

Estudo da “casualidade” nas fotografias de Moyra Davey segundo a lógica do índice desenvolvida por Rosalind Krauss

Study of the notion “accident” in Moyra Davey’s photographs according with the index logic developed by Rosalind Krauss

Marianna Pedrini Bernabé¹

Este texto aborda e discute seletas series fotográficas da artista Moyra Davey e sua relação com a casualidade, associando-as à lógica do índice desenvolvida por Rosalind Krauss em seu texto *Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário*.

Palavras-chave: Moyra Davey, fotografia, casualidade, lógica do índice, Rosalind Krauss.

This text addresses and discusses select Moyra Davey’s photographic series and its relation to “accident”, linking them both to the “logic of the index” developed by Rosalind Krauss in her *Marcel Duchamp or the Imaginary Field* text.

Key words: Moyra Davey, photography, accident, index logic, Rosalind Krauss.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA-UFES)

Foi durante a 30ª Bienal de Arte de São Paulo em 2012, *A Iminência das Poéticas*, que Moyra Davey realizou sua primeira exposição no Brasil. Dividindo espaço com a marcante documentação da performance *Time Clock Piece* do taiwanês Taching Hsieh e com as emblemáticas polaroides e notas do alemão Horst Ademeit, dentre muitos outros artistas e trabalhos, encontrávamos a série fotográfica *Newsstands* (1994) de Davey, em que bancas de jornais e revistas de Nova York são o seu único motivo – tal série é, segundo a artista², a extensão de um projeto de documentação diária de manchetes de jornais e um desdobramento que a forte influência do fotógrafo francês Eugène Atget e suas imagens de Paris tem sobre o seu trabalho; assim como a *Exquisite Corpse* (2012), um filme de 63 minutos que comportava sessenta vídeos com aproximadamente 1 minuto, que fora parte do resultado da última edição do festival que a artista organizara com seu marido, o também artista Jason Simon, por dez anos (de 2003 a 2012), o *One Minute Film Festival*. Neste filme, os organizadores propuseram que um artista escolhido realizasse o primeiro vídeo de 60 segundos e cedesse o último segundo do material para o artista/diretor seguinte para que ele inspirasse sua criação neste último instante. O filme segue essa proposta sequencialmente até o último dos sessenta vídeos dos diferentes sessenta autores³.

Tão interessantes quanto estes trabalhos, podemos igualmente citar uma específica proposta fotográfica que invade várias séries de trabalhos plásticos produzidos de 2007 a 2015 (25 diferentes séries foram identificadas até o momento)⁴. O que estas possuem em comum são, preliminarmente, os motivos que elas enquadram e os processos construtivos que são desenvolvidos a partir da imagem fotográfica impressa: os assuntos predominantes são cenas e objetos pertencentes ao mundo cotidiano - como o dinheiro, a leitura e escrita, os interiores domésticos, animais de estimação, os pequenos e grandes deslocamentos, os momentos de ócio e trabalho, os rituais pós morte, os aparelhos eletrônicos obsoletos etc. – e depois de impressas, tais fotos ainda são submetidas à dobra (criando vincos em suas faces), à escrita manual, à cola de selos e, finalmente, a todos os possíveis incidentes do

² DAVEY, Moyra. [acesso 13 out. 2015].

³ SIMON, Jason; MARKONISH, Denise e DAVEY, Moyra [org.]. *The One Minute Film Festival, 2003 -2012*. Massachusetts: MASS MoCA, 2013. P. 1 – 144 Passim.

⁴ Em ordem cronológica: *Fifty Minutes* (2007); *My Necropolis* (2008 – 2009); *16 Photographs from Paris* (2009); *Speaker Receiver* (2010); *The End* (2010); *The White of Your Eyes (for Bill Horringan)* (2010); *Burn the Diaries* (2010); *The Coffee Shop, The Library* (2011); *Trust me* (2011); *Subway Writers* (2011-2014); *Ashes to Ashes* (2012); *We are young and we are friends of time* (2012); *Clary, Mary & Mary* (2012); *157, Men* (2012); *157, Woman* (2012); *Glass SP-NY* (2012); *Ornament and Reproach* (2012-2013); *Valerie Plame* (2013); *Copperheads 101 -200* (2013); *Outtakes* (2013); *Kevin Ayers (Psychic)* (2013); *Seven* (2014); *Seven II* (2014); *The Revenants* (2015); *You're a nice guy to let me hold you like this* (2015).

percurso seguido pelo serviço postal. A imagem fotográfica, em outras palavras, retorna a sua condição de papel ao ser dobrada, receber selo, virar superfície de um texto indicando um remetente e um destinatário⁵, e ser enviada via correios. Ao fim do processo, a foto é ainda exposta com o seu verso fixado diretamente às paredes de um espaço expositivo através do uso de alfinetes.

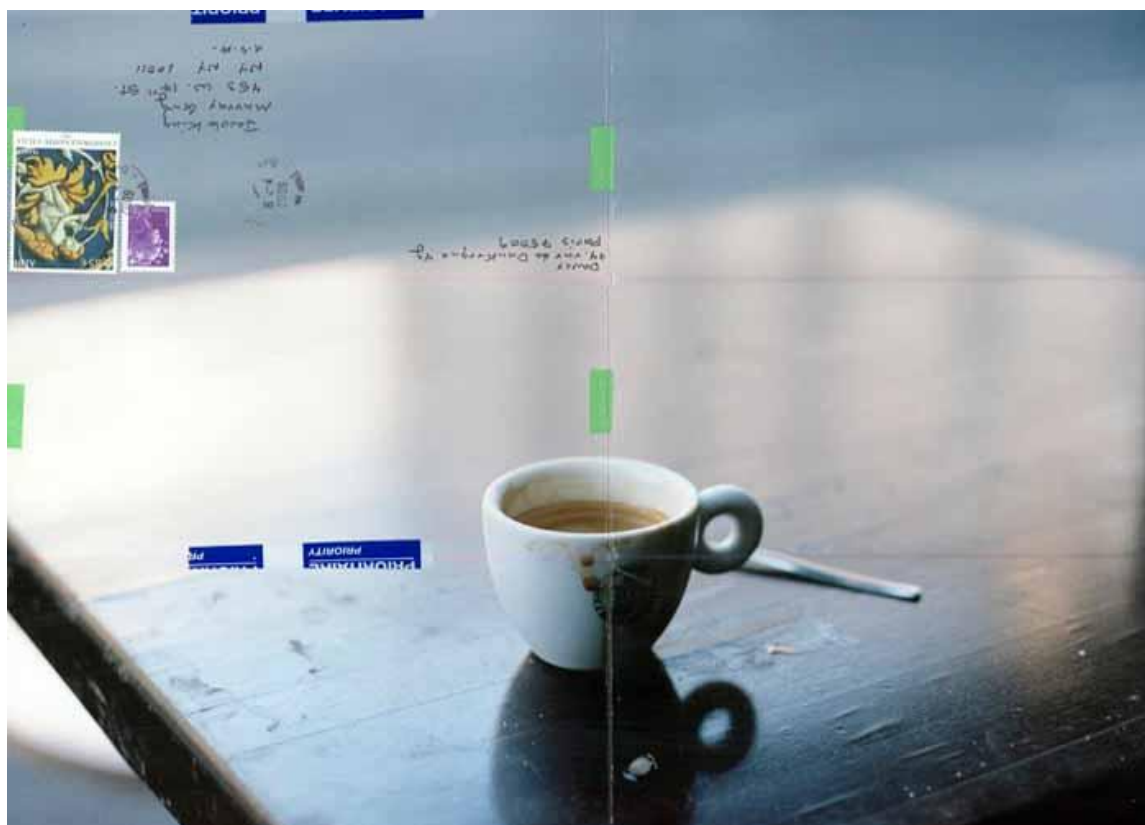


Figura 1. 16 photographs from Paris (detalhe), Moyra Davey, 2009.

⁵ Numa exposição realizada na Camden Arts Centre (*Life without sheets of paper to be scribbled on is masterpiece*, realizada em 2014), por exemplo, ela afirma ter enviado as fotografias diretamente para a galeria (Acesso em 20 nov. 2015).

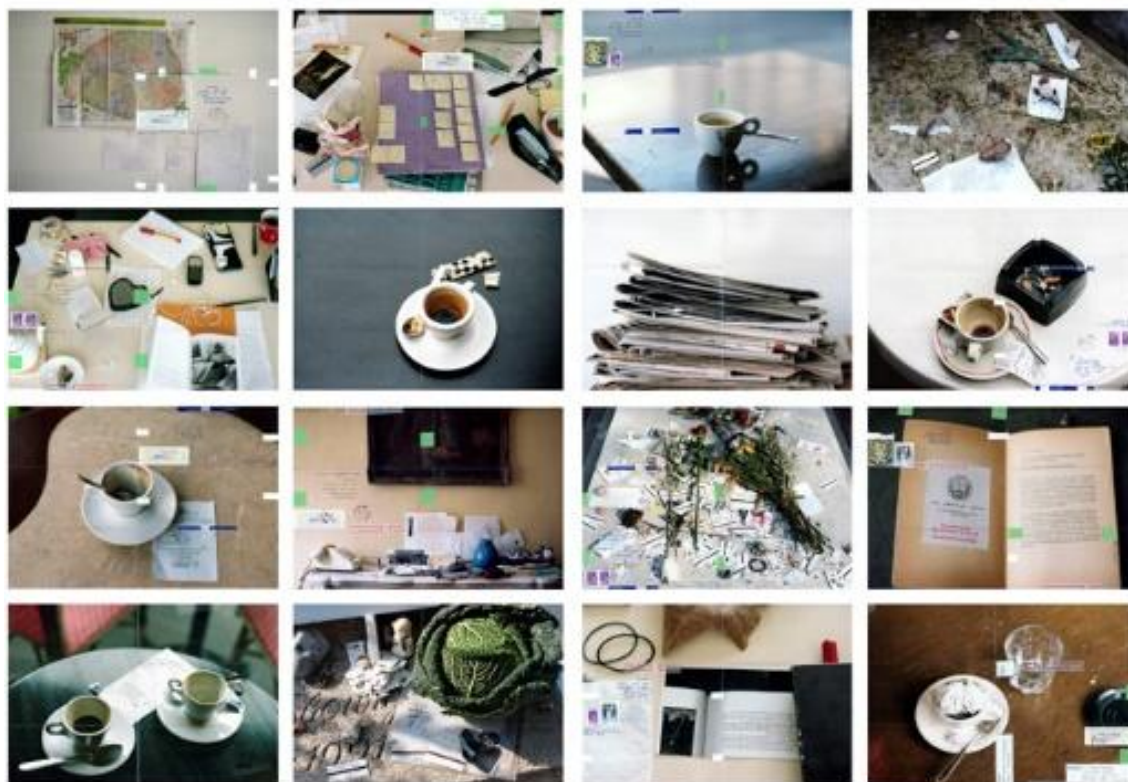


Figura 2. 16 photographs from Paris, Moyra Davey, 2009.

Outro dado que também chama atenção na poética de Davey, é a simultaneidade de linguagens com os quais a artista trabalha e as fortes influências que tal escolha impõe sobre suas propostas: ela realizara seu MFA na Universidade da Califórnia em San Diego (finalizando-o em 1988), que abria possibilidades de fortes diálogos entre os departamentos de fotografia, filme e vídeo⁶. Davey frequentou os três departamentos e, ainda hoje, produz trabalhos dentro desses três diferentes meios.

Além deste importante dado, a artista também possui uma forte produção crítica e literária, e foi autora de um total de doze publicações que abarcam, dentre elas: uma coletânea de textos selecionados e editados pela artista, *Mother Reader: Essencial Writings on Motherhood* (2001)⁷, que aborda a produção artística e literária durante a maternidade através de 21 textos – divididos em diários, memórias e ensaios; e narrativas – de artistas e escritoras segundo uma perspectiva feminista; textos literários executados concomitantemente a exposições individuais, como *Burn the Diaries* (2014)⁸, *I'm Your Fan* (2014)⁹, *Empties* (2013)¹⁰;

⁶ DAVEY, Moyra. (Acesso 13 out. 2015).

⁷ DAVEY, Moyra. **Mother Reader – Essential Writings on Motherhood**. New York: Seven Stories Press, 2001. 343 p.

⁸ Id. **Burn the Diaries**. New York: Dancing Foxes Press, 2014. 51 p.

textos críticos (que, às vezes, também acompanham exposições) *Notes on Photography & Accident* (2008)¹¹ e *The Problem of Reading* (2003)¹² que abordam, respectivamente, a noção da casualidade como elemento fundamental do ato fotográfico e a questão do ato de leitura segundo a perspectiva de variados autores, em sua maior parte romancistas, que se detiveram sobre o assunto; e, por fim, textos que são transcrições de sua fala em trabalhos realizados em vídeo, como *The Wet and the Dry* (2011)¹³ e *Fifty Minutes* (2006)¹⁴ – que, além disso, também operam como textos complementares em exposições. Essa característica também adiciona importantes influências sobre o seu trabalho visual, assim como oferece importantes informações sobre sua produção.

Mas um dos dados que considero mais significativo dentro de suas propostas e que é, certamente, o mais relevante para o desenvolvimento dessa pesquisa se considerarmos o título deste texto, é a noção de casualidade (*accident*), que Davey defende como intrínseca ao ato fotográfico.

Tal ideia é descrita e legitimada através do, já citado, texto crítico *Notes on Photography & Accident*, que fora publicado em 2008 integrando o catálogo de sua exposição individual *Long Life Cool White* no Harvard Art Museum sob a curadoria de Helen Molesworth¹⁵.

A artista inicia seu texto mencionando passagens extraídas de quatro livros de quatro respectivos autores que, a seu ver, identificam a noção da casualidade como a “força vital da fotografia”¹⁶. São eles: *Pequena História da Fotografia*¹⁷ de Walter Benjamin, *Sobre Fotografia*¹⁸ de Susan Sontag, *Diana & Nikon*¹⁹ de Janet Malcolm e, por fim, *Câmera Lucida*²⁰

⁹ Id. *I'm your Fan*. London: Camden Arts Centre, 2014. 46 p.

¹⁰ Id. *Empties*. Vancouver: Presentation House Gallery, 2013. 26 p.

¹¹ DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008. (Acesso em 13 out. 2015).

¹² DAVEY, Moyra. **The Problem of Reading**. Vienna: Typo Druck Sares, 2003. (Acesso em 13 out. 2015).

¹³ Id. **The Wet and the Dry**. In: SUSSMAN, Elisabeth e SANDERS, Jay [ed.]. *Whitney Biennial*. New Haven and London: Yale University Press, 2012. P. 86-91.

¹⁴ Id. **Fifty Minutes**. In: DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. *Long Life Cool White*. New Haven: Yale University Press, 2008. P. 131-138.

¹⁵ DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008.

¹⁶ *Ibid.*, p.1

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *A Short History of Photography*. (Acesso em 20 de nov. de 2015).

¹⁸ SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 223 pp.

¹⁹ MALCOLM, Janet. *Diana & Nikon*. New York: Aperture, 1997. 212 pp.

²⁰ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 185 pp.

de Roland Barthes. E, já na primeira página, levanta a questão que parece ser um dos pontos fulcrais de seu trabalho fotográfico:

The notion of accident has had many meanings, from “decisive moment” to “photographing to see what something will look like photographed”. But is this an anachronism for contemporary work, decades after the *ethos* of the street?²¹

Enquanto o “momento decisivo” pode ser caracterizado como um evento breve, que se inicia e se finaliza em alguns instantes, lançando-se de repente aos olhos da lente; o “fotografando para ver como algo se parecerá quando fotografado” sugere um olhar investigativo da câmera sobre um específico objeto ou ambiente circundante a fim de descobrir e documentar nuances ocultas de sua aparência física.

Mas, segundo Davey, estes são apenas dois extremos dos vários significados que a noção de casualidade pode assumir. Além disso, ela eloquentemente questiona: tal ideia pertence ao passado, ou ainda pode ser aplicada na fotografia contemporânea?

A artista desenvolve e responde esta e outras questões envolvendo o termo de forma extremamente particular: apesar de mencionar três passagens de Benjamin, Sontag e Malcolm e de citar a definição de *punctum* de Barthes na primeira página do texto, a fim de elucidar o leitor o quanto antes sobre o seu objeto de análise, Davey na verdade não traz uma definição objetiva e sintética do termo casualidade – abordando um a um de alguns de seus múltiplos significados –, optando por discuti-lo ainda segundo comparações entre os quatro autores escolhidos – dentre outros –, e até mesmo inserindo tal noção no texto de forma indireta, segundo uma estratégia que, a meu ver, se aproxima das propriedades do ato de fotografar.

Tal estratégia, que entendo como quase fotográfica, pode ser exemplificada através da primeira passagem em que Davey pontua reflexões de cunho pessoal, durante um texto que se inicia crítico, e que, a princípio, não possui correlação evidente com o assunto discutido.

²¹ A noção de casualidade abrangeu muitos significados: do “momento decisivo” até “fotografando para ver como se parecerá quando fotografado”. Mas é isto um anacronismo para a produção contemporânea décadas após o *ethos* das ruas? [Tradução nossa] DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008. 1.

Being

July 2006. In the hospital, on steroids, I have the feeling for perhaps the first time in my life that I can simply “be”. I no longer have to push myself to do anything, to prove anything. I can just sit on my bed and be.²²

Apesar do estranhamento inicial, tal excerto tem na verdade tudo a ver com a noção da casualidade se usarmos como parâmetro os dois significados que Davey sugere anteriormente em seu texto. Se a forma desta reflexão se assemelha a uma notação pessoal sobre um pensamento que invade a mente de repente – caracterizando-se, portanto, como o “momento decisivo” –, seu conteúdo, pelo contrário, assume uma postura questionadora e investigativa sobre o contexto doméstico/privado – operando, assim, como “o que parecerá quando fotografado [ou, neste caso, abordado]”.

Trago aqui, para me ajudar neste último ponto, uma observação de Molesworth sobre o trabalho da artista.

Davey’s banal street scenes - the disappearing world of newspaper vendors in New York City, and old button shop and domestic interiors pictures of her dog, objects on the top of the refrigerator, books on shelves – intimated a deeply submerged feminist agenda, a steady but subtle insistence on the private realm and all of its antimonumental vicissitudes. The base on everyday content of her pictures often meant that her work went under-recognized by a commercial art world invested in the steroidal expansion of photography as a medium. Instead, Davey’s pictures channel classic photographers as disparate as Eugene Atget, Jacques-André Boiffard and Walker Evans. So it is a bit ironic that her primary art-world context was a gallery devoted to artists from whom medium specificity was barely a concern. And yet the radical experiment of the non-commercial commercial art gallery that was American Fine Arts, Co. provided idiosyncratic interests. These interest have produced a body of work in a minor key, a series of images of things simultaneously culture. Like the dust that so often appears in her work, her pictures tacitly refuse the spectacle culture’s demand for the overly narrativized and surveyed life. They offer, instead, the possibility that we might ‘infer the complexity of life from a handful of selective and superficial details’.²³

²² **Sendo.** Julho de 2006. No hospital, recebendo doses de esteroides. Eu tenho o sentimento, talvez pela primeira vez em minha vida, de que posso simplesmente “ser”. Não preciso mais me pressionar para fazer nada, para provar nada. Posso apenas sentar na minha cama e ser. [Tradução nossa] DAVEY, Moyra. **Notes on Photography & Accident.** New Haven: Yale University Press, 2008. P. 2 (Acesso em 13 out. 2015).

²³ As banais cenas de Davey – e o desaparecimento do mundo das bancas de jornais em Nova York, uma velha loja de botões e fotos domésticas do seu cachorro, objetos no topo do refrigerador, livros nas prateleiras – intimaram uma agenda feminista profundamente submersa, uma constante, mas sutil insistência no domínio privado e todas as suas vicissitudes antimonumentais. O alicerce no conteúdo cotidiano de suas imagens significou que, frequentemente, seu trabalho foi pouco reconhecido pelo mundo da arte investido de expansão esteroide da fotografia como um meio. Ao invés disso, as fotos de Davey seguem a direção de fotógrafos clássicos e tão discrepantes como Eugéne Atget, Jacques-André Boiffard e Walker Evans. É um pouco irônico, então, que o seu primeiro contexto no mundo da arte tenha sido uma galeria devota a artistas para os quais a especificidade do meio fora mal uma preocupação. E ainda o radical experimento não-comercial da galeria comercial que era a American Fine Arts Co. forneceu interesses idiossincráticos. Estes interesses têm produzido um corpo de trabalho em tom menor, séries de imagens de coisas simultaneamente cultura. Como a poeira, que tão frequentemente aparece no

Ou seja, Davey defende a casualidade com o intuito de abordá-la segundo facetas muitíssimo específicas: a casualidade que invade o discurso hermeticamente teórico e lança reflexões pessoais e dados íntimos; a casualidade presente no interior doméstico, que desafia noções de uma fotografia focada no monumental e na cultura do espetáculo e que se preocupa em documentar as vicissitudes dos espaços privados, levantando questões de gênero e concomitantemente políticas com relação às instituições de arte.

Em outras palavras, Davey usa o dispositivo fotográfico numa direção anti-hegemônica, assim como fez um outro artista durante as primeiras décadas do século XX: Marcel Duchamp.

Rosalind Krauss inicia seu texto, *Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário*, citando Otavio Paz e sua reflexão sobre a obra de Duchamp, reflexão que é questionada devido a escolha do autor pelos critérios antinômicos para situar tal obra no terreno artístico.

Segundo a crítica, a antinomia usada para interpretar Picasso e Duchamp como pertencente a uma polaridade – em que o primeiro se caracteriza pela “irrupção fragorosa de imagens que encarnam na substância física da pintura”²⁴ assim como pela sua “persistência em situar a arte no terreno do que se manifesta visualmente”²⁵, enquanto o outro por uma “arte que desconstrói as próprias bases da percepção sensível imediata” e que nos apresenta “uma arte da ideia”²⁶ – é uma extensão de um significativo eixo reflexivo cuja genealogia atravessa o Classicismo e Romantismo do século XIX, o antigo e o moderno do século XVII e chega até mesmo ao *disegno e colore* do Renascimento Italiano.

Ainda segundo ela, tal interpretação de Paz, no que concerne os trabalhos de Duchamp, se mostra insuficiente e equivocada porque se fundamenta mais segundo os ataques

trabalho de Davey, suas imagens recusam tacitamente a demanda da cultura do espetáculo para a excessivamente narrativizada e inquirida vida. Elas oferecem, em oposição, a possibilidade de que nós podemos inferir a complexidade da vida a partir de um punhado seletivo de detalhes superficiais. [Tradução nossa] MOLESWORTH, Helen. Introduction. In: DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008. P. 13 (Acesso em 13 out. 2015).

²⁴ KRAUSS, Rosalind. **Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário**. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. P. 76.

²⁵ KRAUSS, loc. cit.

²⁶ KRAUSS, loc. cit.

polêmicos de Duchamp em relação ao cubismo (chamando-o de olfativo e retiniano, por exemplo) do que segundo a estrutura interna da produção do artista.

A crítica propõe, então, uma diferente estratégia reflexiva que parte do interior do processo construtivo do trabalho e conclui, já nas primeiras páginas de seu texto, que a obra de Duchamp está muito mais associada à visceralidade, ironia e trivialidade do que a uma concepção que aspira a ideia pura, desmaterializada.

Assim, Krauss pontua que...

Em vez de perpetuar a antinomia entre desenho e cor, entre espírito e corpo ou idealismo e sensibilidade, seria mais oportuno reorientar o eixo da oposição seguindo a direção e distinguir entre alto e baixo, sério e trivial. Pois o que Duchamp recusou quando rejeitou o cubismo violentamente foi, na minha opinião, a autossuficiência da pintura, a seu ver intolerável, na sua seriedade excessiva, sua concepção sagrada de missão e o fervor religioso com que o cubismo perseguia a ideia de uma autonomia de obra de arte que, dia após dia, a protegia um pouco mais de qualquer contato com o mundo real.²⁷

Ou seja, como vimos no início da análise deste texto com o questionamento sobre a afirmação de Paz, o que Duchamp rejeitava na tradição pictórica não era exatamente o aspecto formal, mas o seu processo de construção interna que reclamava uma certa autossuficiência de sentido, uma suposta autonomia.

Continuando, a crítica inicia análises mais detalhadas de algumas obras do artista e se atém mais significativamente à três, partindo de importantes elementos de suas partes constituintes: 1) *La Mariée mise a nu par Les celibataires, même - Le Grand Verre* (A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo – O Grande Vidro), 1915-1923; 2) *Tu m' (Vá à m...)*, 1918; 3) e *With my Tong in my Cheek* (Com a língua na minha bochecha), 1959.

Tais trabalhos, criteriosamente selecionados, entram no texto para defender e legitimar a ideia de que a obra de Duchamp não só se associa como também se orienta e se estrutura segundo uma lógica inerente ao ato fotográfico.

Como ela mesma afirma:

Duchamp se dedicou a um certo comércio com a fotografia e a hipótese que gostaria de sugerir é que, se da superfície de sua arte se depreende uma hilaridade algo desatinada e desconcertante, eis aí uma qualidade cômica resultante da decisão de

²⁷ Ibid., p. 77.

fazer de sua arte uma meditação sobre a forma mais elementar do signo visual, forma que se conhece no mais das vezes pela fotografia.²⁸

Esse intercâmbio que a obra de Duchamp possui com a fotografia é primeiramente analisado no, já citado trabalho, *Grand Verre* – nome pelo qual *La mariée mise à nu...* é mais conhecido – , onde Krauss pontua a presença incisiva das formas que ocupam espaço dentro da transparência do vidro, além de abordar o mutismo (inerente à natureza da imagem fotográfica) assim como o paradoxal desejo pela informação que ela insistentemente evoca e não pode fornecer.

À frente, a crítica ainda traça associações entre a necessidade da legenda e texto explicativo que recai sobre a imagem fotográfica e as *Notas* que Duchamp escreve para o *Grand Verre* – denominadas *La Boîte Verte (A Caixa Verde)* – cerca de oito anos depois da primeira apresentação pública oficial da obra como complemento para o seu devido “entendimento”. Estas ainda, segundo Krauss, trazem informações que reiteram a ideia de influência que a lógica presente no interior do processo fotográfico tem sobre o processo laboral que gera o *Grand Verre*.

Tal lógica que – segundo a crítica, se encontra presente na estrutura interna desses e de outros exemplos – é definida a partir do conceito semiológico desenvolvido por Charles Sanders Peirce.

O “índice” (index), para Peirce, é uma espécie de signo (*sign*) gerado por algo além, que recebe o nome de referente. Um exemplo é a percepção de uma pegada na neve como um signo que fora gerado por alguém que caminhara sobre os flocos de gelo. A fotografia, por conseguinte, segue essa mesma lógica já que a imagem fotográfica é gerada a partir de partículas de luz emanadas sobre/do objeto fotografado e expostas ao filme fotográfico que, sensível à iluminação, fixa a imagem a sua superfície.

Pontuando mais nitidamente esta questão,

Se um quadro pode ser pintado de memória ou graças ao recurso da imaginação, a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material.²⁹

²⁸ Ibid., p. 78.

²⁹ Ibid., p. 82.

Em outras palavras, as fotografias são, segundo tal perspectiva, interpretadas como índice porque dependem da presença de algo diante da câmera para que possam existir. Esse algo, denominado referente por Pierce, é imprescindível na obtenção do índice que, aqui, é a própria imagem fotográfica.

Mas regressando ao texto de Duchamp, Krauss identifica ali não apenas termos relacionados à parte técnica desse instrumento de obtenção de imagens – como *extra-rápido*³⁰ –, como também verifica que a feitura do *Grand Verre*, detalhada em tal texto, também segue essa mesma lógica do índice presente na imagem fotográfica.

As três aberturas na parte superior do trabalho – denominados “pistões de ar” por Duchamp, por exemplo – foram geradas através de fotografias de um quadrado de gaze suspenso diante de uma janela aberta. Suas diferentes formas se devem à interferência do vento sobre o material quando suspenso. A lógica do índice se encontra presente porque, apesar de tais elementos não serem mais identificados como fotografias, sua criação só fora possível através da presença de um referente material.

³⁰ Na sétima nota do texto Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário, Krauss expõe o termo “extra-rápido” [sic.] como pertencente ao vocabulário da fotografia e exemplifica o uso do tal através de um curto excerto de um texto no qual Berenice Abbot escreve sobre o material utilizado por Atget.

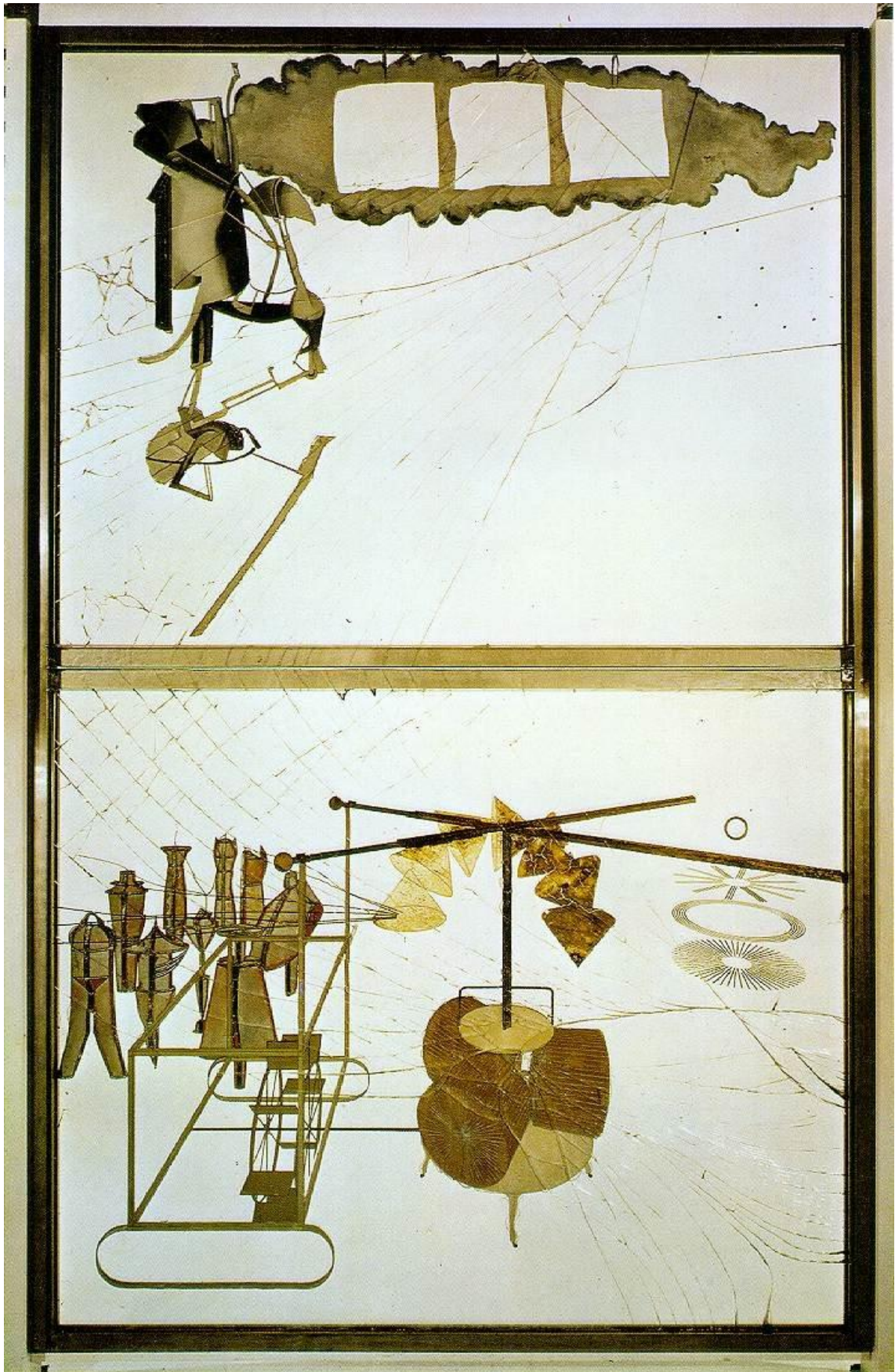


Figura 3. La Mariée mise à nu par Les célibataires, même (Le Grand Verre), 1915 – 23.

Na conclusão de sua abordagem sobre o *Grand Verre*, Krauss menciona ainda sete formas cônicas (denominadas “tamis” nas notas) localizadas na parte inferior do vidro que, assim como todo o trabalho, ganharam coloração através de poeira que caía em sua superfície quando este fora guardado durante meses no ateliê de Duchamp. Segundo a crítica, apresenta-se aí um outro tipo de traço, “o do tempo que se deposita sobre uma superfície como um precipitado do ar”³¹. Ou seja, a poeira fixada sobre o plano do trabalho nos revela a ideia de tempo transcorrido da mesma forma que ocorre quando chegamos de uma longa viagem e nos deparamos com camadas finas de pó sobre os móveis da casa. Por fim, ainda sobre a lógica interna do *Grand Verre*, Krauss finaliza afirmando que

Os “tamis” e os “pistões” acentuam um fato particular: neste *Retard em verre* (Atraso no vidro), esta “fotografia” imensa e muito complexa, Duchamp concentra nossa atenção visual sobre um aspecto do fotográfico, o que poderíamos chamar de seu estatuto semiótico do traço. Nos damos conta então que era a natureza estrutural o que mais o interessava.³²

Portanto, no *Grand Verre* é difícil de se verificar influência ou similaridade com a imagem fotográfica, porque tais fatores são desenvolvidos no interior do trabalho, a nível estrutural. Há, concluindo, muito mais uma sintonia processual do que semelhança entre o ato de fotografar e este trabalho do artista.

Parte destes mesmos aspectos são perceptíveis no trabalho visual e textual de Moyra Davey. Sua preocupação com a fotografia parte, principalmente, de uma análise interna ao discutir uma característica, a casualidade, como fundamental na produção desse tipo de imagens.

E assim como Duchamp, mas não ácida e sardonicamente como ele, Davey questiona a produção artística hegemônica de seu tempo. Nas primeiras páginas de seu texto *Notes on Photography and Accident*, ela afirma:

Roberta Smith, writing in the New York Times, has aptly characterized recent trends in image making (very large, staged color photographs) as “the Pre-Raphaelite painting of our day”. [...] Absent from these oversized tableaux is the inherently surrealist,

³¹ KRAUSS, Rosalind. **Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário**. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. P. 84.

³² KRAUSS, loc. cit.

contingent, “found” quality of the vernacular photograph, the quality my quartet of writers so eloquently identifies and holds so dear. [...]”³³

A artista aqui se depara com preocupações não tão diferentes das que permearam a produção plástica de Duchamp: as imagens que se assemelham às pinturas “pré-rafaelitas” citadas pela crítica Roberta Smith denunciam a ênfase de um “meio” fotográfico dentro da esfera comercial da arte. Um meio que, como também vimos com Picasso no texto de Krauss, sinaliza sua autonomia através de um afastamento das cenas banais, dos assuntos comuns e pertencentes ao popularesco. Propostas que subtraem de sua organização interna a contingência, a casualidade, características que Davey percebe como vernáculas da imagem fotográfica.

E, por fim, como podemos associar essa tal casualidade (como ela é entendida por Davey) à lógica do índice (identificada por Peirce e ratificada por Krauss como inerente à fotografia)? Podemos concluir que se tratam de noções complementares que identificam propriedades internas desse signo em cores: mas enquanto a primeira faz menção ao sujeito no momento em que este porta o dispositivo e encontra seu objeto de interesse, o segundo evoca a relação que se inicia entre este mesmo dispositivo e o objeto que se apresenta diante dele logo após o disparo da câmera. Em outras palavras, é o fotógrafo munido da máquina que, intencionalmente ou não, pode gerar uma imagem onde se encontra a casualidade; por outro lado, o índice sempre existirá, pois este já não mais depende do fotógrafo.

O índice é uma característica constante porque tem relação com o mecanismo, com a máquina; já a casualidade faz referência ao fotógrafo que faz seu uso e, portanto, pode ou não emergir no retângulo em cores.

A casualidade e a lógica do índice, como é possível ver através da obra de ambos os artistas, ignoram um sistema de organização baseado numa percepção unívoca e autônoma, um “meio”, e sugerem uma construção imagética (ou mesmo textual) que se apresenta vacilante e movediça. Noções que enfatizam a incerteza e intraduzibilidade do signo fotográfico. Não foi coincidentemente, portanto, que tanto Davey quanto Duchamp tenham

³³ Roberta Smith, escrevendo no New York Times, aptamente caracterizou as recentes tendências na feitura de imagens (fotografias muito amplas e coloridas) como as “pinturas pré-rafaelitas dos nossos dias”. [...] Ausente desses quadros enormes estão inerente surrealismo, contingência e qualidade de “achado” da fotografia vernácula, a característica que meu quarteto de autores tão eloquentemente identifica e sustenta apaixonadamente. [Tradução nossa] DAVEY, Moyra. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008. pp. 1-2 (acesso em 13 out. 2015).

recorrido à escrita como material suplementar, dialogando-a significativamente com cada um de seus trabalhos.

Referências

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 185 pp.

BENJAMIN, Walter. **A Short History of Photography**. [Disponível em: http://monoskop.org/images/7/79/Benjamin_Walter_1931_1972_A_Short_History_of_Phography.pdf] (Acesso em 20 de nov. de 2015).

DAVEY, Moyra. **Burn the Diaries**. New York: Dancing Foxes Press, 2014. 51 p.

_____. **Empties**. Vancouver: Presentation House Gallery, 2013. 26 p

_____. **Fifty Minutes**. In: DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. *Long Life Cool White*. New Haven: Yale University Press, 2008. P. 131-138.

_____. **I'm your Fan**. London: Camden Arts Centre, 2014. 46 pp.

_____. **Mother Reader – Essential Writings on Motherhood**. New York: Seven Stories Press, 2001. 343 p.

_____. **The Problem of Reading**. Vienna: Typo Druck Sares, 2003. (Acesso em 13 out. 2015).

_____. **The Wet and the Dry**. In: SUSSMAN, Elisabeth e SANDERS, Jay [ed.]. *Whitney Bienal*. New Haven and London: Yale University Press, 2012. P. 86-91.

_____. Exhibition - Life without sheets of paper to be scribbled on is masterpiece. [Disponível em: <http://www.camdenartscentre.org/whats-on/view/m-davey>] (Acesso em 20 de nov. de 2015).

_____. **Empties**. [Disponível em: <http://murrayguy.com/moyra-davey/selected-works/#bottle-grid-1996-2000>] (Acesso em 2 dez. 2015).

DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008. 152 pp.

DAVEY, Moyra; MARKONISH, Denise e SIMON, Jason [org.]. **The One Minute Film Festival: 2003 – 2012**. Massachusetts: MASS MoCA, 2014. 144 pp.

KRAUSS, Rosalind. **Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário**. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. P. 84.

MALCOLM, Janet. **Diana & Nikon**. New York: Aperture, 1997. 212 pp

SIMON, Jason; MARKONISH, Denise e DAVEY, Moyra [org.]. **One Minute Film Festival, 2003 -2012**. Massachusetts: MASS MoCA, 2013. 144 pp.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 223 pp.