

## Visualidades interrompidas

MICHAL KIRSCHBAUM

■ 548

Michal Kirschbaum é artista visual, pesquisadora e docente. Doutoranda do programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e mestre em Investigação Artística pela Universidade de Amsterdam (UvA). Sua pesquisa se desenvolve nas temáticas e práticas relacionadas à fotografia contemporânea, ao desenho e à fotomontagem, e nas suas relações com questões que surgem a partir de teorias do lugar, do espaço e da paisagem e das respectivas operações espaciais em ação nessas instâncias. É professora no curso de Artes Visuais da UDESC.

Afiliação: Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) - Florianópolis SC, Brasil

## ■ RESUMO

Este artigo desenvolve uma linha de reflexão a partir de trabalhos de fotografia que apresentam recortes ou obstruções. O texto desdobra algumas questões que se originaram a partir de procedimentos onde áreas de um referente foram ocultadas de nosso olhar. Tais procedimentos geraram possibilidades teóricas e poéticas principalmente em relação ao sentido de lugar e espaço, atingindo o tema da paisagem e sua representação e contribuindo assim aos debates contemporâneos da Fotografia. O artigo se debruça sobre os trabalhos de Marina Camargo, os quais são analisados através de um foco nas performances e articulações que circundam toda produção visual e a produção do olhar. Uma articulação teórica é posta em ação junto às reflexões de Michel de Certeau, Jacques Derrida, Yve Lomax e Robert Smithson, onde encontra um lugar para pensar a fotografia e alguns processos da própria visualidade humana.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Fotografia e lugar, operações espaciais, desconstrução.

549 ■

## ■ ABSTRACT

This article develops a line of reflection from photography works that present cuts or obstructions. The text unfolds some issues that departed from the procedures where areas of a referent were hidden from our gaze. Such procedures generated theoretical and poetical possibilities especially in relation to the sense of place and space, reaching the subject of landscape and its representation and therefore contributing to contemporary debates on Photography. The article focuses on the works of Marina Camargo, which are analyzed with a focus on the performances and articulations that surround all visual production and the production of the gaze. A theoretical articulation is put in action along articulations of Jacques Derrida and Hal Foster where it finds a place to think Photography and some processes of the human gaze.

## ■ KEYWORDS

Photography and place, spatial operations, deconstruction.

## Visualidade interrompidas<sup>1</sup>

Essas são questões que não perguntam o que as coisas são mas de que forma elas levantam questões, de fato não perguntam sobre as coisas em si mas sobre a relação sujeito-objeto em contextos temporais e espaciais particulares. Essas podem ser as primeiras questões, se não a primeira questão, que precipitam um novo materialismo que toma os objetos como válidos somente para conceder-lhes sua potência de mostrar como eles organizam nossos afetos privados e públicos. (BROWN, 2001, p.18) (tradução nossa)<sup>2</sup>

Sentido de lugar é uma expressão que parece um tanto ampla. Pode referir-se a uma escala pessoal ou social, de percepção e produção de sentido a partir do estímulo que os lugares provocam em nós e da relação que estabelecemos com eles. De qualquer forma que venha a ser, o sentido que os lugares ganham e as sensações que eles ativam se relacionam diretamente com como nossos corpos percebem. Corpos estes que se afetam a partir de uma arqueologia que consta em nossas camadas sensíveis e que se formam de maneira circunstancial em meio a uma série de elementos participes da construção dessa sensibilidade. Vamos aqui considerar como o principal desses elementos, a representação de locais através da fotografia. Devemos então levar em consideração que essas circunstâncias -também midiáticas- constroem e articulam as possíveis realidades, concretas e sensíveis, que um corpo experimenta em uma dada situação e local, de modo a construir um repertório, espécies de arquivos para conexões sensíveis.<sup>3</sup> Através desses “arquivos” estabelecemos diálogos e criamos relações com e a partir das coisas.

Na fotografia descansa um convite para possíveis práticas espaciais. Enquanto objetos documentais, que podem ser compreendidos como um lugar em si mesmo a fotografia nos leva a praticar espacialidades, seja na nossa imaginação seja na possibilidade de nos encaminhar a uma jornada de fato. Michel de Certeau (França, 1925-1986) afirma que o ato de ler é uma forma de produção espacial: “Da mesma forma, o ato da leitura é um espaço produzido pela prática sobre um lugar particular: um texto escrito, por exemplo, um lugar constituído por um sistema de signos” (CERTEAU, 1984, p. 117) (tradução nossa)<sup>4</sup>. A questão que paira sobre a afirmação de Certeau -que reflete sobre o ato da leitura e da criação de espacialidades- pergunta aqui sobre a possibilidade de estender essa compreensão para o

<sup>1</sup> Este artigo tem como fonte a dissertação da autora intitulada Corte Fotográfico (Photographic Cutoff). A dissertação foi defendida em Junho de 2013 para obtenção do título de mestre no programa Artistic Research Master Programme da Universidade de Amsterdam (UvA). A pesquisa contou com a orientação da Dra. Sophie Berrebi e do Dr. Jeroen Boomgaard, como segundo leitor/examinador. O trabalho pode ser acessado em: <http://arno.uva.nl/document/505105>.

<sup>2</sup> No original: They are questions that ask not whether things are but what work they perform questions, in fact, not about things themselves but about the subject-object relation in particular temporal and spatial contexts. These may be the first questions, if only the first, that precipitate a new materialism that takes objects for granted only in order to grant them their potency to show how they organize our private and public affection. (Bill Brown, 2001, p.18)

<sup>3</sup> As percepções e seus desdobramentos em nossas ações não se definem na abordagem aqui proposta como algo predeterminado, como algo fixo pela realidade que já nos é dada. Entretanto não se deve negar que ela se apoia em muitos códigos compartilhados. De acordo com Certeau nós poderíamos pensar essa situação como uma construção de sentenças pessoais dentro de um vocabulário estabelecido.

<sup>4</sup> No original: “In the same way, an act of reading is the space produced by the practice of a particular place: a written text, i.e., a place constituted by a system of signs.” (CERTEAU, 1984, p. 117)

mundo das imagens e dos lugares. Vamos seguir então e tratar dessa questão.

Direcionaremos nossos olhares para as ações em lugares e as leituras de lugares ao ater-nos às operações espaciais praticadas por outros artistas, onde através de suas poéticas e práticas se fazem visíveis os mecanismos do nosso aparato de percepção, assim como se percebe a potência que existe nas próprias imagens e lugares. Robert Smithson (Nova Jersey, 1938/1973) escreve, em "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan", que "um trabalho de arte poderia estar nas moitas, a ser encontrado" (SMITHSON, 1979, p. 101) (tradução nossa)<sup>5</sup>. Ao longo de seu texto embarcamos na leitura dos lugares, onde Smithson percebe a própria materialidade dos espaços e nesta, os elementos para uma leitura. Ali o artista percebe a arte como situação encontrada, situação-rouve, mas também como situação-proposta, em relação a um mundo que nos afeta e ao qual respondemos.<sup>6</sup> O mundo nos afeta, nos afeta através de uma recepção/produção que o nosso próprio aparato de montagem aciona. Uma montagem que é física, pois responde à natureza de nossa própria anatomia humana, e ainda outra que compreende um nível cultural, psíquico e social, e que escolhe, recorta, edita e processa os elementos do mundo afim de resultar em algo significativo para nós. Algo que faz dos sentidos das coisas fenômenos um tanto instáveis. Em razão desse entendimento, as performatividades<sup>7</sup> se apresentam aqui como elementos base na produção de sentidos, nas instâncias de recepção e produção de verdades. Tal escolha determina que o sentido das coisas são colocados em prática por pessoas e situações. Parece assim que qualquer inteligibilidade sobre alguma coisa é movida por reconstruções necessárias, um tipo de atividade que faz possível incluir novos e provisórios sentidos sobre as coisas. Nesta perspectiva, os significados são o tempo todo reestruturados e colocados a trabalhar por pessoas e situações. São colocados a trabalhar através do desdobrar das possibilidades que também habitam as coisas nelas mesmas.

O presente artigo desenvolve reflexões e relações a partir de dois trabalhos de Marina Camargo (Brasil, 1980): "Oblivion", (2010-2014); e "Diagrama", (2013). Estes trabalhos estabelecem um diálogo entre uma fotografia e o lugar ao qual esta se refere, de tal forma que a fotografia se interpõe entre a artista e a coisa em si. O ato artístico na obra apresenta a fotografia não como um objeto que unifica ou conecta

<sup>5</sup> No original: "an artwork may be in the thicket, to be found" (SMITHSON, 1979, p.101)

<sup>6</sup> "O estrato da Terra é um museu confuso. Incorporado no seu sedimento há um texto que contém limites e fronteiras que evadem a ordem racional e as estruturas sociais que limitam a arte. A fim de ler as pedras devemos nos tornar conscientes do tempo geológico e das camadas do material prehistórico que está sepultado na crosta terrestre. Quando alguma pessoa escaneia os sites em ruínas da pré-história esse alguém vê uma pilha de mapas destruídos que perturba os nossos limites históricos atuais. Escombros de lógica confronta o espectador assim que ele olha para esses níveis de sedimentação. A moldura abstrata que contém a matéria crua são observadas como algo incompleto, quebrado e destruído." (SMITHSON, 1979, p.110) (tradução nossa)

No original: The strata of the Earth is a jumbled museum. Embedded in the sediment is a text that contains limits and boundaries which evade the rational order, and social structures which confine art. In order to read the rocks we must become conscious of geologic time, and of the layers of prehistoric material that is entombed in the Earth's crust. When one scans the ruined sites of pre-history one sees a heap of wrecked maps that upsets our present historical limits. A rubble of logic confronts the viewer as he looks into the levels of sedimentation. The abstract grids containing the raw matter are observed as something incomplete, broken and shattered (SMITHSON, 1979, p.110)

<sup>7</sup> Não aprofundarei concepções sobre os estudos de performance mas faz-se necessário apresentar o conceito de performatividade que compreende "a prática de citações que produz ou subverte o discurso e o conhecimento e que ao mesmo tempo habilita e disciplina os sujeitos e as suas performances." (GREGSON and ROSE, 1999, p. 2) (tradução nossa). No original: Specifically, our argument is that performance - what individual subjects do, say, 'act-out' - and performativity - the citational practices which reproduce and/or subvert discourse and which enable and discipline subjects and their performances." (GREGSON and ROSE, 1999, p. 2)

a realidade e seu referente, mas mais bem como um objeto que trabalha como uma interferência em relação ao real.

A manipulação e a interferência na estrutura de uma dada imagem é também um dos eixos centrais deste texto. Diante destes procedimentos é produtivo dialogar com a natureza da fotografia e a sua força documental que, em razão disso, tem um forte vínculo com a apresentação de uma verdade. O tipo de verdade que é aqui de interesse não se localiza na investigação do conteúdo fotográfico, no sentido de dar credibilidade ao seu conteúdo documental. O interesse aqui está focado nas percepções que são formadas a partir dessas imagens, que colonizam uma consciência compartilhada e constroem o nosso entendimento e percepção de mundo, como realidades na virtualidade de nossas percepções<sup>8</sup> e de nossos afetos. Nos expomos diante de imagens, imagens produtora de ecos – que ecoam no nosso imaginário cultural e na nossa memória coletiva. Em um continuum, esses ecos terminam por materializar novas imagens, eventos, lugares e modos de vida: realidades diárias em um diálogo constante com ecos midiáticos. Este sim seria um exercício de olhar uma fotografia “quando a imagem fotográfica não é mais definida em termos do que representa mas pelo seu poder de afetar e de ser afetada” (LOMAX, 1985, p. 268) (tradução nossa)<sup>9</sup>, de forma a revelar este processo como a produção de uma verdade em si mesma. Assim, podemos também entender o ato fotográfico e a fotografia em sua performatividade, atuante na produção de uma verdade, situação que nos possibilita focar no contexto social e na existência material dessa fotografia e lugar, apontando aos agenciamentos e operações que tomam lugar nas etapas de captação, arquivamento, distribuição, divulgação, articulação e exposição, dentro de uma dada cultura visual.

Jacques Derrida (Argélia, 1930 - França, 2004) desenvolve de forma muito assertiva a questão da produção da verdade em relação ao ato fotográfico ou em relação a qualquer outro ato que “grave” algum referente. O autor indica que a performatividade desse ato aponta ao “problema da referência e da verdade: o problema de uma verdade sendo feita”... “ela produz um ponto de vista em vez de colocar-se dentro de um ou ocupando um” (RICHTER, 2010, p. 5-6). (tradução nossa)<sup>10</sup>. Essas imagens que referenciam algo estariam, segundo Derrida, sempre a interceptar o nosso presente como uma presença espectral<sup>11</sup> ao qual o autor nos

<sup>8</sup> A relação estreita entre a realidade virtual e a realidade concreta parece ser mais percebida na atualidade através de redução da disparidade entre operações virtuais e operações reais. Assim, se percebe que estas não operam mais em oposição, mas em cooperação, juntamente com suas tensões. Da mesma forma, a condição das imagens como realidades dentro da cultura social organiza, intensifica, ou ainda enfraquece os acontecimentos da própria realidade social, que correm cada vez com maior velocidade.

<sup>9</sup> No original: “when photographic image is no longer defined in terms of what it represent but rather by its power to affect and be affected” (LOMAX, 1985, p. 268)

<sup>10</sup> No original: “the problem of reference and truth: the problem of a truth to be made”...it produces the point of view rather than placing itself within one or occupying one” (RICHTER, 2010, p. 5-6)

<sup>11</sup> “E eu acredito que desenvolvimentos modernos na tecnologia e nas telecomunicações em vez de diminuir as fantasmagorias assim como qualquer pensamento científico ou técnico abandona a era dos fantasmas, como parte de uma era feudal com suas tecnologias primitivas, como se fosse uma era perinatal...eu acredito que fantasmas fazem parte do futuro e que a tecnologia moderna das imagens como o cinema e as telecomunicações intensificou o poder dos fantasmas e sua habilidade de assombração”. (Transcrição e tradução nossa do discurso de Derrida em Ghost Dance, 1983). No original: “And I believe that modern developments in technology and telecommunication instead of diminishing the realm of ghosts as does any scientific or technical thought is leaving behind the age of ghosts, as part of the feudal age with its somewhat primitive technology as a certain perinatal age . Whereas I believe that ghosts are part of the future. And that the modern technology of images like cinematography and telecommunication enhances the power of ghosts and their ability to haunt us (Transcript of Derrida's speech in Ghost Dance, 1983)

lembra que é de fato essa a essência da Fotografia (RICHTER, 2010), funcionando como um eco que interrompe e cria multiplicidades temporais no presente, interferindo assim na nossa memória e no nosso sensível.

O que ocorre então se parte de uma fotografia, entendida como um instante em repetição infinita, tem seu eco interrompido? A interrupção do visível talvez possa também ser um local de exploração, um lugar a ser habitado no campo da fotografia.

Um foco na opacidade e na materialidade deste objeto midiático, mesmo percebido muitas vezes como transparência, pode nos apresentar as potencialidades deste como um lugar em si que ecoa no tempo. Talvez o retumbar desse eco, emitido pela fotografia, participe das nossas sólidas realidades, o qual se insere como um visitante, convidado ou não, “midiatize” a nossa própria experiência. Assim, esse eco se insere, se reafirma, se altera, a partir de como habitamos o mesmo e como o mesmo nos habita. De repente a imagem ou a câmera se integra em nossa relação com as coisas, lembrando a natureza de uma operação semelhante às nossas formas de operar, o processo humano de percepção<sup>12</sup>.

Derrida encontra no próprio processo de fotografar, iniciativas que apontam a praticas de desconstrução<sup>13</sup>. No desconstruir se encarna, se incorpora ou se re-incorpora algo, se sacode o sentido das coisas de modo a trazer uma nova potencia, um novo sentido. Olhar a potencialidade das imagens e percebê-las como resultado de uma pratica e produção de uma realidade –verdade- que se apresenta. Então desviar um pouco o foco da representação contida neste objeto para nos atentarmos às ações, e à forma como estas habitam o objeto da representação: apontando assim a sua exterioridade e ambientação, assim como a seus palcos, atores e agenciamentos.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> “Não podemos mais opor percepção e técnica; não existe percepção antes da possibilidade da iteratividade protética; e esta mera possibilidade marca, em anterioridade, ambas a percepção e a fenomenologia da percepção. Na percepção já há operações de seleção, exposição de tempo, filtragem, desenvolvimento; o aparelho psíquico funciona também como, ou da mesma forma que, um aparato de inscrição e de arquivamento fotográfico.” (RICHTER, 2010, p. 15) (tradução nossa). No original: “We can no longer oppose perception and technics; there is no perception before the possibility of prosthetic iterability; and this mere possibility marks, in advance, both perception and the phenomenology of perception. In perception there are already operations of selection, of exposure time, of filtering, of development; the psychic apparatus functions also like, or as, an apparatus of inscription and of the photographic archive.” (RICHTER, 2010, p. 15)

<sup>13</sup> Sobre a ação de desconstrução, Derrida coloca que “O gesto invoca tomar algo para fora da lógica de seu próprio plano de arquitetura e então expor suas tensões internas, que tanto a permite ser como é assim como lhe causa uma sacudida em sua própria estrutura”. (RICHTER, 2010, p. X) (tradução nossa). No original: The gesture invokes taking something apart in a way that heeds the logic of its own architectural plan and thereby exposes the internal tensions that both enable and vex it. (RICHTER, 2010, p. X)

<sup>14</sup> Este estudo apresentou pontos de convergência entre os trabalhos aqui analisados com a questão da presença da Arte Minimalista e consequentemente com a presença em relação a qualquer objeto, levando-nos a pensar na condição relacional que existe entre objetos e sujeitos. É então nessa relação, entre sujeitos e objetos, ambos sendo ativos e passivos, como ativadores mas também como receptores de estímulo e projeções, que ocorre a desestabilização de qualquer aparente estabilidade. A dualidade sujeito-objeto é algo que o minimalismo tenta superar na experiência fenomenológica (Foster, 1996) colocando o foco na própria experiência. Assim, o meio, além de ser somente uma coisa ou tecnologia em relação, carregador de mensagens, também começa a ser percebido através de suas operações, que lhe dão existência. É no meio e no entre que a significância do trabalho começa a tomar lugar, situação que é explorada em muitos objetos minimalistas: algo que toma forma nas possibilidades e realidades dentro de uma pratica espacial, seja do autor ou do espectador.

Há uma fratura. Eu não posso mais negligenciar a superfície fotográfica. Eu me torno consciente que o processo fotográfico se apresenta entre, que ele intervém, que ele se posiciona no meio. No meio... o medium... o significante... o modo... a mediação. Eu me torno consciente que a janela enquadra, constrói, a vista vista. Tranquilamente eu me pergunto: como um espectador eu também sou enquadrada? (LOMAX, 1985, p. 265) (tradução nossa)<sup>15</sup>

“Uma coisa dificilmente pode funcionar como uma janela”<sup>16</sup> Talvez tentar vê-la em sua opacidade, considerando a imagem como uma coisa em si, seria vê-la imersa em sua coisificação, como Brown coloca, quebrando assim essa transparência que constantemente é requisitada de uma imagem. Se essa coisa, digamos a fotografia, se torna eventualmente opaca e disfuncional talvez assim ela revele melhor a prática e recepção fotográfica, e coloque talvez em evidência a performatividade presente na produção de um olhar, na sua distribuição e na ativação sensível na recepção de quem vê.

É apelativo, ao meu ver, que os procedimentos de Marina Camargo toma o imaginário de uma topografia tão presente na cultura moderna e contemporânea. Os Alpes Suíços podem ser algo muito presente para a população que vive perto desse lugar fenomenal, mas também é muito ativa como uma imagem de exportação que circula em escala global. Convenhamos, que mesmo em regiões tropicais e subtropicais são adotadas a arquitetura alpina, o design alpino, a gastronomia desses lugares e suas modas de vestuário. Essa celebração especulativa da paisagem e da produção do sublime inventa e reforça uma identidade, desempenha um papel importante no mercado mundial turístico –e traz, muitas vezes, uma imagem patriótica- que cuidadosamente enquadra para distribuição o que é dado a ver. Tanta prática romântica não estaria separada de idealizações e de ideologias.

■ 554

<sup>15</sup> “No original: “There is a fracture. I can no longer overlook the photographic surface. I become aware that the photographic process comes in between, that it intervenes, that it stands in the middle. In the middle... the mediate... the medium... the signifier... the means... mediation. I become aware that the window, as it were, frames, constructs, the view seen. Quietly I ask myself: as the spectator am I also framed?” (LOMAX, 1985, p. 265)

<sup>16</sup> “Na novela de Byatt, a interrupção do hábito de olhar através da janela como transparências permite ao protagonista ver a própria janela em sua opacidade”... “porque existe um discurso que não permite usá-las como fatos. Uma coisa, em contraste, dificilmente pode funcionar como uma janela. Começamos a confrontar o sentido de coisa dos objetos quando eles deixam de funcionar para nós: quando a broca estraga, quando o carro quebra, quando a janela fica suja, quando os seus fluxos dentro dos circuitos de produção e distribuição, consumo e exibição, tenham sido cortados, mesmo que momentaneamente. A história dos objetos se colocando como coisas é então a história de uma relação mudada sobre os sujeitos humanos e então a história de como as coisas realmente nomeiam menos um objeto do que uma relação particular de sujeito-objeto.” (BROWN, 2001, p.4) (tradução nossa). No original: “In Byatt’s novel, the interruption of the habit of looking through windows as transparencies enables the protagonist to look at a window itself in its opacity”... “because there is a discourse of objectivity that allows us to use them as facts. A thing, in contrast, can hardly function as a window. We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the windows get filthy, when their flow within the circuits of production and distribution, consumption and exhibition, has been arrested, however momentarily. The story of objects asserting themselves as things, then, is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation.”

Estou eu a dizer que a ideologia é uma linha no meio que enquadra ou narra o mundo de forma que este é visto somente de uma maneira particular? Será a ideologia algo relacionado com a aparência de uma superfície? Estou eu a assumir que a verdade real descansa essencialmente fora do quadro da ideologia, para além de sua frente? (LOMAX, 1985, p. 266) (tradução nossa)<sup>17</sup>

"Oblivion" é uma série de postais dos Alpes (que cobrem os Alpes suíços, alemães, italianos, austríacos e franceses) comprados em antiquários. Essas imagens sofreram uma interferência depois da aquisição por Marina Camargo. A artista cobriu os Alpes com um preenchimento preto, de forma que somente pelo perfil dessas montanhas permanece possível reconhecê-las. O procedimento apaga uma imagem previa.



Figura 1. Marina Camargo, Oblivion, postais e fotografias interferidas, dimensões variáveis, 2010-2014. Fotografia de Marina Camargo.

<sup>17</sup> No original: "Am I to say that ideology is a line in the middle which frames or narrates the world so that it is seen only in a particular way? Is ideology to do with surface appearance? Am I to assume that the real truth lies essentially outside of ideology's frame, beyond its front?" (LOMAX, 1985, p. 266)



Se a imagem de lugares, e neste caso uma muito celebrada, é um objeto que intervém nos nossos afetos diários, ali também descansa a possibilidade de intervir de volta, de volta em novos procedimentos espaciais. Talvez nessa reação se encontre a necessidade de apresentar de maneira diferente essa própria representação: intervindo na própria materialidade que de certa forma engrandece e intervém na existência do referente.

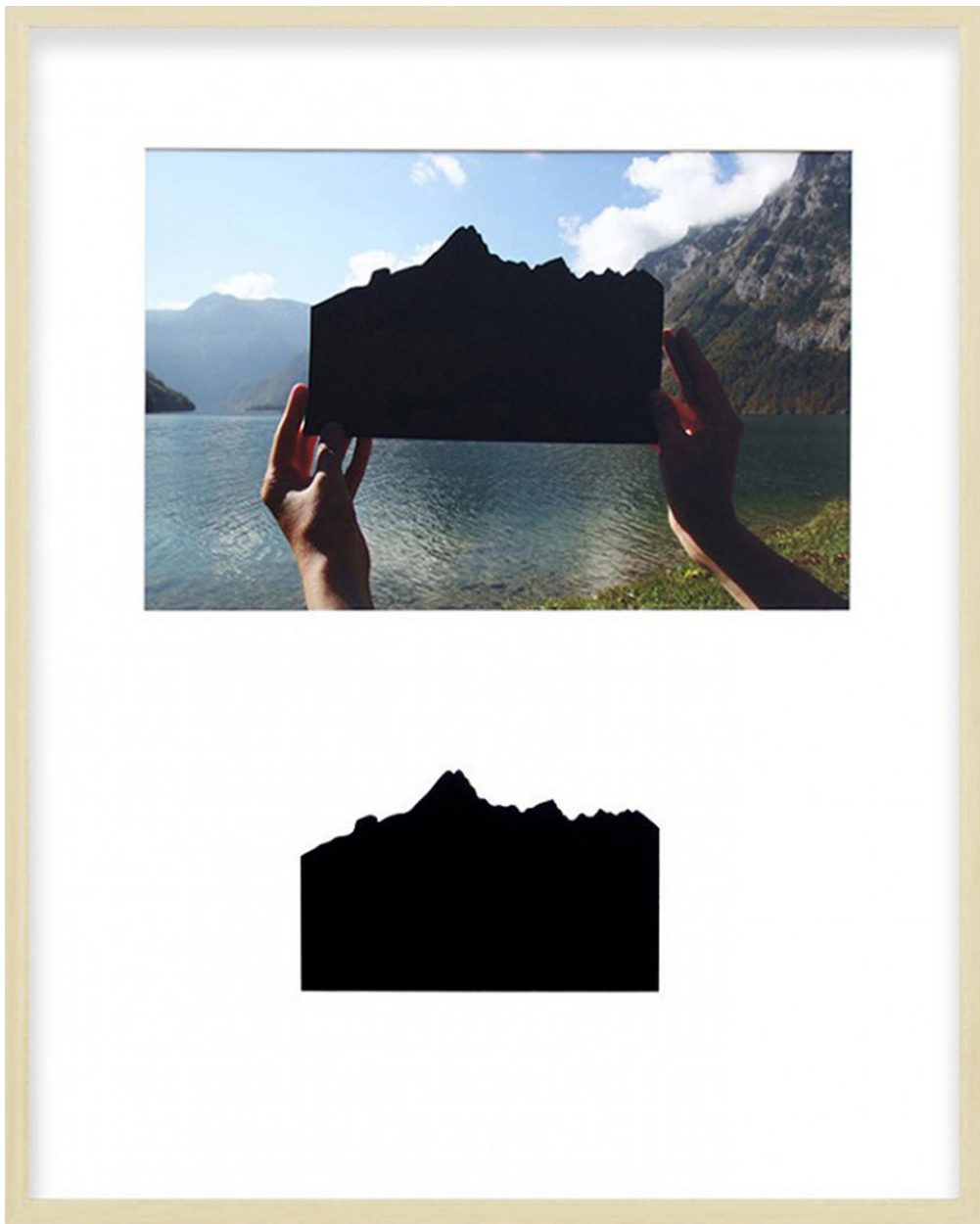
Como colocado por Camargo, apagar essas imagens se configurou como uma obsessão, como um desejo de ver esse referente de outra forma, de forma a intervir “somente sobre a representação desses lugares”, e logo depois ela acrescenta “seria como o gesto de apagamento daquilo que é desejado<sup>18</sup> ver - ou como um exercício inútil entre tentar lembrar e esquecer” (Camargo, 2011).

A partir do recorte do contorno de montanhas uma outra obra se inicia. Ainda trabalhando com a temática dos Alpes e com a silhueta em mãos, a artista coloca a mesma sobre a montanha, na perspectiva da câmara, obstruindo a nossa visão. Um jogo de encaixe e esconde. Neste processo, a posição e a escala da artista, em relação ao lugar, são colocados em evidência, e incorporados dentro de um novo quadro, onde a paisagem é parcialmente encoberta. Temos neste trabalho uma visão mais ampliada em relação ao trabalho anterior. Uma visão que inclusive nos permite ver um corpo, que se mostra e se relaciona com esta paisagem. Há um recuo da moldura do trabalho anterior, ampliando a visão, apresentando um sujeito, e mostrando uma operação que esta sendo performatizada sobre a paisagem. Em "Diagrama", uma fotografia é produzida e exibida em conjunto com o recorte de papel que apresenta a silhueta da montanha. A fotografia, que contém a imagem do papel-contorno, é impressa de forma que o recorte se apresenta no tamanho real: o recorte apresentado abaixo se encontra no mesmo tamanho que na sua reprodução na fotografia e dá à cobertura de papel a mesma importância que tem o seu referente. Como um elemento testemunha desta expedição, este é apresentado como uma ferramenta, produzido numa prática expedicionária, com a finalidade de não mostrar, em vez da finalidade de uma dada ferramenta, que pudesse expandir a esfera de informação ou os detalhes da coisa investigada.

Os procedimentos praticados nestes trabalhos também oferecem um olhar para a natureza da experiência de ser um espectador de objetos fotográficos, a partir de onde parte um sentido confuso de expectativa<sup>19</sup>, como uma espécie de ansiedade que parte do encontro com estas imagens e o seu não encontrado referente.

<sup>18</sup> Em relação ao desejo a artista também menciona a palavra Sehnsucht e explica que seu significado indica um tipo de nostalgia de algo inatingível mas que também aponta para um tipo de busca que se relacionaria com um passado. Porém já que seria a busca de algo (de algo que é vago) também se encontraria em um futuro. A artista coloca que poderia de alguma forma ser traduzido como o desejo do desejo, a partir das palavras “Sehnen” como ânsia e “Sucht” como busca ou vício. Se apresentando como uma força destrutiva e auto-destrutiva. (CAMARGO, 2011)

<sup>19</sup> Expectativa tem origem na metade do século XVI (no sentido de ‘ação que protela, espera’): do Latim *expectare* ‘olhar por,’ de *ex-* ‘fora’ + *spectare* ‘ver’; e “Espectador ORIGEM no final do século XVI.: do Francês *spectateur* ou Latim *spectator*, de *spectare* ‘olhar a, observar’.” (New Oxford American Dictionary 3rd edition © 2010 by Oxford University Press, Inc.) Percebo a necessidade de relacionar a palavra expectativa, sensação talvez presente quando estamos na procura de algo ou alguém, na espera pelo que esta por vir, uma situação que pode vir acompanhado de um sentimento ansioso de antecipação, com a palavra espectador, que pode trazer a idéia de um corpo como um receptor e que erroneamente nos faz pensar em um olhar desencarnado. Um ser em expectativa se mostra como um olhar interrompido em relação a um presente.



Marina Camargo, Diagrama, fotografia e recorte de papel, 100 x 80 cm, 2013. Fotografia de Marina Camargo.

Uma relação com o lugar é novamente estabelecida pelas potencialidades do não-visível, de bloquear e de apresentar um objeto suplementar em relação, que em vez de aumentar uma visibilidade, a encobre. Em vez de mostrar, mascara. Bloqueia em tamanha totalidade que a imagem se torna exausta, preenchida, cheia, tão cheia que se torna um apagamento ou então alcança um alívio da exaustão, do que já está exaurido. Talvez haja coisas que devemos esquecer para conseguir ver no-

vamente, criando lacunas para assim podermos habitá-las de outra forma.

Pode ser que ainda exista algum tipo de continuidade<sup>20</sup>, como um entrelaçamento com o mundo através de nossos olhos, mesmo depois de percebermos todas estas fragmentações, interrupções e repetições, próprias do tipo de olhar que é interceptado por elementos opacos e pelas próprias operações perceptuais que formam o olho midiático. Neste caso, apresentaria a cada momento, uma realidade mais e mais fantasmagórica, nos termos de Derrida. Esta seria uma continuidade descontínua ao longo de suas próprias interrupções. Se a nossa própria percepção é já interrompida por esse imaginário, então o que poderia interromper o próprio fenômeno que interrompe a nossa percepção?

## Referências

BROWN, Bill. **Thing Theory** In: *Critical Inquiry* [online]. Vol. 28, No. 1 (Outono, 2001), p. 1-22. The University of Chicago Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1344258> Acesso: 10 set. 2016.

CAMARGO, Marina. **Os Lugares e as Coisas** (ou notas sobre o esquecimento) In: *Revista Urbe # 1* (Abril, 2011). *Cultura Visual Urbana e Contemporaneidade. Cartografias Urbanas*. Disponível em: <http://www.pubblicato.com.br/urbe1/index.html#22/z> Acesso em: 10 set. 2016. p 20-25.

CAMARGO, Marina. **Entre Montanhas e Representações**. (2013) Disponível em: <http://www.marinacamargo.com/?p=397>. Acesso em: 10 set. 2016.

DE CERTEAU, Michel. **The Practice of Everyday Life**. University of California Press, 1988. ISBN: 978-0520271456

DERRIDA, Jacques. Injunctions of Marx. In: **Specters of Marx: the state of debt, the work of mourning, and the New International**. Nova Iorque: Routledge, 1994. ISBN: 0415910455

FOSTER, Hal. **The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century**. EUA: MIT Press, 1996. ISBN: 9780262561075

Ghost Dance. Produção independente. Direção e produção Ken McMullen. EUA, 1984. (100 min): mono., cor, 35 mm.

GREGSON, Nicky; ROSE, Gillian. **Taking Butler Elsewhere: Performativities, Spatialities and Subjectivities** In: *Environment and Planning D: Society and Space*. Vol. 18 (2000), p. 433-452  
<https://doi.org/10.1068/d232>

Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1068/d232> Acesso: 10 set. 2016.

<sup>20</sup> Stephen Melville descreve satisfatoriamente a trajetória da filosofia da visão de Merleau-Ponty quando ele diz: “A visão é o lugar onde a continuidade com o mundo se esconde, o lugar onde nós confundimos nosso contato por distância, imaginando que ver é um substituto de, em vez de um modo de, toque – e é esta anestesia, nesse estado de não-sentido, no coração da transparência, que exige o nosso reconhecimento e empurra nossas relações com o visual além do reconhecimento” (OLIVER, 2008: 140). (tradução nossa). No original: “Vision is the place where our continuity with the world conceals itself, the place where we mistake our contact for distance, imagining that seeing is a substitute for, rather than a mode of, touching—and it is this anesthesia, this senselessness, at the heart of transparency that demands our acknowledgment and pushes our dealings with the visual beyond recognition” (OLIVER, 2008: 140).

LOMAX, Yve. 'Re-Vision'. In: Company, D. **Art and Photography**. Pennsylvania: Pahidon Press Limited, 2004. p. 265-268.

OLIVER, Kelly. **Beyond Recognition**: Merleau-Ponty and an Ethics of Vision. In: Intertwinings: **Interdisciplinary Encounters with Merleau-Ponty**. Nova Iorque: State University of New York Press, 2008. p. 131-151.

RICHTER, Gerhard. **Jacques Derrida: Copy, Archive Signature: a conversation on photography**. California: Stanford University Press, 2010. ISBN: 9780804760973

SMITHSON, Robert. 1968. **Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan**. In: Holt, Nancy (Ed). **The Writings of Robert Smithson**. New York University Press, 1979. p. 101.

Recebido em: 16/02/2018 - Aprovado em: 01/08/2018

559 ■

Como citar :

KIRSCHBAUM, M. Visualidades interrompidas. *ouvirOUver*. Uberlândia, v.14,n.2, p.548-559, jul.2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-21>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.