

Moyra Davey - A equivalência entre escrita e fotografia, a maternidade, o feminismo e a casualidade

Moyra Davey - The equivalence between writing and photography, motherhood, feminism and accident

Marianna Pedrini Bernabé¹

Resumo: Este trabalho discute brevemente os trabalhos fotográficos da artista Moyra Davey e sua significativa procura por uma equivalência entre leitura e escrita e abordagem da maternidade, feminismo e casualidade através de textos críticos produzidos por Helen Molesworth, George Baker, Adam Szymczyk e pela própria artista.

Palavras-chave: Moyra Davey, fotografia, casualidade, feminismo, maternidade.

Abstract: *This paper briefly discusses the photographic works of the artist Moyra Davey and her significant search for an equivalence between reading and writing and approach to motherhood, feminism and chance through critical texts produced by Helen Molesworth, George Baker, Adam Szymczyk and the artist herself.*

Keywords: *Moyra Davey, photography, accident, feminism, maternity.*

¹ Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (2013) e Mestrado em Artes na linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica de Arte pela mesma instituição (2017).

Apesar do seu investimento na história da fotografia, não é totalmente certo pensar em Moyra Davey somente como fotógrafa. E, a despeito de sua participação no mundo da arte, o “termo” artista também não se encaixa perfeitamente. Isso porque nenhum dos dois identifica como atualmente concebidos, articula a paixão de Davey: o ato da leitura.²

Assim como Molesworth, curadora da exposição *Long Life Cool White* (2008) da artista, não considero pertinente indicar Davey apenas como fotógrafa ou artista, pois sua abordagem da leitura transcende o interesse habitual e necessário por tal prática entre os profissionais destas áreas, e se torna parte indissociável dos trabalhos dela (sejam fotografias, vídeos ou textos). Entretanto, a chamarei durante esse estudo de “artista” ou “fotógrafa” por não encontrar um termo específico que viabilize uma denominação precisa para classificar a autora de trabalhos tão complexos.

Em sua publicação *The Problem of Reading*³ (2003), editada por Miwon Kwon e realizada para uma palestra no curso de mestrado em artes visuais da Vermont College (onde Davey lecionava), ela descreve e investiga alguns dos problemas relacionados à leitura. Um dos primeiros pontos levantados durante esse texto, é sua dificuldade incessante na escolha do material que será lido e a forma com a qual essa escolha se dá.

Na busca de solucionar tais questões, a autora elenca duas citações iniciais dos escritores Alison Strayer e Georges Perec que, através de curtas passagens, demonstram a mesma inquietação e dificuldade em elencar e definir seu material de leitura. Strayer ainda oferece uma das saídas a serem levantadas no decorrer da narrativa de Davey: a possibilidade de a leitura estar associada à elaboração de um texto final, em que problemas de ordem prática (como prazos, burocracias etc.), geralmente presentes nesses casos, impelem o leitor a listar e digerir os volumes necessários sem rodeios para cumprir os protocolos.

Essa primeira estratégia precede séries de colocações subsequentes de vários importantes escritores que também abordaram tais problemas: a primeira delas é de Harold Bloom que, em sua forte estima pelos textos do poeta e dramaturgo William Shakespeare, incentiva veementemente leituras que compreendam o trabalho literário desse quinhentista, sugerindo que tais clássicos tem o poder de espelhar nossas almas e nos fazer confrontar a ideia de mortalidade.

A seguir, ela menciona propostas dos escritores Virgínia Woolf e Ítalo Calvino, que orientam, pelo contrário, a elaboração de um trabalho de leitura voltado para um constante oscilar entre contemporâneos e clássicos, sugerindo que tal escolha viabiliza uma melhor capacidade de apreciação dos últimos.

Adiante, e ainda em Woolf, Davey cita uma de suas maiores colocações a respeito da leitura, que indica a necessidade de esta estar atrelada aos instintos e acaso, em oposição a uma ideia do rigor seletivo. Outros escritores que compartilharam dessa mesma noção de leitura despreziosa, leve e voltada à curiosidade infantil e que são igualmente citados são Oscar Wilde, Jorge Luís Borges, Frans Proust e Gregg Bordowitz.

À frente, com a ajuda de uma citação de Schwartz, a autora parece chegar ao ponto central de sua narrativa: a leitura deve estar de acordo com nosso sentido de dever – na qual lemos aqui-

² “Despite her investment in the history of photography, it is not quite right to think of Moyra Davey solely as a photographer. And, notwithstanding her participation in the art world, the “term” artist doesn’t fit the bill either. This because neither identify as a currently conceived, articulate Davey’s passion, the act of reading.” (Tradução nossa) MOLESWORTH, Helen. Introduction, In: DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008. P. 14.

³ DAVEY, Moyra. **The Problem of Reading**. Vienna: Typo Druck Sares. Disponível em: <http://50.87.193.194/wp-content/uploads/2012/02/Problem-of-Reading03.pdf> (Acesso em 5 mar. 2016)

lo que consideramos necessário – ou deve ser pautada pelo prazer – na qual lemos aquilo que queremos?

Por fim, ela finaliza esse emblema com uma citação de Franz Kafka, que incentiva e só acredita haver sentido numa leitura extremamente demandante, sofrível, desafiadora e que torna esse sentido de dever presente.

Ao discorrer sobre esse texto, George Baker, em seu *The Absent Photograph*⁴, afirma que nele Davey alinha as três esferas tão recorrentes em suas propostas: a leitura, a escrita e a fotografia. Segundo ele, a artista trata a leitura como uma forma de trabalho criativo diretamente conectado com a produtividade, com a feitura de algo. A suposta passividade do ato de ler é transformada, por ela, à medida em que as questões do acaso e aleatoriedade são enfatizadas na escolha do material a ser lido⁵.

Como a própria artista afirma no decorrer de seu texto: “Eu sinto que não era tanto uma questão eu mesma fazendo escolhas, como livros me escolhendo.”⁶ E, mais a frente: “Não é apenas uma questão de qual livro irá absorvê-la, pois há uma abundância que fará isso, mas em vez disso, qual livro, em um sentido quase cósmico, vai escolhê-la, redimi-la.”⁷ Assim, se seguirmos a interpretação de Baker sobre as falas de Davey, a atividade da leitura se torna uma espécie de trabalho produtivo na medida em que o leitor necessita selecionar o seu conteúdo de interesse e, de certa forma, ser também selecionado por ele. E nessa seleção se encontra não apenas a condição de ser absorto pelo material de leitura, como também de ser “redimido” e “escolhido” por ele. Ainda que não seja suficientemente claro o que de fato significa essa “remissão” e “escolha”, tais frases colocam o papel ativo de seleção do sujeito na busca pelo seu material de leitura como preponderante, significativo.

Ainda durante o *The Problem of Reading*, Davey insere várias fotografias de sua série *Books* (1996 – 1999), onde aparecem conjuntos de lombadas de livros, prateleiras abarrotadas de volumes, dicionários descomunais etc. Além de quatro imagens de trechos fragmentados e incompletos, pelo corte fotográfico, do livro de Frans Proust *No Caminho de Swann*, que ela intitula de *My Mother’s Copy of Swann’s Way* (1990).

Ao discorrer sobre esse texto e essas e outras imagens de Davey, Baker os diferencia dos modelos tradicionais de correlação entre a escrita e a fotografia – presentes em ideias que vão de Walter Benjamin até Roland Barthes –, em que se destacava a importância do material textual no direcionamento do significado final da imagem para o público. Isso, também segundo Baker, culminou no *ethos* modernista da fotografia construída, onde palavras e imagens se entrelaçam em forma de uma estética de colagem. Exemplos desse tipo ideia podem ser checados em trabalhos de Barbara Kruger, Louise Lawler e Mary Kelly⁸.

Continuando o raciocínio, o crítico afirma que a fantasia da artista, pelo contrário, é a de produzir fotografias que se apresentem como análogas ao material textual. À frente, ele complementa:

(...) Os livros iluminados se tornam exemplos literais da fotografia como “escrita da luz”, a etimologia da palavra *fotografia*. Os livros de Davey também se tornam superfícies receptivas como, empi-

⁴ BAKER, George. *The Absent Photograph*. In: BAKER, George; SZYMCZYK, Adam; ROSEMBERG, Eric; KRAUS, Chris. (org.). **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010.

⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶ “I feel it was not so much a question of myself making choices as books choosing me.” (Tradução nossa) DAVEY, Moyra.

The Problem of Reading. Viena: Typo Druck Sares, 2003. P. 5.

⁷ “It is not just a question of which book will absorb her, for there are plenty that will do that, but rather, which book, in a nearly cosmic sense, will choose her, redeem her.” (Tradução nossa) DAVEY, Moyra. **The Problem of Reading**. Viena: Typo Duck Sares, 2003. P. 5.

⁸ BAKER, George. *The Absent Photograph*. In: BAKER, George; SZYMCZYK, Adam; ROSEMBERG, Eric; KRAUS, Cris. (org.). **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010. P. 75.

lhados uns sobre os outros, suportam e capturam uma pálida camada de poeira, um marcador da passagem do tempo e longas durações. Isso é o que testemunhamos emergir da escuridão da imagem de Davey, *Pile* (1999), livros ligados que levam a outros livros numa cadeia interminável; livros cobertos com poeira como ruínas esquecidas (...) ⁹

Se olharmos a imagem descrita por Baker na Figura 1, *Pile* (1999), reparamos que os autores e títulos dos respectivos volumes não são identificados, pois, as lombadas dos livros estão sempre escondidas dos ângulos escolhidos pela artista. Se são apenas livros, com nenhuma informação adicional e marcam ainda mais fortemente a luz, com gradações de *chiaroscuro* através das pilhas de papel, poeira acumulada e fundo escurecido, apreendem ainda mais fortemente, como lembra Baker, a noção etimológica da palavra fotografia – escrita da luz.



Figure 1 Piles, Moyra Davey, 1999. Fonte: <http://murrayguy.com/moyra-davey/selected-works/>

Consequentemente, Baker discorre sobre uma outra característica presente em variados trabalhos fotográficos de Davey: as inscrições. Segundo ele, “as inscrições de Davey não são legendas, elas surgem dentro da substância da própria fotografia, saindo de sua urdidura e tecelagem.” ¹⁰ E realmente vemos tais inscrições emergir em imagens de excertos fragmentados de

⁹ “(...)The illuminated books become literal examples of photography as “light writing,” the root meaning of the word *photograph*. Davey’s books also become receptive surfaces as, piled one atop the other; they support and capture a chalky skin of dust, a marker of passing time and long durations. This is what we witness emerging out of the darkness in Davey’s image *Pile* (1999), books attached to and leading on to other books in an endless chain; books covered in dust like forgotten ruins (...)” (Tradução nossa) BAKER, George. *The Absent Photograph*. In: BAKER, George; SZYMCZYK, Adam; ROSEMBERG, Eric; KRAUS, Cris (org.). **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010. P. 76. Disponível em: http://murrayguy.com/wp-content/uploads/2013/03/Baker_TheAbsentPhotograph.pdf (Acesso em 2 de abr. 2016).

¹⁰ “(...) Davey’s inscriptions are not captions; they arise from within the substance of the photograph itself, from out of its warp and weave.” (Tradução nossa). In: BAKER, George; SZYMCZYK, Adam; ROSEMBERG, Eric; KRAUS, Cris (org.). **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010. P. 81.

livros abertos (*My Mother Copy of Swans Way*, 1990), nomes de álbuns de vinis (*Greed*, 1994; *Nyro*, 2003 e *Bird Songs*, 1999), marcas de produtos de limpeza e itens alimentícios (*Pilon*, 1999 e *Glad*, 1999), gravações em lápides (*Série Valerie Plame*, 2019), *solangs* em equipamentos eletrônicos (*Shure*, 1990 e *Nakamichi*, 1999), assim como em outros objetos de uso doméstico etc.

Mas a imagem mais reveladora para o crítico, neste aspecto, tem como motivo uma geladeira (Figura 2). Esta contém uma infinidade de notas, rabiscos, textos e fotografias, além de servir como suporte para produtos domésticos. O título que Davey dá à imagem, *Glad* (1999), é extraído da marca de um pacote de papelão que espregueia para fora da superfície do eletrodoméstico. Ainda segundo ele, tal inscrição revela-se similarmente ao *punctum* de Barthes.



Figure 2 Glad, Moyra Davey, 1999. Fonte: <http://murrayguy.com/moyra-davey/selected-works>

Nas imagens de Davey, como ela sugere e Baker tão bem explica, há uma relação diferente entre a fotografia e o material textual, acabando por tornar este fortemente significativo. Afinal, a linguagem surge do interior do processo fotográfico, “saindo de sua urdidura e tece-lagem”, e não como elemento adicional que visa orientar significados. Os títulos, por conseguinte, acompanham o método por ela estabelecido: ao invés de serem acrescentados como legendas, são extraídos das inscrições fotografadas que emergem do interior de suas composições.

À frente, o crítico associa a noção da leitura com outra questão de relevância nos trabalhos de Davey: a maternidade.

O *Mother Reader – Essential Writings on Motherhood*¹¹, por exemplo, é uma coletânea editada pela artista que envolve trinta e dois textos – que se dividem entre memórias, ensaios, diários e contos – sobre a experiência da maternidade narrada apenas por mulheres. A intenção principal de Davey, segundo ela, foi a de reunir em um único volume a melhor literatura produzida sobre a maternidade nos últimos sessenta anos, e um dos pontos nodais desse conjunto é o texto *The Mother Knot*¹² de Jane Lazarre, que primeiro “articulou e autenticou” para ela os sentimentos ambíguos e as lutas que as mulheres escritoras com filhos precisam enfrentar.



Figure 3 Newsstand N° 19, Moyra Davey, 1994. Fonte: <http://murrayguy.com/moyra-davey/selected-works/>

Para Baker, quando a artista descreve os trabalhos literários presentes na coletânea como “exames da vida criativa”¹³, o ato de criar inerente à escrita entrelaça-se com a criação que Davey percebe na maternidade. Ele ainda adiciona que são perceptíveis sinais de cuidado

¹¹ DAVEY, Moyra (org.). **Mother Reader – Essential Writings on Motherhood**. New York: Seven Stories Press, 2001

¹² LAZARRE, Jane. *The Mother Knot*. In: DAVEY, Moyra (org.). **Mother Reader – Essential Writings in Motherhood**. New York: Seven Stories Press, 2001. P. 61 – 80.

¹³ “examinations of creative life” (Tradução nossa). DAVEY, Moyra. Introduction. In: DAVEY, Moyra (org.). **Mother Reader – Essential Writings on Motherhood**. New York: Seven Stories Press, 2001. P. XVI.

maternal em várias das suas imagens: como brinquedos espalhados nas superfícies das prateleiras de livros, rabiscos de criança orgulhosamente fixados num refrigerador, garrafas descartáveis na cozinha etc.

Adiante, ainda acrescenta que o envoltório protetor da maternidade se torna quase onipresente nas imagens de Davey: seja nas garrafas vazias de álcool que parecem envolver e refletir a luz do sol, nas caixas de papelão que organizam os utensílios domésticos, na geladeira que armazena os mantimentos da família e, até mesmo, nas bancas de jornais espalhadas pela cidade de Nova York – que protegem os imigrantes, ao mesmo passo que estes asseguram seu funcionamento (Figura 3). Não podemos nos esquecer ainda das prateleiras escuras abrigando uma infinidade de livros, objetos aleatórios e, é claro, a poeira. Tais motivos funcionam como metáforas para o desenvolvimento da questão da maternidade que, como observa o crítico, está por ela também associada ao ato criativo e, mais além, parece qualificar a imagem fotográfica em si como portadora desse “segurar materno”.

Essa interpretação de Baker adquire ainda mais robustez quando verificamos um texto elaborado pela artista em 2013, para o catálogo de sua exposição *Ornament and Reproach*¹⁴ na Presentation House Gallery, que leva a captura de cinquenta e seis garrafas de álcool vazias de sua série *Bottle Grid* (1996 – 2000). Aqui a artista revela uma relação inusitada entre a produção fotográfica dessas garrafas de vidro e os primeiros anos de vida do seu filho.

As imagens das garrafas vazias, portanto, recebem uma conotação maternal certa. A composição fotográfica “falha”, sem foco preciso que, como a artista observa, sugere o embebedamento, parece fazer eco de seus primeiros anos de experiência como mãe – na qual o estado da consciência é também alterado na medida em que é inevitável passar por privações (de sono, por exemplo) para garantir as necessidades de uma nova vida.

No caso das bancas de jornais novaiorquinas, parece impossível analisá-las sem uma devida comparação às bancas de jornais fotografadas por Eugène Atget – ainda que a fotógrafa não as tivesse citado como referência¹⁵. Observamos as inscrições, por exemplo, sinalizadas por Baker em Davey, também emergirem dentro das composições do fotógrafo francês. Se nos atentamos à uma específica imagem de Atget, a *Kiosque – Square Portain, rue de Sevres (7^ªarr.)*, de 1911, vemos ainda o mesmo semblante sério e questionador do vendedor de jornais recuado dentro da estrutura metálica lotada de papéis. A diferença crucial surge no tipo de vulnerabilidade que as figuras retratadas por Atget e Davey respectivamente evocam: enquanto o vendedor de Atget parece ser um adolescente parisiense de baixa renda, os vendedores de Davey parecem ser imigrantes asiáticos – ou seja, pessoas cuja identidade cultural, religiosa, linguística etc. fora afetada pela mudança para outro país e que procuram, acima de tudo, construir um novo lar. É aí que a questão do doméstico surge novamente em seu trabalho, ainda que esta série tenha sido realizada em ambientes externos.

Mas essa questão da maternidade, para Baker e também para mim, vai além dessa influência literal e metafórica que atinge a sua produção fotográfica e se apresenta, inclusive, em outros textos críticos e literários – além da coletânea *Mother Reader*, que vimos anteriormente.

Um exemplo de texto literário que se insere nessa questão é o *The Wet and The Dry*¹⁶ que é usado pela artista durante o seu vídeo *Les Goddesses*. Como vimos, as imagens deste vídeo

¹⁴ DAVEY, Moyra. **Empties**. Vancouver: Presentation House Galleire, 2013.

¹⁵ “I became interested in newsstands partly as an extension of a project I undertook while traveling, where I recorded actual newspapers on a daily basis, and partly from looking at and feeling inspired by Atget’s photographs of Paris. (...)” (Me tornei interessada em bancas de jornais devido, em parte, à extensão de um projeto de documentação que empreendi enquanto viajava, onde registrei jornais atuais em base diária, e em parte por olhar e me sentir inspirada pelas fotografias de Atget em Paris. (...))” (Tradução nossa) DAVEY, Moyra. Disponível em: <http://murrayguy.com/moyra-davey/selected-works/#newsstands-1994>. Acesso em: 2 de abr. 2016.

¹⁶ DAVEY, Moyra. *The Wet and The Dry*. In: SUSSSMAN, Elisabeth e SANDERS, Jay (Ed.). **Whitney Biennial 2012**. New Haven: Yale University Press, 2012. P. 86 – 91.

captam Davey dentro de sua casa lendo esse texto em voz alta com a ajuda de um microfone e fones de ouvido. Já a narrativa se ocupa principalmente das três filhas de Mary Wollstonecraft: Fanny Imlay, Mary Wollstonecraft Godwin (que se tornaria Mary Wollstonecraft Shelley) e Clare Claremont. O texto, entretanto, apesar de se centrar nas sobreposições da vida dessas mulheres com a vida da própria artista e sua família, também vacila, em alguns momentos, em análises biográficas de Johann Wolfgang von Goethe, dentre outros autores e assuntos, e sua vida privada e familiar. Um excerto que exemplifica isso, logo no primeiro parágrafo, é:

Ao pôr do sol, sentada no chão, lendo oito cadernos de notas pequenos e voltando para 1998 ao procurar uma frase sobre Goethe: *As estrelas acima, as plantas abaixo*. O pensamento é associado à mãe de Goethe e o que ela o ensinou sobre o mundo natural; mais genericamente, é sobre como as pessoas viveram em constante relação com a natureza.¹⁷

Continuando, nas primeiras páginas de seu texto *Notes on Photography & Accident* Davey revela os motivos que a levaram escrever tal análise sobre a fotografia e a casualidade e, dentre eles, encontramos o seguinte: “Eu quero fazer algumas fotografias, mas quero que elas brotem palavras.”¹⁸ Sobre essa afirmação da artista, Baker diz haver uma fusão da maternidade e leitura, e coloca Duchamp como o precursor aparente dessa ideia.

(...) Aqui o ato de leitura e maternidade se fundem; Davey frequentemente refere-se à noção de “vida” ou “germinação”, ou à imagens que “brotam” – palavras ou outras imagens – em suas declarações sobre a fotografia. Nisso, ela também parece ser precedida por Duchamp, que deu o título *Criação de poeira* à sua fotografia de 1920, executada colaborativamente com Man Ray, do acumular de poeira sobre o dormente *Grande Vidro*. Quando o artista encerra o trabalho, a imagem de Duchamp e Man Ray insinua que outro tipo de criação ocorre, uma associada ao parto. Quando publicado no jornal *Dadá* pela primeira vez, a fotografia foi de fato legendada *O Domínio de Rrose Sélavy*; os dois nomes para a imagem trazem os problemas do doméstico e germinação juntos.(...)¹⁹

Vemos aqui que o autor levanta a hipótese de que mesmo a questão da maternidade e doméstico foram previamente trabalhadas por Duchamp em seu *Criação de poeira*, fotografia realizada em parceria por ele e Man Ray que inicialmente recebeu o título de *Domínio de Rrose Sélavy* - nome do alter ego feminino do artista.

¹⁷ “Sitting on the floor in sunlight and reading through eight small notebooks going back to 1998 looking for a phrase about Goethe: *The stars above, the plants below*. The thought is connected to Goethe’s mother and what she taught him about the natural world; more generally is about how people lived in constant relation to nature.” (Tradução nossa) DAVEY, Moyra. *The Wet and The Dry*. In: SUSSSMAN, Elisabeth e SANDERS, Jay (Ed.). **Whitney Biennial 2012**. New Haven: Yale University Press, 2012. P. 86 – 91.

¹⁸ “I want to make some photographs, but I want them to take seed in words.” (Tradução nossa). DAVEY, Moyra. *Notes on Photography & Accident*. In: **Long Life Cool White**. New Haven: Yale University Press, 2008. Disponível em: http://50.87.193.194/wp-content/uploads/2012/02/Davey_Notes_on_Photography__Accident.pdf (Acesso em 13 out. 2015).

¹⁹ (...) Here the actions of reading and mothering in fuse; Davey often refers to the notion of “life” and “germination,” or of images that “take seed” – in words or other images – in her statements on photography. In this, she again seems preceded by Duchamp, who gave the title *Dust Breeding* to his 1920 photograph, made collaboratively with Man Ray, of dust accumulating on the dormant *Large Glass*. When the artist ceases work, Duchamp and Man Ray’s image implies, another kind of creation occurs, one associated with “breeding” or giving birth. When first published in *Dada* journal, the photograph was in fact subtitled *The Domain of Rrose Sélavy*; the two names for the image bring the issues of the domestic and of germination together. (...) (Tradução nossa) BAKER, George. *The Absent Photograph*. In: BAKER, George; SZYMZYK, Adam; ROSEMBERG, Eric; KRAUS, Cris (org.). **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010. P. 87. Disponível em: http://murrayguy.com/wp-content/uploads/2013/03/Baker_TheAbsentPhotograph.pdf (Acesso em 2 de abr. 2016).

Ou seja, a menção às noções de parto, germinação e criação entrelaçadas, assim como a problemática do doméstico são aspectos que podem ser observados na produção de ambos os artistas, acentuando o seu diálogo.

Ademais, é interessante agora operarmos uma torcedura nesta discussão para tratar um assunto de grande importância e ainda assim paralelo ao ambiente doméstico e à maternidade dentro do trabalho de Moyra Davey: o feminismo.

Em seu texto *Polyvalence*²⁰, por exemplo, a artista questiona o uso do termo *musa* dentro da prática artística afirmando logo de início que este provém de um estereótipo sexista – conectado às imagens das musas da antiguidade clássica e refletido, inclusive, no processo laboral de icônicos artistas modernos – no qual um assume o papel de criador, enquanto confere ao outro o de ajudante.

À frente, Davey desenvolve um novo significado para a palavra *musa*, encarando-a como a definição de um produto tardio do processo de leitura. Segundo ela, as referências necessárias à criação de um trabalho visual casualmente emergem do inconsciente do artista trazendo, assim, soluções para o seu processo laboral.

Ela descreve, por fim, dois momentos em que fora beneficiada por esta “abstração flutuante” (expressão usada para definir este novo significado da palavra): o primeiro faz menção à composição fotográfica e disposição de tais imagens do livro *Portraits in Life and Death*²¹ (1976) do fotógrafo Peter Hujar; enquanto o segundo refere-se à lembrança de uma nota que a própria Davey fez em um de seus antigos diários. Segundo ela, estas referências que foram fundamentais para dois de seus projetos artísticos, e as quais deparara-se eventualmente, foram o verdadeiro sussurro das musas. O título do artigo, *Polyvalence* (Polivalência), reitera essas várias possibilidades associadas ao termo discutido.

Ao tentar renovar o significado de um termo extensivamente usado na história da arte, Davey assume uma postura questionadora a respeito do papel coadjuvante concedido às mulheres dentro da narrativa modernista, colocando-as num estado de igualdade.

Esse aspecto de sua poética ganha ainda mais relevância quando observamos outras de suas imagens: dentre elas, a série *Copperheads* – fotografias do perfil de Abraham Lincoln presentes nas moedas de um centavo americanas²². Ao discorrer sobre tal trabalho, Baker o associa à série *Presidents*, que a artista Sherrie Levine elaborou no fim dos anos de 1970.

Entretanto, enquanto Levine propunha a exposição das estratégias publicitárias em seu incentivo ao consumo ao articular, nas colagens, figuras de sedução femininas extraídas das revistas com os perfis patriarcas de Lincoln, Kennedy e Washington - cujas faces ilustravam o papel moeda norte – americano (Figura 4); Davey, partindo por uma composição de maior sutileza, exhibe o icônico perfil de Abraham Lincoln estampado em duzentas moedas de 1 centavo extremamente sujas e degradadas, assinalando, como afirma Baker, não apenas uma dura transformação na imagem patriarcal, como também uma noção de traição para com o meio fotográfico (Figura 4).

²⁰ DAVEY, Moyra. **Polyvalence**. Art in America, Nova York. Disponível em: http://50.87.193.194/wp-content/uploads/2012/02/MD_ArtinAmerica_1_2012.pdf. Acesso em: 5 mar. 2016)

²¹ HUIJAR, Peter. **Portraits in Life and Death**. Jackson (TN): Da Capo Press, 1976. 91 p.

²² A sua primeira série de trabalhos que constituir-se-iam as *Copperheads* datam 1989 – 1990, enquanto a sua segunda série de mesmo nome fora realizada durante o ano de 2013.



Figure 4 Copperhead N° 42 e Copperhead N° 77, Moyra Davey, 1989 - 1990. Fonte: <http://murrayguy.com/moyra-davey/selected-works/>

Segundo Baker, a ruptura e expansão da fotografia nesses trabalhos de Davey que, como vimos, acompanham concomitantemente uma transformação da imagem patriarcal através da associação desta à deterioração e decadência, se dão por meio de uma busca do uso primitivo do mecanismo e signo fotográfico. Para ele, quando a artista optou por retornar à silhueta e priorizar o retrato, acabou por regressar às formas rudimentares da prática fotográfica. Entretanto, a recursividade presente nessas séries não se orienta de forma auto-reflexiva ou meio-específica. Pelo contrário, de acordo com ele a artista acaba por trabalhar segundo uma noção de traição do meio ao tentar encontrar qualidades fotográficas de analogia extrínsecas ao próprio signo fotográfico.

Em 2013, quando essa série é realizada uma segunda vez, acompanha o desenvolvimento de uma nova linguagem do trabalho da artista, na qual as fotografias são dobradas, submetidas à escrita manual e à cola de selos, para depois serem enviadas, através do serviço postal, à galerias, amigos e familiares da artista.

Na ocasião de sua exposição *Speaker Receiver* (2010) na Basileia, ao ser entrevistada por Adam Szymczyk, Davey discorre sobre o aparecimento de tal proposta²³. Os aspectos importantes evocados por essa proposta são, respectivamente: um acréscimo mais perceptível do tempo à imagem através do desgaste das fotografias ao passar pelos correios; a libertação de deixar algumas coisas ao acaso (tornando o resultado final da proposta fora do controle restritivo do artista); e, por fim, a ideia de intercâmbio com alguém específico.

²³DAVEY, Moyra. E SZYMCZYK, Adam. Accident Among the Slow Things: Adam Szymczyk interviews Moyra Davey. In: BAKER, George; DAVEY, Moyra; KRAUS, Cris; ROSEMBERG, Eric e SZYMCZYK, Adam. **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010. P. 145-146. Disponível em: http://murrayguy.com/wp-content/uploads/2013/03/Baker_TheAbsentPhotograph.pdf (Acesso em 2 de abr. 2016).

É interessante notar que o selo e a fotografia já haviam ganhado importante destaque em circuitos artísticos dos anos sessenta e setenta, assim como outros materiais relacionados ao sistema de trocas de correspondências e a reprodução de imagens - como o envelope, carimbo, xerox etc. A crítica Cristina Freire discorre que muitas dessas operações, conhecidas genericamente como arte postal, tinham como seus principais objetivos: 1º a produção de arte e a construção de um circuito artístico (ou rede) fora das instituições já reconhecidas como detentoras da credibilidade na seleção, mostra e catalogação de arte, ocasionando, assim, uma forma de contestação do sistema artístico e político atual - marcado pela presença das ditaduras de direita, na América Latina, e de esquerda na Europa Oriental; 2º um estreitamento entre os pólos arte e vida, buscando maior conexão com o público menos participativo do circuito artístico; 3º e uma diferenciada divulgação de obras e exposições a partir do envio de material através dos correios, proporcionando um contato tátil com os trabalhos produzidos. Assim, os artistas se desvincilavam de uma só vez, do crivo que inevitavelmente era realizado pelas instituições de arte com relação às obras de cunho manifestamente político e anti-ditatorial e promoviam uma participação mais intensa do público que desconhecia as práticas e pesquisas contemporâneas da área. Além disso, promoviam, por fim, uma interação mais forte da arte no ritmo da vida, utilizando meios de exibição até então inusitados - como jornais, agências de correios etc.²⁴

À princípio, não encontramos tantos pontos comuns entre o que é elencado por Davey e salientado por Freire, mas convém pensarmos que a semelhança formal e processual entre a proposta da artista e o “movimento” da arte postal apontam para outros aspectos igualmente semelhantes.

Um possível sintoma destes aspectos, é a participação de Davey em uma exposição coletiva, *Batalhão de Telegrafistas* (2014), na Galeria Jaqueline Martins em São Paulo, juntamente com mais outros dezesseis artistas, dentre eles, a brasileira Anna Bella Geiger, que havia participado ativamente do “movimento” de arte postal durante os anos 1960.

Entretanto, há outra questão também similar entre as imagens da artista e a arte postal, afinal, as fotografias de Davey são exibidas em diferentes galerias e museus somente após uma apresentação precedente que ocorre através de seu manuseio pelos funcionários dos correios - aqui, assim como ocorre com a arte postal, há uma aproximação entre as esferas arte e vida, gerando maior conexão entre os trabalhos visuais e público menos participativo do meio artístico.

Ainda, Davey menciona que tal proposta alimenta a ideia de “deixar algumas coisas ao acaso”. Aqui poderíamos ignorar tal afirmação sobre esse **acaso** se a artista não a repetisse tantas vezes em outros textos e propostas visuais: na citada passagem extraída do texto *Empties*, por exemplo, observamos a artista mencionar o **clique falho** que a levava produzir uma série de garrafas vazias. Similarmente, podemos encontrar uma **casualidade** no material escolhido para o desenvolvimento da série *Copperheads*, onde as moedas de um centavo com o perfil de Lincoln são encontradas nas ruas, em mercados de pulga ou recebidas como troco. E, para nos atermos a mais um exemplo, ao esbarrarmos com a associação que Baker faz dos textos e ideias defendidas na poética de Davey com o *Criação de Poeira* de Man Ray e Marcel Duchamp, encontramos novamente esse apelo ao **casual**.

Essa casualidade parece não só impregnar a produção poética e textual da artista como também se apresenta como um denominador comum de parte significativa de seu trabalho.

Referências

²⁴ FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. P. 67.

BAKER, George; SZYMCZYK, Adam; ROSEMBERG, Eric; KRAUS, Chris. (org.). **Speaker Receiver**. Basileia: Kunsthalle Basel, 2010.

DAVEY, Moyra. **The Problem of Reading**. Vienna: Typo Druck Sares. Disponível em: <http://50.87.193.194/wp-content/uploads/2012/02/Problem-of-Reading03.pdf> (Acesso em 21 maio 2017).

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

_____. (org.). **Mother Reader – Essential Writings on Motherhood**. New York: Seven Stories Press, 2001.

_____. **Empties**. Vancouver: Presentation House Galleire, 2013.

_____. The Wet and The Dry. In: SUSSMAN, Elisabeth e SANDERS, Jay (Ed.). **Whitney Biennial 2012**. New Haven: Yale University Press, 2012. P. 86 – 91.

_____. **Polyvalence**. Art in America, Nova York. Disponível em: http://50.87.193.194/wp-content/uploads/2012/02/MD_ArtinAmerica_1_2012.pdf. Acesso em: 21 maio 2017)

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

HUJAR, Peter. **Portraits in Life and Death**. Jackson (TN): Da Capo Press, 1976.