

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**A SUSPEITA RONDA A FOTOGRAFIA**  
**JOGOS E AMBIGÜIDADES NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Flávia Campos de Quadros

Porto Alegre  
2007

Flávia Campos de Quadros

**A SUSPEITA RONDA A FOTOGRAFIA:**  
JOGOS E AMBIGÜIDADES NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos

Porto Alegre  
2007

## RESUMO

Este trabalho se constitui em uma investigação sobre a presença da suspeita na fotografia contemporânea como estratégia de enfrentamento dos conceitos estabelecidos sobre o meio no período moderno e de criação de novas possibilidades de linguagem. Com a análise de obras de artistas brasileiros que se utilizam da fotografia, pretende-se evidenciar como o instante de captura da imagem deixa de ser o elemento central da expressividade. Através da manipulação, nos momentos anteriores e posteriores ao ato fotográfico, os artistas incluídos nesta pesquisa exploram as ambigüidades da imagem e questionam suas dimensões como objeto de práticas sociais e como mediação da cultura.

A idéia da suspeita em relação à fotografia é abordada tanto como motivação das práticas artísticas quanto como meio de utilização da imagem como dispositivo de interlocução do artista com o público, que é convidado a decifrar a obra nas múltiplas possibilidades de sentido que se criam entre as etapas de sua construção.

**Palavras-chave:** fotografia, manipulação, suspeita, arte contemporânea, mediação.

## **ABSTRACT**

This work constitutes an investigation about the presence of suspicion in the contemporary photography as a strategy to challenge the established concepts about this media in the modern age, and to allow the creation of a new language. By analyzing Brazilian artists that make use of photography, the author intends to make evident how the instant the image is captured is no longer the central element of expression. Through the manipulation of the image in the moments preceding and following the photographic instant, the artists included in this study explore the ambiguities of the image and question its dimensions as an object of social practices and as a mediator for culture.

The idea of suspicion, as it relates to photography, is approached as a motivating factor in the artistic practice as well as a means of using the image as a device to promote the dialogue between the artist and the public, who is invited to decipher the work in its multiple possibilities of meaning created during its developmental phases.

**Key words:** photography, manipulation, suspicion, contemporary art, mediation.

## LISTA DE IMAGENS

1. Henry Peach Robinson. *Fading Away*, 1858, Royal Photographic Society, Bath. (Fonte: FRIZOT, 1998, p. 191).....19
2. Henri Cartier-Bresson. *Dentro dos Portões da Arena de Toros*, 1933. (Fonte: MAGNUM, 2005).....23
3. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs (Etymological)*, 1965. (Fonte: BAQUÉ, 2003, p. 13).....24
4. Victor Burgin. *Office at Night*, 1985-1986, fotografia e vinil, 183 x 244 cm. (Fonte: BAQUÉ, 2003, p. 109).....24
5. Cindy Sherman. *Film Stil #15*, 1978. (Fonte: MASTERS, 2005).....27
6. Jeff Wall. *Diatriba*, 1985, Ektachrome em caixa de luz, 203 x 229 cm. (Fonte: BAQUÉ, 2003, p. 53).....27
7. Vik Muniz. *A Rosa Branca*, 2003, Série Trabalhos Monádicos, cópia cromogênica, 233,7 x 183 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p. 288).....28
8. Raoul Hausmann. *ABCD (Portrait of the Artist)*, 1923-1924, fotomontagem. (Fonte: FRIZOT, 1998, p.430).....35
9. Andy Warhol. *Natalie*, 1962, serigrafia sobre tela, 210,8 x 231,1 cm. (Fonte: WARHOL, 1997, p. 47).....36
10. Geraldo de Barros. *Fotoforma*, 1950, sobreposição de imagens no fotograma. (Fonte: BARROS, 1995, p. 36).....38
11. Geraldo de Barros. *O Gato e o Rei*, 1949, desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim. (Fonte: BARROS, 1995, p. 39).....39
12. Geraldo de Barros. *A Menina do Sapato*, 1949, desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim. (Fonte: COSTA; SILVA, 2004, p. 141).....39
13. José Oiticica Filho. *Recriação 6 (3)*, 1962. (Fonte: JOSÉ, 1983, p. 53) .....41
14. Miguel Rio Branco. *Gritos Surdos*, 2001, Parabrisas, fotografia e luz. Centro de Arte Contemporânea do Inhotim, MG.....48
15. Patrícia Franca. *Absorção, Impregnação, Opacidade, Recobrimento*, 1998, instalação em madeira, tela, massa, pigmento, espuma, poliestireno, pregos e fotografias, dimensões variáveis. (Fonte: PRÊMIO, 1998, p.35).....48
16. Vilma Sonaglio. *Sem título*, Série Em Negro, 2003. (Fonte: arquivo da artista).....50

17. Arthur Omar. <i>Sem título</i> , Série O Esplendor dos Contrários 2001. (Fonte: OMAR, 2002, p. 189).....	51
18. Vik Muniz. <i>Mendigo III</i> , 2001, cópia fotográfica de gelatina e prata, 152,4 x 122 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p. 217).....	52
19. Vilma Sonaglio. <i>Falso Testemunho</i> , Série Altares, 2000, 40 x 100 cm (Fonte: arquivo da artista).....	56
20. Vilma Sonaglio. <i>Pretérito Perfeito</i> , Série Altares, 2000, 40 x 100 cm (Fonte: arquivo da artista).....	56
21. Vilma Sonaglio. Vista de <i>Altares</i> , 2000, Algo Noir, Galeria Obra Aberta, Porto Alegre. (Fonte: arquivo da artista).....	56
22. Vilma Sonaglio. <i>Sem título</i> , Série Em Negro, 2003, 60 x 50cm (Fonte: arquivo da artista).....	60
23. Vilma Sonaglio. <i>Sem título</i> , Série Em Negro, 2003. (Fonte: arquivo da artista).....	60
24. Vilma Sonaglio. <i>Sem título</i> , Série Em Negro, 2003. (Fonte: arquivo da artista).....	60
25. Rosângela Rennó. <i>Sem título</i> , Série Vermelha (militares), 1998/1999, cibachrome, Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, RJ.....	68
26. Rosângela Rennó. <i>Sem título</i> (detalhe), Série Vermelha (militares), 1998/1999, cibachrome, Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro.....	68
27. Rosângela Rennó. <i>Castel King</i> , Série Vermelha (militares), 2000. (Fonte: Rennó, 2003).....	69
28. Rosângela Rennó. <i>Imemorial</i> (detalhe), 1994. (Fonte: RENNÓ, 2003).....	70
29. Rosângela Rennó. <i>Imemorial</i> , 1994. (Fonte: FABRIS, 2004, p.150).....	70
30. José Oiticica Filho. <i>Recriação 2.6</i> . (Fonte: OITICICAS, 1998, p.29).....	75
31. José Oiticica Filho. <i>Derivação 3a/59</i> . (Fonte: JOSÉ, 1983, p. 36).....	75
32. José Oiticica Filho. <i>Recriação 86/64</i> . (Fonte: JOSÉ, 1983, p. 59).....	75
33. Geraldo de Barros. Série <i>Fotoformas</i> , Ateliê de Vieira da Silva, Paris, França, 1951, superposição de imagens no fotograma. (Fonte: BARROS, 2006a, p. 81).....	77
34. Vista da exposição <i>Fotoforma</i> , Museu de Arte de São Paulo, Masp, 1950. (Fonte: BARROS, 2006a).....	77
35. Geraldo de Barros. Série <i>Sobras</i> , 1996/98. (Fonte: BARROS, 2006b).....	79

36. Geraldo de Barros. Série Sobras (colagens), 1996/98, 18,1 x 24 cm. (Fonte: BARROS, 2006b).....	79
37. Geraldo de Barros. Série Sobras (vidros), 1996/98, colagem em vidro, 12 x 9 cm. (Fonte: BARROS, 2006b).....	79
38. Geraldo de Barros. Série Sobras (vidros), 1996/98, colagem em vidro, 9 x 12 cm. (Fonte: BARROS, 2006b).....	79
39. Vilma Sonaglio. <i>Transeuntes</i> , 1998, fotografia p/b, 100 x 100 cm. (Fonte: PANORAMA, 1999, p. 131).....	80
40. Vilma Sonaglio. <i>Sem título</i> , Série Altares, 2001, 100 x 90 cm. (Fonte: arquivo da artista).....	81
41. Vilma Sonaglio. <i>Janelas:12</i> , 2004, cianotipia. (Fonte: arquivo da artista).....	85
42. Vilma Sonaglio. <i>Janelas:12</i> (detalhe), 2004, cianotipia. (Fonte: arquivo da artista).....	85
43. Vilma Sonaglio. <i>Tremonha</i> , 2006, serigrafia digital. (Fonte: CONJUNTO (1) E (2), 2006).....	87
44. Vista da exposição <i>Conjunto (2)</i> . (Fonte: CONJUNTO (1) E (2), 2006).....	87
45. Vik Muniz. <i>Action Photo I, a partir de Hans Namuth</i> , Série Imagens de Chocolate 1997, cópia fotográfica por oxidação de corantes, 152,4 x 122 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p. 179).....	89
46. Vik Muniz. <i>A origem do mundo, a partir de Courbet</i> , Série Imagens de Terra, 1999, cópia fotográfica de gelatina e prata em sépia, 61 x 50,8 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p. 164).....	89
47. Vik Muniz. <i>Margaridas num frasco de geléia</i> , série Imagens de Arame, 1994, cópia fotográfica de gelatina e prata em sépia, 40,6 x 50,8 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p.142).....	90
48. Vik Muniz. <i>A partir de Van Gogh</i> , série Imagens de Cores, 2001, cópias cromógenas, 233,7 x183 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p.209).....	92
49. Vik Muniz. <i>A partir de Van Gogh</i> , Série Imagens de Cores (detalhe), 2001, cópias cromógenas, 233,7 x 183 cm. Centro de Arte Contemporânea do Inhotim, MG.....	92
50. Vik Muniz. <i>A partir de Van Gogh</i> , Série Imagens de Cores, vista da exposição, 2001, cópias cromógenas, 233,7 x 183 cm. Centro de Arte Contemporânea do Inhotim, MG.....	92
51. Vik Muniz. <i>A partir de Claude Monet</i> , Série Imagens de Cores, 2001, cópia cromógena, 183 x 233,7 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p.208).....	93

52. Vik Muniz. *Chuck*, Série Imagens de Cores, 2001, cópia cromógena, 233,7 x 183 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p.210).....93
53. Vik Muniz. *A partir de Gherard Richter*, Série Imagens de Cores, 2001, cópia cromógena, 233,7 x 183 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p.211).....93
54. Chuck Close. *John*, 1997, serigrafia, 64 1/2 x 54 1/2 in, Virginia Museum of Fine Arts. (Fonte: VIRGINIA, 2007).....95
56. Elaine Tedesco. *Guaritas*, 2005, projeção. (Fonte: OLHARES, 2005).....99
57. Alain Fleischer. *Exhibition*, 1983. (Fonte: FATORELLI, 2003, p. 131).....99
58. Vik Muniz. *O Soldadinho de brinquedo*, 2003, cópia cromogênica, 233,7 x 183 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p. 287).....103
59. Vik Muniz. *Jacynthe adora suco de laranja*, Série Crianças de Açúcar, 1996, cópia fotográfica de gelatina e prata, 35,6 x 28 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p.193).....105
60. Vik Muniz. *Mãe migrante, a partir de Dorothea Lange*, Série Imagens de Tinta, 2000, cópia fotográfica por oxidação de corantes, 152,4 x 101,6 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p.201).....105
61. Vik Muniz. *Cachimbo*, Imagens de Earthworks, 2002, cópia fotográfica de gelatina e prata com viragem, 101,6 x 127 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p.254).....110
62. René Magritte, *A traição das imagens*, 1929 óleo sobre tela, 60 x 81 cm, Los Angeles County Museum of Art. (Fonte: CAWS, 2004, p. 84).....110
63. Jeff Wall. *Milk*, 1984, cibachrome e caixa de luz, 187 x 229 cm. Reims, FRAC Champagne-Ardennes. (Fonte: CROW, 1996, p. 163).....117
64. Jeff Wall. *Mimic*, 1982, transparência em caixa de luz, 198 x 229 cm. (Fonte: CAMPANY, 2005, p. 116).....118
65. Vik Muniz. *Robert Morris, sem título(L-beams), 1965, exposta no Whitney Museum na exposição "American Sculpture: Gifts of Howard and Jean Lipman", 15 de abril a 15 de junho, 1980*. Série Imagens de Poeira, 2000 cópia fotográfica por oxidação de corantes, 121 x 60, 3 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p.235).....120
66. Vik Muniz. *Robert Morris, sem título(L-beams), 1965, exposta no Whitney Museum na exposição "American Sculpture: Gifts of Howard and Jean Lipman", 15 de abril a 15 de junho, 1980 (detalhe)*. Série Imagens de Poeira, 2000 cópia fotográfica por oxidação de corantes, 121 x 60, 3 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p.235).....120
67. Vik Muniz. *Óculos*, Série Imagens de Earthworks, 2002, cópia fotográfica de gelatina e prata com viragem, 101,6 x 127 cm. (Fonte: MUNIZ, 2004, p.252).....121



68. André Kertész. *Mondrian's Pipe and Glasses*, 1926, cópia fotográfica de gelatina e prata. (Fonte: JOHNSON, 2004, p.528).....121
69. Ethiene Nachtigall. *Observa*, Série Reflexos, 2000-2001, fotografias, 50x193cm. (Fonte: NACHTIGALL , 2005, p. 26).....123
70. Ethiene Nachtigall. *3x1 (reprodução)*, Série Reflexos, 1999-2001, fotografias, 1,3 x 1m. (Fonte: NACHTIGALL, 2005, p. 4).....124
71. André Kertész. *Distortions*, 1933. (Fonte: FRIZOT, 1998, p. 451).....126

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1. A FOTOGRAFIA NO CAMPO EXPANDIDO: OS PARADOXOS DA IMAGEM NA ERA CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>17</b>
1.1. A Fotografia contemporânea e o enfrentamento dos parâmetros modernistas.....	21
1.2. Uma visão da fotografia das vanguardas como embrião das práticas impuras.....	29
1.3. A experiência brasileira e a transgressão do fotopictorialismo no seio dos fotoclubes.....	37
1.4. A fotografia moderna: a exploração direta do espaço.....	42
1.5. A linguagem contemporânea da fotografia: uma relação mediada.....	44
<b>2. Vilma Sonaglio: a fotografia suspeita de si mesma.....</b>	<b>54</b>
2.1. A fotografia como tema da fotografia.....	55
2.2. Identidade de quem? A morte e o devir das imagens.....	62
2.3. Manipulação e afinidades: a autoria gerada no quarto escuro.....	74
<b>3. Vik Muniz: ambigüidades, suspeita e traições da imagem.....</b>	<b>88</b>
3.1. Dobras e redobras da representação: engolindo a imagem apropriada.....	97
3.2. Entre Deus e Midas.....	106
3.3. O falso documento: a recriação do modelo como encenação.....	115
3.4. Arte para ler a arte.....	123
<b>Considerações finais.....</b>	<b>131</b>
<b>Referências.....</b>	<b>138</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>147</b>
Anexo A. Entrevista com Vilma Sonaglio: 21 ago. 2006.....	148
Anexo B. Entrevista com Vilma Sonaglio: 30 ago. 2007.....	163
Anexo C. Livre tradução - Vik Muniz e Charles Ashley Stainback: um diálogo.....	168
Anexo D. Vik Muniz and Charles Ashley Stainback: a dialogue [original em inglês].....	192
Anexo E. Entrevista com Ethiene Nachtigall: 05 set. 2007.....	209

## INTRODUÇÃO

*É natural que utilizemos obras de arte para o exercício de nossa desconfiança. Cultivar suspeitas pode nos salvar das verdades.*  
Waltércio Caldas

Esta pesquisa parte de uma inquietação acerca do uso da fotografia na comunicação de massas e das suas relações com a arte. A nossa prática profissional ligada ao fotojornalismo deixava evidente um posicionamento refratário a inovações e experimentalismos estéticos nesse campo, pela necessidade de entendimento rápido e univocidade do discurso. Percebíamos que, em geral, o campo das artes servia de manancial, tanto para a publicidade quanto para o jornalismo, de soluções estéticas que, no entanto, eram absorvidas pela mídia depois de uma certa cristalização de sentidos, pelo uso continuado.

Tomando então a esfera da arte como criadora de soluções estéticas no campo da linguagem fotográfica, pretendíamos observar como se daria a expansão das possibilidades expressivas do meio fotográfico através do olhar da arte. Três pontos se evidenciaram a partir desta asserção. Em primeiro lugar, observamos uma permeabilidade da arte em relação à comunicação de massas, que não permitiria admiti-la apenas como fonte de novas linguagens. Em segundo lugar, ao observar a produção recente da arte no tocante à fotografia, pareceu significativa a recorrência com que a suspeita estaria ligada à imagem fotográfica, suscitando questionamentos acerca do próprio conceito de fotografia. E por fim, parecia-nos que esta suspeita se estendia aos agenciamentos das imagens pelos artistas de forma que a fotografia se afastava, por diversos recursos, da sua aparência convencional.

A partir de tais constatações, definem-se as questões desta pesquisa. Colocando-se face à suspeita, como os artistas contemporâneos ampliam as possibilidades estéticas do meio criando novas formas de linguagem? Passados quase 170 anos do seu surgimento, qual é o espaço para a experimentação e para a inovação no seu território? Esta ampliação possibilita ainda um entendimento da fotografia como meio específico no campo das artes?

Buscamos responder a estas questões analisando a produção recente de artistas brasileiros que, a partir do uso da fotografia, trazem nas suas imagens ambigüidades que sugerem dúvidas e questionamentos acerca do meio e da sua inserção na cultura

contemporânea. Escolhemos como objeto para nortear a pesquisa as obras de Vilma Sonaglio e de Vik Muniz, principalmente pela evidência de que apresentam uma continuada presença da fotografia, se constituindo esta, ao mesmo tempo, em meio de experimentação e de reflexão acerca da própria condição no campo da arte. Pela análise da sua produção recente, buscamos compreender como se dá este movimento de expansão do campo através dos diferentes processos e referências estéticas de que eles se valem na construção da sua obra.

Partimos da hipótese que a fotografia hoje apresenta relações importantes com diversas tecnologias, sobretudo da ordem do numérico, que se instalam no nosso cotidiano e afetam tanto a prática artística quanto o olhar do público sobre a imagem fotográfica. Diante destas circunstâncias, nossa hipótese se constrói no sentido de que há um segmento significativo de artistas contemporâneos que se vale da suspeita para propor ao espectador jogos que exploram as ambigüidades da imagem e afirmar, ao mesmo tempo, a fotografia como expressão da própria subjetividade.

Tais artistas parecem tensionar os pressupostos modernistas acerca da fotografia, pressupostos estes centrados na idéia da suspensão do instante e da reprodução análoga do real, depositando as possibilidades de expressividade do meio no ato de captura da imagem. O enfrentamento deste modelo pelos contemporâneos se daria em dois processos aparentemente contrários, mas não excludentes, que se combinam e se complementam. No primeiro, o artista opera com uma seleção de aspectos da linguagem e da técnica fotográfica, criando assim uma economia de elementos da ontologia e da linguagem fotográfica. No segundo, ele inclui no seu processo criativo técnicas e influências estéticas próprias de outros meios, através de apropriações, mestiçagens e hibridações. Com estes dois movimentos, surgiria uma imagem que não pode ser identificada de imediato como fotografia, causando uma desacomodação do olhar e deixando entrever as possibilidades de sentido propostas pelo artista.

Nossa terceira hipótese supõe que as práticas destes artistas contemporâneos já não estariam mais centradas na captura da imagem pela câmera, valendo-se também de recursos da ordem da montagem e da experimentação e provocando uma distensão das possibilidades expressivas da fotografia. Tal distensão começaria na escolha ou na própria construção do tema, passando por diversos modos de manipulação até a transposição para o suporte, pela própria definição do suporte e finalmente se desdobraria na decisão sobre a forma de exposição e na escolha de outros elementos que possam vir a compô-la.

Pretendemos desenvolver o exame destas hipóteses a partir da leitura de textos teóricos que propõem uma compreensão da condição contemporânea na arte e da sua distinção em relação à modernidade. Partiremos da análise comparativa das obras de Vilma Sonaglio e Vik Muniz em relação a outros artistas que apresentam uma proximidade temática ou relativa às suas práticas artísticas. Para uma maior compreensão destas práticas e das motivações que as determinam, nos apoiamos também na análise dos depoimentos dos artistas cujas obras são observadas nesta pesquisa.

No primeiro capítulo da dissertação, *A fotografia no campo expandido: os paradoxos da imagem na era contemporânea*, tomaremos por base as idéias de Edmond Couchot (2003), de Arlindo Machado (2002) e de Antônio Fatorelli (2003), para compreender como o avanço das tecnologias afeta e transforma a percepção do homem contemporâneo, quer pelo maior domínio pelo público das tecnologias de produção da imagem, quer pela característica de simulação que convive com a de representação no suporte digital. Buscaremos abordar também as formas de contaminação entre meios que ocorrem no campo da arte, incorporando estas novas tecnologias, e estabelecer como os artistas agenciam os processos próprios de diversos meios, provocando esta contaminação.

Observamos que essas práticas levam a uma fluidez das fronteiras da fotografia em relação a outras linguagens da arte, suscitando um questionamento dos conceitos estabelecidos até então – principalmente em relação ao seu estatuto de documento e ao seu caráter indicial. Estas circunstâncias abrem caminho para a constituição de novas concepções acerca do fotográfico, que se relacionam com o conceito de campo expandido desenvolvido por Rosalind Krauss (1984) acerca da escultura. Os conceitos de contaminação e trânsito entre meios, apresentados por Tadeu Chiarelli (2002a, 2002b) e Antônio Fatorelli (2003) tornam-se fundamentais para a compreensão destes processos, observados na produção artística que integra nosso objeto de pesquisa.

A partir da reflexão sobre a presença da fotografia na cena artística contemporânea, apoiada em Philippe Dubois (1994) e Dominique Baqué (2003), e de uma revisão histórica das relações entre arte e fotografia, vemos que o trânsito entre meios e a experimentação além da mera exploração do aparelho fotográfico tem suas origens ainda no período moderno. Para pensar sobre estes processos, examinamos a produção fotográfica da modernidade e o pensamento dos artistas da época sobre o tema da arte e da fotografia, suas características e motivações principais para, a partir de então traçar um paralelo entre os dois períodos, identificando os pontos de contato e de ruptura entre eles. Esta análise conduz a algumas diferenças que parecem fundamentais. Enquanto a fotografia moderna parece estar

intimamente ligada à observação e à experimentação presencial do espaço – principalmente do ambiente urbano - os artistas contemporâneos, tenderiam a explorar os aspectos da imagem tecnológica como mediação da experiência. A comparação das características da arte contemporânea com o período moderno se apóia nos conceitos de arte pós-histórica de Arthur Danto (1999) e na observação da diferença de regimes dos dois períodos formulada por Anne Cauquelain (1993).

Partindo da análise dos temas abordados, dos processos de construção das imagens como obra e da apresentação dos trabalhos, no segundo e no terceiro capítulos da dissertação, pretendemos compreender como cada artista explora distintos aspectos do fazer fotográfico que levam a processos peculiares. Abordaremos a suspeita sobre a afirmação da identidade em Vilma Sonaglio e a ambigüidade entre representação e encenação em Vik Muniz, no intuito de perceber como estas práticas se articulam com processos de supressão, adição e transportes sucessivos da imagem, usando recursos técnicos distintos, e uma grande variedade de referências estéticas da própria história da arte.

O segundo capítulo *Vilma Sonaglio: a fotografia suspeita de si mesma* constitui uma análise dos trabalhos apresentados pela artista em espaços expositivos em Porto Alegre entre 2000 e 2004. As séries *Altars* (2000-2001), *Em Negro* (2003-2004) e a intervenção *Janelas: 12* (2004) apresentam a temática do retrato como prática social articulada a questionamentos acerca da representação do sujeito na fotografia.

Este questionamento do retrato como expressão da identidade do sujeito aproxima a obra de Sonaglio de uma vertente significativa da arte brasileira nos anos 90, examinada por Tadeu Chirarelli (2002a) e Annateresa Fabris (2004). O recorte escolhido pela artista, no sentido de abordar o uso do retrato como continente da memória familiar, é analisado em comparação com a Série Vermelha (2000-2003), de Rosângela Rennó. Com isso abordamos as relações controvertidas de possibilidade e impossibilidade do retrato como suporte da identidade e da memória. Esta comparação é tecida a partir da metáfora do espelho utilizada por Juan Fontcuberta (1997), com o objetivo de compreender, nas relações que as duas artistas estabelecem entre identidade e memória na fotografia, as oscilações entre o espelhamento narcísico da aparência e a ocultação de sentidos pela identificação com o mito do vampiro.

A utilização de processos fotográficos experimentais e a dominância do preto nas imagens de Sonaglio permitem estabelecer um paralelo com a produção dos modernistas brasileiros José Oiticica Filho e Geraldo de Barros. A aproximação com o trabalho destes artistas visa principalmente estabelecer as razões pelas quais cada qual recorre ao

experimentalismo, evidenciando assim os pontos de contato e as diferenças entre a estética e as problemáticas pertinentes aos contextos moderno e contemporâneo na arte brasileira.

A predominância do preto nas imagens de Sonaglio está associada a uma investigação da imagem pela sua forma negativa, como sugere Eduardo Vieira da Cunha (2004, 2005). Esta investigação, feita através dos processos experimentais, pode ser vista também como articulação entre o irreversível e o inacabável definidos como característica da *fotograficidade* por François Soulages (2005). Tais procedimentos criam relações entre a fotografia e a gravura na obra da artista, pelo uso do negativo como matriz suscetível de transformações, como observa Maria Ivone dos Santos (2003).

Embora os trabalhos de Sonaglio examinados aqui se restrinjam ao período de 2000 a 2004, tivemos o cuidado de acompanhar sua trajetória artística durante o período de duração da pesquisa, o que se mostrou importante na compreensão dos trabalhos anteriores. Por isso, embora não sejam analisados em profundidade, os trabalhos mais recentes são mencionados no texto, apontando possibilidades de desdobramentos das questões abordadas.

O terceiro capítulo da dissertação *Vik Muniz: ambigüidades, suspeita e traições da imagem* apresenta uma análise do trabalho deste artista, partido de uma observação das ambigüidades presentes não só nas suas imagens, mas também nas suas práticas e no seu posicionamento como artista. Tais ambigüidades evidenciam na obra do artista uma oscilação de valores modernos e contemporâneos, abrindo a obra para múltiplas possibilidades de sentido. A percepção da obra de Muniz no seu caráter mestiço, de acordo com o conceito apresentado por Icléia Cattani (2002, 2004a) e sua aproximação com os processos de pós-produção descritos por Nicolas Bourriaud (2004), norteiam o mapeamento destas contradições evidentes na produção do artista.

A noção de dobra de Leibniz acerca do barroco analisadas por Gilles Deleuze (2000), as idéias acerca do museu imaginário de André Malraux (2000) e as críticas a este feitas por Douglas Crimp (2005) estão também incluídas neste capítulo, por se mostrarem importantes na elucidação da construção labiríntica e fragmentária com que Vik Muniz demonstra fazer, através de suas imagens, uma interpretação acerca da arte e da cultura contemporâneas. A obra do artista é analisada também em confronto com a produção de outros que apresentam afinidades com estas abordagens ambíguas da fotografia. Percebemos que, ao mesmo tempo em que tensionaria as noções de originalidade da obra a partir da apropriação, como Sherrie Levine, Vik Muniz também parece por em colapso a idéia da fotografia como documento e ficção, ao buscar na arte modelos de construção da representação aproximando-se das encenações de Jeff Wall, que busca reproduzir os gêneros

pictóricos da história da arte através da fotografia, de acordo com Michel Poivert (2002) e Jean-François Chevrier (2007).

A idéia de sobreposição simbólica presente da obra de Muniz, permite compará-lo com as sobreposições de imagens utilizadas tanto pelo artista francês Alain Fleischer quanto pela brasileira Elaine Tedesco, principalmente pela criação de camadas semânticas que estes artistas provocam aproximando imagens de contextos distintos. Apresentamos também uma análise comparativa da produção de Muniz com algumas obras de Ethiene Nachigall, buscando a compreensão dos modos como estes dois artistas realizam uma leitura da arte através da fotografia, ao mesmo tempo em se aproximam da idéia da antropofagia do modernismo brasileiro, assimilando os referenciais da arte de outros países na busca da construção da própria identidade artística.

É importante notar que, mesmo que o primeiro capítulo apresente referenciais teóricos fundamentais para a análise das questões propostas, outros autores são incorporados ao longo do trabalho, buscando aprofundar o entendimento da complexidade das questões apresentadas na obra dos artistas. Desta forma, a própria escrita se constitui em processo de análise, através da qual importantes questões podem ser reveladas.

Examinando o processo de produção desses artistas, procuramos perceber como se constrói a idéia de suspeita no terreno da fotografia, não somente sobre a sua capacidade de representar o real, mas principalmente distendendo seus limites ao ponto de duvidar até mesmo da sua constituição como campo da arte e da própria divisão da arte em áreas de expressão. É como se os limites, ao se tornarem nebulosos, afirmassem a subjetividade em suas várias nuances, recusando a reclusão em um único território expressivo. Suas práticas artísticas parecem deslocar a noção de autoria do recorte da realidade a partir da câmera para reivindicá-la através de jogos e ambigüidades criados pelo agenciamento da imagem, que adquire então múltiplas possibilidades de sentido.



# 1. A FOTOGRAFIA NO CAMPO EXPANDIDO: OS PARADOXOS DA IMAGEM NA ERA CONTEMPORÂNEA

*A fotografia, na verdade é incapaz de explicar o que quer que seja, é um convite inexaurível à dedução, à especulação e à fantasia.*  
Susan Sontag

As relações da fotografia com a arte têm passado por constantes transformações e sido alvo de acalorados debates e controvérsias ao longo da história. Desde o seu surgimento em 1839, foi considerada por vezes a algoz da arte e por outras a sua redentora. Mas a fotografia se manteve sempre em pauta e teve, entre os seus adeptos, tenazes defensores da sua afirmação como arte, a partir de diversas concepções, e observadores perspicazes das transformações ocorridas no seio da própria arte em decorrência do seu surgimento.

Se pensarmos na trajetória da fotografia, passando pela tentativa de afirmação como arte pela sua vinculação com a pintura acadêmica no fotopictorialismo e, posteriormente, como meio autônomo, pelo modernismo, e pela sua estreita ligação com as artes de atitude na década 1960, podemos perguntar: o que define as relações entre arte e fotografia na atualidade? Em um cenário marcado por contaminações que tornam as fronteiras entre meios fluidas e permeáveis, pode-se propor na fotografia a idéia de campo ampliado, como fez Rosalind Krauss (1984) em relação à escultura? Que fatores seriam relevantes nesta nova conformação da fotografia como campo expandido da arte?

Vivemos um momento paradoxal em relação à imagem tecnológica. Por um lado, a tecnologia altamente avançada e dinâmica nos proporciona, a cada dia, representações do antes *invisível, inatingível, inimaginável*. Os mapeamentos do universo, da atmosfera, do solo e do subsolo estão hoje disponíveis em imagens tão verossímeis e detalhadas que nos dão a certeza da conquista iminente pelo homem de todas as dimensões da matéria e da energia existentes na natureza. Por outro, esta mesma tecnologia permite sintetizar imagens igualmente verossímeis, mas que simulam modelos do real. Como reconhece Arlindo Machado, “O computador permite hoje forjar imagens tão próximas da fotográfica que muita

gente não é mais capaz de distinguir uma imagem sintetizada com recursos da informática de outra ‘registrada’ por uma câmera” (MACHADO, 2002, p. 213-214).

A disseminação da imagem numérica, cada vez mais incorporada ao cotidiano, condiciona um novo modo de percepção da fotografia e uma nova relação do público com a imagem de um modo geral. Para Edmond Couchot, em *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*, “o diálogo homem/máquina torna-se cada vez mais multimodal e redefine uma nova hierarquia sensorial” (2003, p.12). Paralelamente ao seu estatuto de representação, a imagem mediada pelo aparelho (inclusive a câmera fotográfica) adquire também o estatuto da simulação<sup>1</sup>. Além disso, o domínio generalizado das técnicas faz com que o público partilhe com o produtor das imagens um *habitus comum* determinando duas instâncias do sujeito: um sujeito-eu, como expressão da subjetividade criadora do indivíduo, e um sujeito-nós, baseado na experiência tecnestésica compartilhada por todos.

Esta nova realidade leva à desconstrução do mito da imagem mecânica obtida pela câmera fotográfica como mera representação do real<sup>2</sup>, causando *a priori*, uma suspeita do público sobre o caráter de veracidade das imagens que lhe são apresentadas. Por este motivo, ainda que a imagem digital não seja o objeto central desta pesquisa, parece relevante analisar mais detidamente como os avanços tecnológicos da ordem do numérico se relacionam com as transformações da percepção do homem contemporâneo relativas à imagem de um modo geral, para buscar a compreensão do modo através do qual estas transformações modificam ou ampliam as possibilidades expressivas da fotografia no campo da arte.

A idéia de objetividade do meio como característica inerente ao aparelho fotográfico, amplamente absorvida pelo senso comum, foi questionada por Marta Rosler (2006), que referia, ao questionar a idéia de manipulação ligada ao digital, inúmeros casos, que já fazem parte do anedotário da fotografia documental, de manipulações da imagem – seja analógica ou digital. Tais episódios incluem desde a repetição do içamento da bandeira americana no monte Iwo Jima durante a Segunda Guerra Mundial, para dar à cena um caráter épico com uma bandeira de tamanho maior, até a aproximação das pirâmides egípcias para que a imagem se adequasse à capa da revista *National Geographic*. Sua análise deixa evidente

---

<sup>1</sup> Para Jean Baudrillard, em *Simulacros e Simulação* (1991, p.9), o termo *simular* não tem propriamente o sentido de mentir, mas de “fingir ter o que não se tem”, porque modifica o sentido de realidade, deslocando as questões de distinção entre verdadeiro e falso, entre real e imaginário. A simulação se torna, portanto, “a geração de modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (p.8).

<sup>2</sup> Pode-se dizer que a idéia da fotografia como representação da realidade sensível, está ligada à dupla realidade perceptiva das imagens, que sendo objetos de duas dimensões, nos permitem o reconhecimento de três. Para Jacques Aumont, “esse caráter paradoxal está ligado, é claro, ao fato de que as imagens mostram objetos

que a manipulação de sentido não se limita ao que está inscrito na imagem, mas também ao discurso a ela relacionado. No campo da arte, Antônio Fatorelli (2003) pontua historicamente em *Fotografia e Viagem*, os casos de fotógrafos que não se pautavam pela premissa da objetividade pela fotografia direta, desde o século XIX, quando Henry Robinson defendia a técnica de várias tomadas, seguindo um esboço prévio do autor para posterior montagem de uma cena verossímil.<sup>3</sup>



Henry Peach Robinson  
*Fading Away*, 1858  
Royal Photographic Society, Bath.  
(Fonte: FRIZOT, 1998, p. 191)

O que se pode perceber na atualidade é uma disseminação dos conhecimentos e uma popularização das práticas fotográficas e da manipulação digital, a tal ponto que o público passa a tomar toda imagem como passível de manipulação, uma imagem que não é mais concebida como simples mimese, mas passa a ser compreendida também na sua natureza de código.

Arlindo Machado (2002) enfatiza que o computador, no que tange à imagem numérica, substitui a câmera e as objetivas por “operações matemáticas” equivalentes baseadas nas leis da física, desvelando assim as bases de funcionamento do aparelho, que antes, permaneciam ocultas ao grande público e ao seu próprio operador. Cabe acrescentar que a própria fotografia digital também opera mudanças neste sentido. Quando substitui a fase química de fixação da imagem no suporte por um procedimento físico de leitura das partículas luminosas a partir do CCD<sup>4</sup> para posterior codificação pelo software da câmera e decodificação pelo programa de visualização do arquivo, elimina uma parte do processo em

---

ausentes, dos quais elas são uma espécie de símbolo: a capacidade de reagir às imagens é um passo em direção ao simbólico” (AUMONT, 1995, p.65).

<sup>3</sup> Michel Frizot (FRIZOT; ALBERT; HARDING, 1998, p. 447) lembra que a manipulação de negativos era um procedimento comum na década de 1860, destacando além de Robinson, as imagens de Oscar Rejlander, cuidadosamente montadas a partir de vários negativos.

<sup>4</sup> Os CCDs (*Charge Coupled Devices*), utilizados em câmeras digitais, “são detectores de silício que convertem fótons em elétrons. Cada elemento do detector é chamado de um píxel, uma contração de *picture element*” (OBSERVAÇÕES, 2007).

que se depositava toda a idéia de “alquimia” do surgimento da imagem. Introduzindo nesta etapa a dinâmica de codificação/decodificação, auxilia também que se evidencie a projeção da imagem sobre a superfície fotossensível como caracterizada também pela mesma dinâmica.

Eis por que, a partir do computador, a hipótese do projeto fotográfico se desvela. As imagens técnicas, ou seja, as representações icônicas mediadas por aparelhos, não podem corresponder a qualquer duplicação inocente do mundo, porque entre elas e o mundo se interpõem transdutores abstratos, isto é, conceitos formalizados cientificamente que informam o funcionamento de máquinas semióticas tais como a câmera fotográfica e o computador. (MACHADO, 2002, p. 214).

A tecnologia digital se relaciona e interage não só com a fotografia, mas com as demais técnicas e linguagens disponíveis, de modo que todas se contaminam mutuamente, como identifica Fatorelli (2003). “A história dos meios e de seus suportes fotografia/cinema/TV/vídeo/imagem digital, não é uma história linear e sucessiva de superação dos primeiros pelos últimos, mas uma história complexa de assimilação e deslocamentos recíprocos” (p.12).

As circunstâncias aqui apresentadas – que descolam a imagem de um referente real ao mesmo tempo em que a fazem ultrapassar as fronteiras do visível pelo olho humano – colocam o homem e o artista contemporâneos diante de uma encruzilhada. O conceito de reprodutibilidade técnica utilizado por Walter Benjamin (1993b), por décadas um referencial teórico para se pensar a imagem mediada pelo aparelho, parece estar posto em xeque. O desaparecimento da aura, pela possibilidade de reprodução infinita, que retira da imagem o seu caráter de genuinidade,<sup>5</sup> é transferido também para a matriz fotográfica.

Se as práticas puristas visavam instituir uma aura para a fotografia através do quadro único e do negativo como prova de autenticidade da imagem, para fazê-la entrar no círculo das artes, a captação em suporte digital vem colocar por terra esta construção. Porque, se não há mais negativo; não se pode mais atestar a autoria da fotografia a partir de um original. Na fotografia numérica, é impossível distinguir o arquivo captado pela câmera da sua réplica. E o mais importante: não se trata mais de reproduzir uma imagem ao infinito sem que

---

<sup>5</sup> Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin (1993b), afirma que a noção de *aura* está ligada ao conceito de autenticidade da obra de arte, que afeta o seu valor tanto no plano material como no plano do testemunho histórico, em outras palavras, da autoria. A possibilidade de reprodução colocada pela fotografia, então, desvaloriza estes dois aspectos, deslocando o fundamento da arte tradicional do ritual para a práxis política.

se possa distinguir uma como a original, mas de criá-la, sem que se possa, a princípio, afirmar se foi obtida pela câmera ou sintetizada pelo computador.

Qual seria então o papel da fotografia diante de todas estas transformações? Como estas contaminações possibilitam a expansão do campo fotográfico, propondo novos paradigmas a partir do surgimento de novas poéticas? De certa forma, vivemos hoje, em relação à fotografia e aos demais meios maquínicos, um fenômeno semelhante ao da libertação da pintura da sua função representativa, no século XIX, quando do invento do daguerreótipo, como concebeu André Bazin (AUMONT, 1995, p. 200-201). A descrença na correspondência *a priori* com a natureza em relação à imagem produzida pela câmera leva o artista contemporâneo a buscar outros caminhos. Ele explora estas ambigüidades e ao mesmo tempo expõe o mito de que a imagem tem necessariamente um valor como documento objetivo da realidade.

### **1.1. A Fotografia contemporânea e o enfrentamento dos parâmetros da fotografia modernista**

As práticas fotográficas do artista contemporâneo, que se vale da influência de outros meios, são também tocadas por estas novas formas de percepção da imagem mediada pelo aparelho e aguçam o enfrentamento dos pressupostos estéticos hegemônicos no período moderno, rompendo com as *leis* da fotografia direta, calcada na referência do real, em grande parte disseminadas pelas idéias de Henri Cartier-Bresson acerca do instante decisivo. Este modelo, cujo principal objetivo era explorar o território em busca de imagens que revelassem o mundo e a natureza humana, ainda teria lugar num mundo mapeado por satélites, telescópios e microscópios de alta tecnologia, onde até o *invisível* pode ser registrado em imagens sem a presença física do homem? As novas tecnologias ampliam o espectro do que é visível na natureza e trazem, pelo virtual, portanto sem a necessidade da experimentação direta, uma enorme gama de informações, impensável para o homem do início do século XX.

As idéias de Clement Greenberg<sup>6</sup> acerca da fotografia evidenciam de maneira clara, a compreensão, pelos modernistas, da fotografia como “a única arte que ainda pode se

---

<sup>6</sup>Principal crítico do período modernista nos Estados Unidos, Clement Greenberg é o autor da teoria do modernismo, que defende que cada meio nas artes plásticas deve desenvolver-se explorando as próprias

permitir ser naturalista e, de fato, alcança seu efeito máximo através do naturalismo” (GREENBERG, 2003, p.222), tendo, portanto, como principal característica específica, a sua correspondência em relação ao referente.

A fotografia é o mais transparente dos meios criados ou descobertos pelo homem. Provavelmente, é por isso que se torna tão difícil fazer com que a fotografia transcenda sua função quase inevitável como documento e ao mesmo tempo atue como obra de arte. Mas há evidências que as duas funções são compatíveis (GREENBERG, 2003, p.222).<sup>7</sup>

Tais características, para Greenberg, eram causa da aproximação da fotografia com a literatura e, ao mesmo tempo, do seu afastamento da pintura e da poesia, sendo possível a ela, em oposição a estes meios, ser anedótica ou narrativa, sem cair na banalidade. Sendo assim, o autor exalta o trabalho de Stieglitz enquanto despreza a tendência à abstração das naturezas mortas de Edward Weston, pela excessiva concentração nos detalhes técnicos e pela dificuldade em identificar o tema, que dariam às imagens um “efeito mecânico, de aparência artificial e sem espontaneidade” (GREENBERG, 2003, p.222).

Tais idéias sobre o meio fotográfico, parecem estar em rota de colisão com o que Ligia Canongia considera uma das principais lições da Modernidade: “a de que a forma não precisava mais se sujeitar ao real, a ser simplesmente representação do mundo” (2002, p.14). No campo da fotografia, paradoxalmente, estas experiências de desatrelamento ou distanciamento do caráter mimético da imagem se tornaram marginais. A crítica modernista negava à fotografia este “direito”<sup>8</sup>.

Além de Greenberg, Cartier-Bresson, ainda que tivesse ligações com representantes expressivos do surrealismo, também defendia a fotografia como uma espécie de crônica da realidade, restando ao fotógrafo recortar da natureza o que lhe parecesse

---

especificidades, cumprindo assim uma “missão de autodefinição radical”. Sobre a teoria modernista de Greenberg ver GREENBERG, 1996; GREENBERG, 2002, e FERREIRA; MELO, 1997, conforme referências.

<sup>7</sup> Livre tradução do original: “Photography is the most transparent of the art mediums devised or discovered by man. It is probably for this reason that it proves so difficult to make the photograph transcend its almost inevitable function as document and act as work of art as well. But we do have evidence that the two functions are compatible.”

<sup>8</sup>Os conceitos de moderno e modernismo, aqui, são tomados a partir de Anne Cauquelin em *A arte contemporânea* (1993). A autora usa o termo modernismo em referência às idéias de Clement Greenberg, de “radicalização dos traços da arte moderna”, caracterizando-o como um “movimento de autonomização e auto-referenciação da arte”. Já o conceito de modernidade é citado pela autora como a arte que surge a partir de 1860, com a ruptura com a arte acadêmica e o surgimento dos Salões livres, caracterizando-se pelo “gosto pela novidade” e inserindo-se no contexto da era industrial e da sociedade de consumo. Em fotografia, este ideário está presente na vertente identificada por Antônio Fatorelli como o “modernismo canônico” (2006, p.22), de que fazem parte, no seu entender, Stieglitz, Strand, Weston, Cartier-Bresson.

interessante. “Eu andava o dia inteiro com o espírito alerta, procurando nas ruas a oportunidade de fazer ao vivo fotos como de flagrantes delitos. Tinha, sobretudo, o desejo de captar numa só imagem o essencial de uma cena que surgisse.” (CARTIER-BRESSON, 2004, p.16)

Henri Cartier-Bresson  
*Dentro dos Portões da Arena de Toros*  
1933  
(Fonte: MAGNUM, 2005)



O conceito da boa fotografia, definido por Cartier-Bresson como “o reconhecimento simultâneo, numa mesma fração de segundo, por um lado, da significação de um fato, e, por outro, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato” (CARTIER-BRESSON, 2004, p.29) parece ter ficado para trás diante dos novos deslocamentos perceptivos surgidos com o desenvolvimento de uma cultura calcada na mediação tecnológica. Não é mais preciso percorrer cada palmo do planeta para obter uma imagem única, dada pela argúcia compositiva e pela sensibilidade do artista para o tema. Os jornais, as revistas, a televisão e até mesmo a internet inundam nossos sentidos com o que Cartier-Bresson denominava *images à la Sauvette*, que hoje impressionam por um momento, mas são destinadas ao consumo rápido, como produtos descartáveis.

Diante desta realidade, será possível, numa sociedade dominada por uma inflação das imagens (DEBRAY, 1993), sensibilizar o olhar do observador somente com o registro de um momento peculiar e com uma composição primorosa? Serão as imagens dessa natureza ainda capazes de gerar reflexão e se fixar na memória do observador?

Para Dominique Baqué, a fotografia é um dos “operadores mais corrosivos” da desconstrução do modernismo posta em prática pela arte contemporânea (2003, p.9). Tendo sido utilizada a princípio como documento das chamadas *artes de attitude*, seria um instrumento poderoso para romper com a idéia de autonomia dos meios preconizada por

Clement Greenberg, para, em seguida desconstruir o mito do instante decisivo, pela sua utilização na arte conceitual das décadas de 1960 e 1970. “De fato, O que *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth tem a ver com a “suspensão da imagem” representada pela instantaneidade? E o que *Office at Night*, de Victor Burgin, nos diz sobre o instante decisivo?” (BAQUÉ, 2003, p.127)<sup>9</sup>



Joseph Kosuth,  
*One and Three Chairs (Etymological)*, 1965  
(Fonte: BAQUÉ, 2003, p. 113)



Victor Burgin. *Office at night*, 1985-1986  
fotografia e vinil, 183 x 244 cm  
(Fonte: BAQUÉ, 2003, p. 109)

Este período, para a autora, marcaria o início da cisão entre a fotografia purista, calcada ainda na expressividade do olhar através da captação e a fotografia no campo das artes, que se vale da imagem fotográfica como um elemento de construção da obra, sem se preocupar especificamente com a sua afirmação como meio de expressão exclusivo. Ainda para Baqué, é nos anos 80 do século passado que esta linguagem se afirma como obra em si mesma, deixando de ser “a acompanhante, com frequência o ‘restante’, mas sempre testemunho” (2003, p.42)<sup>10</sup>, como era mais comumente empregada até então.

Esta transformação, ainda que incluía a fotografia no campo das artes, conferindo-lhe um novo estatuto, não se dá de um ponto de vista purista, uma vez que neste período, a arte contemporânea já estaria marcada por mesclas e hibridações dos seus diversos meios de expressão. Ou seja, no momento em que se afirma como linguagem da arte, a

<sup>9</sup> Livre tradução do original: “De hecho, ¿Qué tiene que ver *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth, con “la detención en imagen” representada por la instantaneidad? ¿En qué también, *Office at Night*, de Victor Burgin, nos habla del instante decisivo?”



fotografia já está contaminada; já está superada a idéia modernista de evolução dos meios de expressão artística confinados na sua especificidade.

Fatorelli (2003) também identifica nas duas décadas finais do século XX um momento de ruptura de paradigma da fotografia nas artes plásticas, a partir de outros modos de percepção e criação das imagens. Para ele,

O gesto mais trivial de empunhar a câmera e percorrer as ruas da cidade, que constiuía procedimento comum para qualquer fotógrafo, não mais se apresenta como uma etapa fundamental do trabalho. Também os suportes de inscrição da imagem, tomados pelos artistas modernos como ponto distintivo de cada campo artístico, associam-se em novas amálgamas, ocasionando o aparecimento de imagens híbridas. (p.123)

Como os artistas têm lidado com essas tensões, articulando as questões da fotografia na arte com as transformações perceptivas presentes na cultura contemporânea? E especificamente, como a arte brasileira tem proposto o enfrentamento destas questões e contribuído para a expansão do campo da fotografia? E mais: diante de todas estas transformações, há ainda espaço para a afirmação da própria fotografia como linguagem específica na arte?

Pretendemos buscar respostas possíveis a estas questões centrando nossa análise na produção de artistas brasileiros que se dedicam à fotografia como meio de expressão, de uma forma continuada e não apenas eventual. As produções de Vilma Sonaglio (RS) e de Vik Muniz (SP), mostram-se como exemplos ricos e complexos de como a arte brasileira tem enfrentado as questões da fotografia. Aproximando as suas obras de trabalhos de outros artistas contemporâneos que utilizam processos e temáticas semelhantes, procuramos mostrar e compreender como estes exploram os desafios que se apresentam à arte neste ambiente cultural dominado pelas imagens.

Vilma Sonaglio é radicada em Porto Alegre e a partir do final dos anos 90 tem apresentado um trabalho centrado nas condições de representação do meio fotográfico, questionando a sua potência como portadora da identidade do sujeito a partir do retrato. Se trabalho se detém observação da fotografia como prática social no ambiente doméstico, utilizando o suporte fotográfico como meio para uma reflexão sobre si mesmo. Como explica a artista: “É metalinguagem mesmo. É a fotografia falando da fotografia e as minhas questões sendo colocadas nisso.” (SONAGLIO, 2006, p. 13)

---

<sup>10</sup> Livre tradução da autora.

Vik Muniz, por sua vez, vive e trabalha nos Estados Unidos desde 1983, tendo sido o primeiro artista brasileiro a apresentar uma exposição individual no Whitney Museum, em Nova Iorque. A fotografia é usada como suporte para a sua obra, que mescla esta linguagem com vários procedimentos de recomposição de imagens apropriadas de outros autores de vários períodos históricos, com técnicas que misturam desenho, pintura e escultura. Desta maneira, propõe um olhar para a história da arte e da cultura através da fotografia. Para o artista, seu trabalho está relacionado mais intimamente com a prática da cópia de que com a apropriação:

Apropriação é o ato conceitual de assumir a autoria sobre um ícone já existente enquanto a copia é simplesmente um exercício de adaptação técnica e conceitual à evolução histórica de um gênero ou de uma imagem. A apropriação tem a ver com originalidade enquanto a copia tem a ver com individualidade. (MUNIZ ; REZENDE, 2007, p.1)

A partir da observação do trabalho desses artistas, podemos perceber um olhar carregado de subjetividade. Um olhar que busca criar e recriar as possibilidades do visível, quer através da manipulação da imagem numérica, da reinvenção de processos fotoquímicos experimentais, quer pela reinterpretação e reapresentação de temas recorrentes da nossa cultura. Suas práticas põem em questão o conceito de autoria pelo seu deslocamento, da originalidade do objeto e da composição, para um *simular, dissimular, apresentar, reapresentar e sobreapresentar*<sup>11</sup> de temas pertinentes à cultura visual, deixando entrever no processo criativo nuances e interpretações possíveis para suas obras.

Esta postura evidencia a tendência do artista contemporâneo de sugerir em vez de afirmar. Transformar a imagem, criando uma fotografia que se distende de ato em processo. Transgredir em vez de aderir a um programa ideológico ou a um conjunto de postulados estéticos, buscando uma linguagem pessoal única, como um idioleto – o código de um só (SONAGLIO, 1997). Por isso, não se pretende, através do trabalho desses artistas, obter um panorama generalizado da estética contemporânea, mas sim fazer um recorte de um aspecto que leva a questões fundamentais para o entendimento das relações da arte e da

---

<sup>11</sup> Para Couchot, a sobreapresentação consiste em apresentar mais de um elemento sobre o mesmo plano. Este mecanismo, segundo o autor é determinado com o surgimento da televisão, que funde a imagem e o objeto em uma mesma unidade. Então “qualquer objeto adquire um ‘tornar-se’ imagem imediato, e associado a este devir, uma potência de multiplicação visual quase infinita.” (2003, p.86) No campo da arte, Couchot identifica a sobreapresentação nas *combine paintings* de Robert Rauschenberg, que apresentam ao mesmo tempo o real e a pintura. O conceito de sobreapresentação pode ser aplicado ao trabalho de Vik Muniz, quando o artista apresenta, em um mesmo plano, vários discursos simbólicos e vários objetos, transformados em uma única imagem.

fotografia, ao tomá-los como exemplos significativos de como a idéia da suspeita se faz presente na produção atual.

Parece claro, a princípio, que isto se dá no diálogo com as várias formas de percepção desenvolvidas a partir desta nova realidade cultural e também com as várias formas de expressão à disposição dos artistas. A expansão do campo da fotografia, então, residiria nos diversos processos utilizados no sentido de negar o referencial modernista, cujas questões centrais são o uso expressivo do meio restrito à composição, o corte temporal e a suspensão do instante único.

De uma maneira geral, mesmo quando apresentam imagens aparentemente naturalistas, que se aproximam da estética da fotografia purista ou direta, percebe-se em artistas contemporâneos uma tendência de por em dúvida este padrão, gerando ambigüidades que descontroem a noção do instante decisivo e do atrelamento da imagem fotográfica à idéia de uma suposta realidade. A série *Film Still* de Cindy Sherman e as obras de Jeff Wall, como *Diatriba* (1985), por exemplo, guardam do real apenas as referências aos estereótipos impostos pelo imaginário da cultura de massas. Ao construírem uma ficção que remete à linguagem cinematográfica com padrões estéticos da fotografia documental, estes artistas propõem um jogo de suspeita que vai além do caráter de realidade das cenas que criam, mas atinge criticamente o valor do que é veiculado pela mídia e os padrões culturais da sociedade.



Cindy Sherman. *Film Still #15*, 1978.  
(Fonte: MASTERS, 2005)



Jeff Wall. *Diatriba*, 1985  
Ektachrome em caixa de luz, 203 x 229cm  
(Fonte: BAQUÉ, 2003, p. 53)

Observando o campo expandido da produção fotográfica na arte contemporânea, nota-se que a construção da imagem não se encerra no momento da sua escolha (no caso das apropriações de imagens de outros autores) ou captação (quando usam imagens próprias). Muitas vezes ela se inicia antes, na manipulação do objeto fotografado, tem continuidade no tratamento dado à imagem pelo artista no ateliê, no laboratório fotográfico ou no computador. E ainda se prolonga na forma de exposição dessas imagens, com a escolha do formato, do suporte, da disposição no espaço, na mescla com outros elementos, etc. É nessa dinâmica que a obra vai adquirindo um adensamento de sentidos e um espessamento de sua dimensão simbólica.

Em oposição a uma fotografia centrada nas possibilidades do aparelho, parece surgir uma fotografia que explora todas as etapas e elementos do processo fotográfico, sem renunciar a um diálogo com outros meios. Desta maneira, parece se constituir antes como dispositivo, que como meio propriamente dito, em sua dimensão técnica, simbólica e histórica (AUMONT, 1995). Vai se desenhando, assim, não um conceito único, mas uma gama de possibilidades para debater o que é fotográfico.

Vik Muniz, por exemplo, explora o paradoxo do atrelamento da imagem a um referente, quando opera o seu descolamento do tema. *A Rosa Branca* (2003) é uma fotografia de uma rosa, ou dos pequenos insetos de plástico usados para compor o seu desenho? Ou seriam as duas coisas ao mesmo tempo, desafiando a percepção do espectador?



Vik Muniz  
*A Rosa Branca*  
Série Trabalhos Monádicos, 2003  
cópia cromogênica, 233,7 x 1 83 cm  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p. 288)

Tanto ele como Vilma Sonaglio, nas obras analisadas, utilizam primariamente a técnica fotográfica de captação. A câmera é usada para mera reprodução de uma imagem – a imagem final de Muniz – ou de uma combinação de imagens – apenas o ponto de partida de Sonaglio. Esta artista por sua vez, centra o seu trabalho criativo na construção de uma nova imagem que surge no laboratório, com recursos da fotoquímica, revivendo processos experimentais inaugurados no final do século XIX – como a solarização<sup>12</sup> –, mas com uma presença apenas esporádica na história da arte, marcada pelos trabalhos dos artistas das vanguardas do início do século XX.

Todas estas práticas vão determinando uma “progressiva autonomia da imagem frente ao referente externo” (FATORELLI, 2003, p.12), que passa a delinear uma fotografia que não cabe mais em um conceito único, com fronteiras fluidas e flexíveis.<sup>13</sup>

## **1.2. Uma visão da fotografia das vanguardas como embrião das práticas impuras**

Para uma maior compreensão dos fenômenos relacionados ao debate sobre a fotografia proposto pela arte contemporânea, é importante notar que os processos ditos impuros não são um acontecimento recente. As práticas de hibridação e mestiçagem<sup>14</sup> e o descolamento do ato criativo do momento de captação da imagem pela câmera apresentam precursores já no período da arte moderna. A análise prévia dessas experiências é importante para que se possa traçar um paralelo das diferenças de contexto e de sentido que as mesmas adquirem em um e em outro período, para se chegar a uma melhor compreensão dos processos que pretendemos estudar.

---

<sup>12</sup> A solarização é uma técnica experimental que consiste em expor a cópia à luz uma segunda vez durante a revelação, obtendo-se um efeito de adensamento dos contornos e uma aparência espectral do objeto.

<sup>13</sup> Sobre a confrontação da arte contemporânea com as teorias essencialistas acerca da fotografia, ver também FATORELLI; 2005, conforme referências

<sup>14</sup> Icléia Cattani, em *Apropriações de imagens, migrações de sentidos* (2002, p.106), afirma a mestiçagem como processo diverso das hibridações. Para a autora, a mestiçagem “ao contrário das hibridações e dos sincretismos, não é resolução das diferenças num todo único, mas tensão permanente, sempre em devir. É a coexistência tensa dos elementos, para sempre justapostos, sem se fundirem”. Sobre a mestiçagem ver também CATTANI; 2004a, conforme referências.

Com outros objetivos, com arrojo e liberdade para a experimentação, alguns artistas modernos tangenciam as tendências que hoje encontramos exploradas pela fotografia contemporânea, sendo que sua obra dialoga de diversas formas com a produção artística atual.

Nas vanguardas do início do século XX, encontramos práticas que buscaram explorar os limites da fotografia para além da questão do corte temporal e da apreensão da realidade sob o olhar peculiar do fotógrafo. Seja nas colagens dadaístas e surrealistas, no experimentalismo com os fotogramas de Moholy-Nagy ou com os *Rayogramas* e as solarizações de Man Ray, estendem-se as possibilidades plásticas da fotografia para novas dimensões que, no entanto, se caracterizaram como experiências esporádicas e práticas não hegemônicas do período moderno. Ainda que em Moholy-Nagy e em Man Ray, tais práticas possam ser tomadas a princípio como consonantes com o ideal modernista de levar as especificidades do meio ao seu limite expressivo, elas parecem ser reapropriadas pela arte contemporânea sob uma outra visão, que estaria buscando novas formas para refletir sobre o estatuto da imagem na contemporaneidade.

A experimentação de técnicas e linguagens não centradas no aparelho fotográfico aparece no dadaísmo, no surrealismo e também nas vertentes construtivistas. Porém, estas práticas permanecem de certa maneira à margem da história. Justamente por negarem os preceitos de pureza do meio, foram relegadas pela narrativa modernista, não se encaixando nas idéias “evolucionistas” e de autodeterminação que imperam na concepção de Greenberg sobre a sucessão de movimentos da história da arte.

Para Arthur Danto (1999), o modernismo é um movimento centrado nas condições de representação do meio, quando estes se tornam o próprio tema da arte. Tomando Greenberg como o principal porta-voz destas idéias, Danto, observando o caso do surrealismo afirma que este estaria fora do curso da história, uma vez que não teria respondido aos preceitos de pureza dos meios, não tendo, portanto, nada a contribuir para o progresso da história da arte, no sentido de ampliar seus limites estéticos. O maior pecado do movimento surrealista seria “algum tipo de regressão estética, um retorno aos valores pertencentes à ‘infância’ da arte, cheios de monstros ou ameaças temíveis” (DANTO, 1999, p.31).

Estando os surrealistas mais interessados nos domínios do inconsciente, do misterioso e do erótico, negavam os conceitos de arte pura como arte comprometida apenas consigo mesma. O movimento se contrapôs, assim, ao que Rosalind Krauss identifica como o narcisismo da arte. Este narcisismo, que para a autora tem suas primeiras nuances no impressionismo, consiste em estar a arte mais preocupada com suas características intrínsecas

que com qualquer função. Foi levado a cabo pela arte moderna e perdura na arte contemporânea, como “o prazer de autodefinir-se” (KRAUSS, 2002, p.74)<sup>15</sup>.

Observamos que, no campo da fotografia, este desajuste com o ideário modernista é demonstrado por uma intensa liberdade estética, que teria aberto caminho para a experimentação, ocasionando uma produção artística heterogênea e diversificada. Entre as práticas surrealistas, Krauss arrola uma gama de tendências que vão desde a imagem não manipulada, mas que contém em si já um estranhamento do olhar, até práticas experimentais de cópias em negativo, exposição múltipla, superposição de negativos, distorções por espelhos, solarização, a *rayografia* (fotogramas feitos por Man Ray), as *brûlages* de Raul Ubac e as fotomontagens, originalmente utilizadas pelos dadaístas.

Esta rica produção não estava destinada simplesmente às paredes dos museus e galerias, mas principalmente às páginas das publicações identificadas com o movimento, muitas vezes ilustrando textos dos escritores surrealistas. A fotografia era então vista como a imagem sem mediação da consciência e livre dos códigos pictóricos, capaz de revelar de maneira direta as questões relativas ao automatismo e ao sonho. Salvador Dalí traduz essa crença em tom poético:

A mão deixa de intervir. Sutis harmonias físico-químicas. Placa sensível às precisões mais ternas. (...) Quando as mãos deixam de intervir, o espírito começa a conhecer a ausência das turvas florações digitais; a inspiração se desata do processo técnico, que é confiado unicamente ao cálculo inconsciente da máquina (DALÍ, 2003, p.129).<sup>16</sup>

A fotografia seria, desta forma, a escrita automática executada pelo olhar, prescindindo até mesmo das palavras. Krauss, no entanto, vê uma contradição entre esta negação do caráter de representação da arte e o conceito de beleza convulsiva, colocado no centro das idéias surrealistas, cuja “estética se resume em uma percepção da realidade transformada em representação” (KRAUSS, 2002, p.122)<sup>17</sup>, quando a natureza se transforma em escritura. A imagem fotográfica, então, não seria simplesmente a expressão pura e imediata da percepção dos sonhos ou do fluxo incontido da mente, mas ao contrário, um discurso em que, manipulada ou não, se transforma em signo. “O enquadramento determina

---

<sup>15</sup> Livre tradução da autora.

<sup>16</sup> Livre tradução do original: “La mano deja de intervenir. Sutiles armonías físicoquímicas. Placa sensible a las precisiones más ternas. (...) Cuando las manos dejan de intervenir, el espíritu empieza a conocer la ausencia de las turbias floraciones digitales; la inspiración se desata del proceso técnico, que es confiado únicamente al cálculo inconsciente de la máquina.”

<sup>17</sup> Livre tradução da autora.

que o aparato fotográfico possua a capacidade de descobrir e isolar o que poderíamos chamar de escritura permanente de símbolos eróticos do próprio mundo, seu automatismo incessante” (KRAUSS, 2002, p.126).<sup>18</sup>

O enquadramento, o recorte, e outras estratégias como os deslocamentos de eixo para suscitar o *informe* e o *mimetismo*<sup>19</sup>, foram maneiras encontradas pelos surrealistas para criar o estranhamento em relação à imagem e reforçar seu caráter simbólico e erótico. Estes recursos estéticos, sem dúvida renovadores da linguagem fotográfica da época, não estavam intencionalmente relacionados às idéias modernistas de radicalizar uma expressividade exclusiva do meio, mas encontravam-se intimamente ligados às questões da percepção e da manifestação livre do inconsciente individual.

Com motivações completamente distintas, no mesmo período, László Moholy-Nagy também traçou um caminho de intensa experimentação. Porém, suas preocupações giravam em torno da busca de novas formas de expressão determinadas por um mundo em permanentes e profundas transformações.

Em consonância com as idéias do construtivismo russo de Rodchenko e El Lissitzky, Moholy-Nagy acreditava que a fotografia, assim como as demais transformações tecnológicas impostas pela sociedade industrial, determinava uma nova percepção do mundo que influenciava a arte de maneira definitiva. Neste contexto, a fotografia era um instrumento fundamental para desenvolver esta *nova visão*, e devia ser considerada não apenas como mero meio de reprodução da realidade, mas principalmente como meio de expressão artística, com elementos específicos e características intrínsecas.<sup>20</sup> “ Este é apenas um entre muitos pontos, mas é o ponto a partir do qual temos que começar a dominar as propriedades internas da fotografia, e no qual temos que lidar mais com a função artística da expressão que com a função reprodutiva de retratar” (MOHOLY-NAGY, 2003, p.192).<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Livre tradução do original: “El encuadre proclama que el aparato fotográfico posee la capacidad de descubrir y aislar lo que podríamos denominar la escritura permanente de símbolos eróticos del propio mundo, su automatismo incesante.”

<sup>19</sup> Sobre o *informe* e o *mimetismo* na fotografia do surrealismo, ver KRAUSS; 2002, conforme referências.

<sup>20</sup> Moholy-Nagy (2003) chegou a listar os oito elementos que, no seu entendimento, resumiriam as características específicas da fotografia. São eles: visão abstrata (registro direto de formas – fotograma); visão exata (reportagem); visão rápida (fixação do movimento pelos instantâneos); visão lenta (longa exposição, deixando o deslocamento aparente); visão intensificada (microfotografia, infravermelho, etc.); visão penetrante (raio-x); visão simultânea (montagens e superposições); visão distorcida (jogos utilizando prismas, espelhos e a manipulação química ou mecânica dos negativos).

<sup>21</sup> Livre tradução do original: “Este es, desde luego, uno entre otros muchos puntos pero es el punto desde el cual tenemos que empezar a dominar las propiedades internas de la fotografía, y en el cual tenemos que tratar más con la función artística de la expresión que con la función reproductiva de retratar”. Do autor, ver também PHILLIPS; 1989, conforme referências, p. 79-82, e p. 84-85.



Para que isso fosse possível, considerava ser preciso que a experimentação no campo da fotografia ultrapassasse os limites do ambiente científico para tornar-se uma prática também da pesquisa artística, enfrentando o mito de que a introdução de elementos mecânicos na arte levaria a uma espécie de esterilização do seu valor criativo.

Movido por esta crença, Moholy-Nagy trabalhou incessantemente com o fotograma que, desprezando a mediação da câmera, era capaz de registrar a interação direta das formas do objeto com a superfície fotossensível apenas pela manipulação da luz. Para ele, esta era a chave da nova visão tornada possível pelo advento da fotografia, significando “o meio desmaterializado por completo” (2003, p.191).

Com esta prática, o artista buscava desatrelar definitivamente a fotografia dos cânones da pintura, propondo uma linguagem essencialmente fotográfica, enfrentando as práticas do fotopictorialismo<sup>22</sup>, que buscavam, através da intervenção manual na cópia e com um padrão estético herdado da arte acadêmica, aproximar a fotografia da pintura e, assim, afirmá-la como uma das belas artes. As imagens sem câmera eram vistas também como um meio capaz de produzir uma nova forma de articulação com o espaço, capaz de registrar as ações da luz ao longo de um período de tempo.

Além do abandono do aparelho fotográfico, o artista húngaro via outras maneiras de romper com a visualidade pictórica que reinara na estética fotográfica até o início do século XX. Para ele, as transformações da paisagem a partir da arquitetura moderna e as novas formas de deslocamento mais velozes utilizadas pelo homem – especialmente o automóvel e o avião – ofereciam distintas visões do espaço, que influenciariam definitivamente a arte – e a fotografia, por conseguinte. O tempo e o deslocamento eram agora determinantes da percepção espacial, quando “os limites se tornam fluidos, o espaço se concebe como algo que flui: uma inumerável sucessão de relações” (MOHOLY-NAGY, 2002, p.209).<sup>23</sup>

A ampliação dos pontos de vista possíveis a partir de uma maior mobilidade do homem faz surgir uma visão que integra o inferior e o superior, o interno e o externo sendo preciso articular na imagem estas dimensões. Neste ponto, aproximava-se das idéias de

---

<sup>22</sup> O fotopictorialismo foi um movimento estético adotado pelos fotoclubes entre o final do século XIX e início do século XX que assimilava na fotografia os valores estéticos da pintura do século XIX, crescendo então a importância da cópia única e de uma série de técnicas de captação ampliação da fotografia, pretendendo, assim afirmar o seu caráter artístico. Sobre o fotopictorialismo ver COSTA & SILVA; 2004 p. 21-27; e DEMACHY; 2004 p. 83-88, conforme referências.

Alexander Rodchenko, que se opunha à tomada frontal “a partir do umbigo ou do nível do olho”, buscando novos ângulos que traduzissem esteticamente os ideais de uma nova sociedade que estaria surgindo com o socialismo, buscando desacomodar a “rotina convencional que educa a percepção visual do homem, a abordagem unilateral que distorce o processo da razão visual” (RODCHENKO, 1989, p.257).<sup>24</sup>

Mostrar, através da imagem, a transparência do objeto então passa a ser um objetivo importante, que será explorado por Moholy-Nagy não somente nos fotogramas, mas também suas colagens e trabalhos realizados em estúdio, com luz artificial, nos quais se percebe uma obstinação em conjugar, em uma mesma imagem, várias das suas dimensões.

No entanto, esta defesa tenaz da busca de uma linguagem essencialmente fotográfica não significa uma defesa da pureza da fotografia como meio de expressão. Embora sua pesquisa tivesse um caráter extremamente formal – em oposição à motivação dos surrealistas, por exemplo – e chegando muitas vezes à abstração, o artista era um crítico contumaz da tendência da era moderna à especialização e do conseqüente isolamento dos campos de conhecimento.

Uma especialização precoce leva a uma percepção mecânica, sem a experiência vitalizadora de outros fundamentos. Nossa era especializada se baseia em uma multiplicidade de informação com a qual o indivíduo é bombardeado impiedosamente pela imprensa diária, as revistas a rádio e o cinema, mas, tragicamente, quanto maior é este conhecimento superficial, menor a sua capacidade de compreensão, porque não foi ensinado a relacionar e integrar a sua informação ocasional e dispersa. Nesse sentido, a fotografia, sem uma coordenação com outros campos, não é mais que um destes serviços de informação isolados (MOHOLY-NAGY, 2002, p.212).<sup>25</sup>

Está aí, já no seio das vanguardas, o embrião da fotografia contaminada e do seu campo expandido<sup>26</sup>. Os domínios da imagem fotográfica, ainda que por força de

---

<sup>23</sup> Livre tradução do original: "Los límites se hacen fluidos, el espacio se concibe como algo que fluye: una innumerable sucesión de relaciones".

<sup>24</sup> Livre tradução do original: "...conventional routine that educates man's visual perception, the one-sided approach that distorts the process of visual reason." Sobre Rodchenko ver também FABRIS, 1997, conforme referências.

<sup>25</sup> Livre tradução do original: "Una especialización temprana lleva a una percepción mecánica sin la experiencia vitalizadora de otros fundamentos. Nuestra era especializada se basa en una multiplicidad de información con la que el individuo es bombardeado despiadadamente por la prensa diaria, las revistas, la radio y el cine, pero trágicamente, cuanto mayor es este conocimiento superficial, menos capacidad de comprensión tiene, porque no se ha enseñado a relacionar e integrar su información ocasional y dispersa. En este sentido, la fotografía, sin una coordinación con otros campos, no es más que uno de esos servicios de información aislados."

<sup>26</sup> Tadeu Chiarelli, em *A fotografia contaminada*, situa o conceito de fotografia contaminada em oposição à visão purista, que a concebe como uma forma artística autônoma. A vertente da fotografia contaminada, portanto, é

movimentos pontuais, se ampliam para além da mediação da câmera e até mesmo para além do diálogo com outros campos da própria arte – como no caso das colagens e mestiçagens com outras técnicas como o desenho – mas dialoga ainda com a ciência, com o urbanismo, enfim, com as mais diversas instâncias da vida e do conhecimento humano.

Além dos processos impuros, também a apropriação – outra prática disseminada na arte contemporânea – é inaugurada no período moderno. As colagens e fotomontagens que surgem com o dadaísmo e com o futurismo ligadas a uma idéia anárquica, se desdobram depois em estratégias de construção, ligando a arte aos processos industriais, quando a imagem fotográfica é tomada como objeto produzido em série (FRIZOT, 1998, p.432). Quando ligada ao surrealismo, a prática de organizar fragmentos de imagens desconexas sob uma nova ordem, para ser entendida como abertura ou criação de novos sentidos.



Raoul Hausmann  
*ABCD (Portrait of the Artist)*, 1923-1924  
fotomontagem  
(Fonte: FRIZOT, 1998, p. 430)

Dubois identifica a fotomontagem como uma espécie de *associacionismo*, que toma a foto na sua materialidade, “um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância” (1994, p.268). As práticas fotográficas desta forma assimilam a idéia do *readymade* de Duchamp, que desloca um objeto industrializado do seu contexto para sugerir novas relações no campo da arte (CANONGIA, 2002).

---

tida pelo autor como “ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional” (CHIARELLI, 2002a, 115). Seus autores, portanto, podem ser mais propriamente identificados como artistas que como fotógrafos.

No Brasil, a prática da fotomontagem não foi tão disseminada, mas Paulo Herkenhoff (2002, p.80), em *Fotografia: o automático e o longo processo da modernidade*, destaca as experiências de Jorge de Lima em *Pintura em Pânico* (1943), que se aproximaria tanto do surrealismo pelo movimento de desarticular/rearticular, quanto das alusões oníricas do dadaísta alemão Raoul Hausmann.

As apropriações fotográficas seriam retomadas na década de 50, não só na prática de *assemblage* das *combine paintings* de Robert Rauchenberg, mas também pela lógica da reprodução e do transporte da imagem para outros meios, como em Warhol, Lichtenstein e outros. Para Fabris, a multiplicação de imagens tomadas dos *mass media* que a arte pop opera tem um sentido programático, de ressaltar, pelo transporte e pela manipulação, a sua “dimensão simbólica e não mais objetual” (2002, p.118), adotando a fotografia como ponto de partida. Desta forma, ao mesmo tempo em que contesta o caráter de novidade da arte, tipicamente moderno, utiliza uma característica fundamental da Modernidade – a reprodução – para criticar a banalidade da imagem que transforma tudo em objeto de consumo, inclusive o sujeito, sobretudo em Warhol.<sup>27</sup>



Andy Warhol  
*Natalie*, 1962  
serigrafia sobre tela, 210,8 x 231,1 cm  
(Fonte: WARHOL, 1997, p. 47)

<sup>27</sup> Sobre a repetição na arte moderna ver também CATTANI, 2004b, p. 79-86, conforme referências.

### 1.3. A experiência brasileira e a transgressão do fotopictorialismo no seio dos fotoclubes

No Brasil, seguindo a tendência de um modernismo tardio, surgiram, ligados ao fotoclubismo, dois artistas que também apresentavam uma investigação do meio fotográfico que ultrapassava os limites da representação pura e simples da realidade. O paulista Geraldo de Barros e o carioca José Oiticica Filho se destacaram para além das fronteiras dos salões dos fotoclubes na sua fase mais profícua, entre as décadas de 1940 e 1950. Com trabalhos vigorosos e ousados para a época, inovaram nos aspectos técnicos, propondo uma estética pessoal que traduzia visões muito particulares da fotografia como meio de expressão artística, na contramão da tradição do fotopictorialismo que dominava os fotoclubes brasileiros.

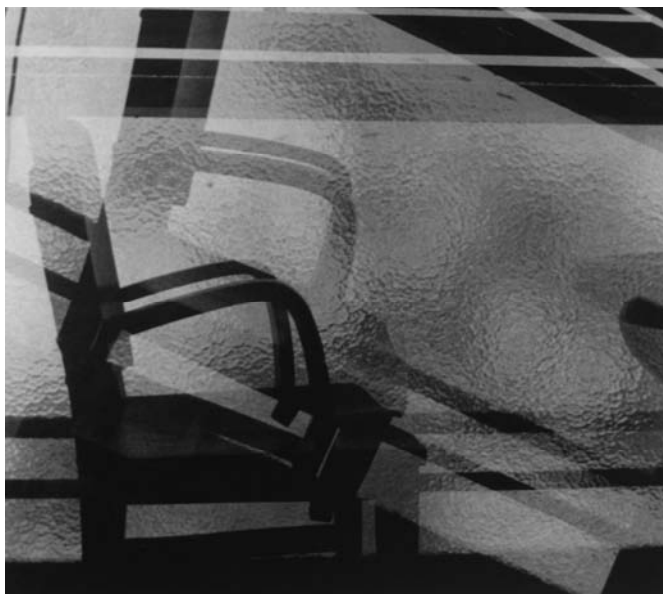
Embora tenham florescido no final do século XIX na Europa, e entrado em declínio no início do século XX, no Brasil os fotoclubes tiveram seu auge na primeira metade do século XX, já com o movimento modernista em curso. Como afirma Paulo Herkenhoff, (2002), a prática destas organizações consistia em, através de intervenções sobre o processo mecânico da fotografia “obter resultados semelhantes aos da pintura (composição, pincelada, textura, etc.) através de técnica do *flo*, bromóleo, etc., algumas aplicadas sobre a cópia” (2002, p.75). Desta maneira, visavam afirmar a fotografia como obra de arte, seguindo o modelo da arte acadêmica “sacralizando o processo e evitando a reflexão estética” (p.75).

Embora sua passagem pela fotografia tenha sido breve,<sup>28</sup> o trabalho desenvolvido por Geraldo de Barros no Foto Cine Clube Bandeirante foi marcadamente transgressor. Tendo sofrido resistência no ambiente fotoclubista justamente por não ser considerada essencialmente fotográfica, sua produção, no entanto, influenciaria toda uma geração de fotógrafos do Bandeirante, que o seguiriam na linha do abstracionismo, calcado na supremacia das formas e na exploração de composições preocupadas com o ritmo dos elementos e com a sua disposição geométrica.

---

<sup>28</sup>Segundo Costa & Silva (2004), Geraldo de Barros começou a fotografar no final da década de 30. Ingressou no Foto Cine Clube Bandeirante em 1949 e abandonou a fotografia no início dos anos 50, pouco tempo depois da sua exposição *Fotoforma* no Masp, em 1950, ligando-se ao movimento concretista de São Paulo. O artista retomaria o trabalho em fotografia no final da sua vida, na última década do século XX, manipulando negativos antigos com a série *Sobras*.

Geraldo de Barros  
*Fotoforma*, 1950  
sobreposição de imagens no fotograma  
(Fonte: BARROS, 1995, p. 36)



Exposição múltipla do negativo, montagens e intervenções com ponta seca sobre a película, incorporando a imagem fotográfica original como elemento do desenho, evidenciam um processo criativo voltado para os aspectos lúdicos e experimentais da fotografia. Embora a maioria dos críticos e historiadores de arte se dedique mais à análise das fotografias de linha abstrata - que de fato significaram um importante momento de ruptura com a tradição dos fotoclubes, radicalizando os aspectos da planaridade da imagem fotográfica –, os desenhos executados com ponta seca e nanquim sobre negativo, que também integravam as suas *Fotoformas* (1950), apresentam uma outra faceta igualmente desmitificadora dos padrões da época para a arte fotográfica.

Carregadas de humor e de um lirismo algo primitivo, imagens como *O Gato e o Rei* (1949) e *A menina do sapato* (1949) evidenciam um questionamento do olhar sobre a imagem fotográfica como mero documento, apresentando um convite à fantasia e afirmando a liberdade do artista de propor outras visões sobre o real e sobre o próprio meio fotográfico, não mais subjugado às limitações do aparelho ou mesmo da fotoquímica. A imagem fotográfica bruta é tratada como elemento de construção da obra, e não mais como a obra em si. A exemplo das colagens, a fotografia se torna material para a construção da imagem, fonte e matéria-prima da obra, prática que será exaustivamente repetida pela arte contemporânea.



Geraldo de Barros. *O Gato e o Rei*, 1949  
desenho sobre negativo com ponta seca e  
nanquim  
(Fonte: BARROS, 1995, p. 39)



Geraldo de Barros. *A menina do sapato*, 1949  
desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim  
(Fonte: COSTA; SILVA, 2004, p. 141)

Barros, assim, não se liberta apenas do aprisionamento de uma visão da fotografia centrada no uso da câmera, e do código perspéctico herdado da pintura e cristalizado pela lógica de construção do aparelho,<sup>29</sup> como referem Helousie Costa e Renato Rodrigues da Silva em *A fotografia moderna no Brasil* (2004). Desvincula-se também da necessidade de afirmação da fotografia como campo específico, como meio de expressão puro, para inseri-la no campo da arte de uma maneira geral, como mais um instrumento criativo à disposição do talento individual do artista.

Ele afirma a crença no diálogo com outros meios – negando a fotografia como herdeira direta da pintura – e no carácter intuitivo do processo criativo, opondo-se ao virtuosismo técnico reinante nos fotoclubes até então.

A fotografia é para mim um processo de gravura. (...) Acredito, também, que é no “erro”, na exploração e domínio do acaso, que reside a criação fotográfica. Me preocupei em conhecer a técnica apenas o suficiente para me expressar, sem me deixar levar por excessos e virtuosismos (BARROS, 1995, p.36).

Um outro aspecto inovador se soma ainda à obra de Geraldo de Barros. A maneira escolhida para expor suas fotografias também era completamente diferente do que se via habitualmente nos Salões dos fotoclubes. Recortando as cópias de acordo com o contorno

dado pelo objeto, excluindo a moldura tradicional e fixando-as em suportes metálicos tubulares ou pedestais, ele aproxima a fotografia da escultura, ao mesmo tempo em que a organização destes objetos no espaço trazia uma idéia, já em 1950, das instalações que hoje estão disseminadas nas exposições de arte contemporânea.

Para Paulo Herkenhoff, o trabalho de Barros apresenta alguma proximidade com a produção mais tardia de José Oiticica Filho, pois as *Fotoformas* “propunham uma organização construtiva do espaço na imagem” (1983, p.16). Ao contrário de Geraldo de Barros, que teve apenas uma breve passagem pelo Foto Cine Clube Bandeirante, o carioca José Oiticica Filho teve sua formação ligada ao Photo Club Brasileiro, para, após a sua extinção, participar simultaneamente da Associação Brasileira de Arte Fotografia (ABAF), com sede no Rio de Janeiro e do Bandeirante, em São Paulo. (COSTA & SILVA, 2004)

Tendo atingido grande notoriedade no meio fotoclubista com uma obra de caráter pictorialista, Oiticica Filho se afasta desta tradição em meados da década de 1950, trabalhando inicialmente com fotomontagens onde o fundo negro predomina. Posteriormente, passa a centrar seu processo criativo exclusivamente no laboratório, desprezando o uso da câmera e perseguindo, através do domínio das técnicas do quarto escuro, a emancipação da fotografia do seu caráter realista e radicalizando as características formais e abstracionistas de suas imagens. Paulo Herkenhoff, em *A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo* (1983), identifica quatro fases na produção do artista carioca (utilitária, fotoclubista, abstrata e construtiva) e o define na última fase como “um radical que negaria a validade estética das demais” (p.11).

O uso do fotograma, da solarização e do alto-contraste combina-se com a pesquisa de materiais transparentes (vidros e plásticos de várias texturas), colagens e até mesmo a pintura abstrata, nas séries *Derivações* e *Recriações*, para a construção de uma imagem centrada no aspecto formal e completamente dissociada do tema. Todos os recursos são empregados para depurar o geometrismo e a ênfase nas formas, apagando assim a relação da imagem com um remoto referente real.

---

<sup>29</sup> Sobre a lógica de construção do aparelho fotográfico como extensão ou desdobramento dos códigos da perspectiva monocular renascentista ver MACHADO; 1984 p.63-75, conforme referências.





José Oiticica Filho  
*Recriação 6 (3)*, 1962  
(Fonte: JOSÉ, 1983, p. 53)

Se por um lado podemos notar uma semelhança com Moholy-Nagy, na pesquisa do comportamento da luz diante de diversos materiais, por outro, o artista brasileiro apresenta um trabalho com características originais para a época. Oiticica Filho se afasta de um experimentalismo voltado para radicalizar as características do meio para, através de uma técnica de laboratório apurada, construir imagens que muitas vezes não podem ser reconhecidas imediatamente como fotografia pelo observador, aproximando-se novamente da pintura, mas agora não mais a pintura acadêmica – modelo do fotopictorialismo –, mas a pintura modernista do século XX. O próprio artista chegou a afirmar, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, que não via diferença alguma entre as *Recriações* serem vistas como pintura ou como fotografia (COSTA & SILVA, 2004, p.74).

A radicalização crescente dos processos de criação ao longo de sua trajetória evidencia a insatisfação de Oiticica Filho com os limites inerentes à própria arquitetura do aparelho fotográfico, que atrelam a imagem aos códigos da perspectiva renascentista. Há uma tensão permanente, um embate do artista com os limites impostos pelo meio escolhido, e a conseqüente tentativa de criar estratégias para romper ou subverter estes limites.

Sou o maior insatisfeito com a obra realizada (...), sabendo ser prisioneiro de uma máquina fotográfica teimosa em copiar em vez de criar. Sabendo ser prisioneiro de um meio de expressão algo limitado em suas possibilidades como o é uma folha de papel clorobrometo. Daí a minha luta, procurando

dominar o meio pela técnica, para poder estampar num retângulo de papel algo de estético de acordo, o mais que possível, com o meu Eu Interior (Oiticica Filho apud COSTA & SILVA, 2004, p.73).

Apesar de extremamente relevantes, estas experiências mais ousadas que situam a fotografia no campo da experimentação não podem ser tomadas como a totalidade da fotografia moderna. São experiências pontuais de artistas ou grupos que estavam já propondo questões além do debate comum ao seu tempo sobre arte e fotografia e, por isso, não se encaixam nas narrativas hegemônicas sobre este período.

Se considerarmos que artista contemporâneo conhece e se apropria destas heranças, mas com preocupações e motivações distintas da afirmação e do desenvolvimento de uma linguagem essencialmente fotográfica, abriremos uma discussão sobre a que se relacionam hoje as práticas que se aproximam das experiências transgressoras do período moderno. As hibridações que aparecem na fotografia moderna não eram, de modo algum, a intenção primeira ou a preocupação geral dos artistas da época, ao contrário, interessados, na maioria das vezes, em desenvolver todas as facetas de uma estética eminentemente fotográfica, explorando todas as possibilidades formais que a fotografia poderia oferecer. Estes artistas não cedem à tendência predominante de confinamento do meio e demonstram uma preocupação antes em utilizar a fotografia como instrumento de expressão artística que afirmá-la como uma linguagem específica no contexto das artes plásticas.

#### **1.4. A fotografia moderna: a exploração direta do espaço**

Não se pode ignorar que, tomando a experiência moderna num panorama mais amplo, predominam a tradição documental e os processos convencionais, concebendo a fotografia como uma rica oportunidade de narrar as transformações sociais por que passava a sociedade em franco processo de industrialização e urbanização. Mais do que isso, a fotografia era vista como um meio ele mesmo moderno por excelência, capaz de propor uma nova estética, um novo olhar para um mundo que se transformava vertiginosamente. Por isso era preciso livrar-se, o máximo possível, da influência nefasta da pintura acadêmica, que aprisionava o seu potencial expressivo e petrificava a sensibilidade do público com o fotopictorialismo.

Estas idéias estão presentes desde Rodchenko<sup>30</sup>, passando pela Nova Visão de Moholy-Nagy, pelas vertentes documentais da França (de Atget a Cartier-Bresson) e mesmo nas diversas correntes da fotografia norte-americana de Lewis Hine, Paul Strand<sup>31</sup>, Alfred Stieglitz, e os fotógrafos da *Farm Security Administration(FSA)*, excetuando-se as colagens do dadaísmo e do surrealismo e, no Brasil, os últimos trabalhos de Oiticica Filho, como veremos no segundo capítulo. As inovações estéticas que a fotografia das vanguardas contrapõe à tradição pictorialista (pontos de vista não perpendiculares ao objeto, contraluz, sombras acentuadas, recortes não naturalistas,) estão relacionadas com a libertação do observador do ponto de vista do solo.

A maior mobilidade dada pela aviação e pelo automóvel – que não só criam novas perspectivas, mas possibilitam uma nova relação de tempo e espaço – e a verticalização das cidades, que eleva a posição do observador e cria jogos de luz e sombra intensos, propiciam um deslocamento do ponto de vista frontal que é assimilado pela fotografia no período moderno. Da mesma maneira, a idéia do fotógrafo como testemunha, que se desloca pelo mundo para mostrá-lo ao público, é fruto das novas possibilidades de deslocamento do fotógrafo pelas novas tecnologias.

Mesmo na sua vertente abstrata ou concreta, são estas novas possibilidades de exploração do espaço, que possibilitam o desenvolvimento de uma estética baseada no plano (já observadas por Moholy-Nagy e amplamente descritas por Philippe Dubois)<sup>32</sup>, nos contrastes e na riqueza das formas. Pode-se dizer que tanto a tendência documental como a abstrata desenham, através da fotografia, uma crônica das transformações do mundo moderno, enquanto sua estética é determinada, direta e indiretamente por estas mesmas mudanças.

Talvez o que diferencie estes dois polos seja uma divergência de convicções sobre o que é de fato a especificidade da linguagem fotográfica: enquanto uns acreditam que esta esteja na exploração exaustiva dos recursos do aparelho na busca de uma expressividade que afirme o ponto de vista subjetivo do autor, outros buscam ampliar os limites estéticos da

---

<sup>30</sup> Sobre o pensamento de Alexander Rodchenko sobre a oposição entre pintura e fotografia, ver RODCHENKO, 1989, p. 238-242, conforme referências.

<sup>31</sup> Em 1917, Strand publica com um conjunto de fotografias o texto *Photography*, no último número da revista *Câmera Work*, de Alfred Stieglitz. Nele, defende a fotografia como meio autônomo e oposto aos demais, definidos como “antifotográficos”, em um claro enfrentamento do fotopictorialismo, que colocaria o seu trabalho no campo do modernismo. Para ele, a fotografia, que é “a primeira e a única contribuição até agora, da ciência com as artes, encontra sua razão de ser, como todos os meios, em uma completa singularidade recursos. Isto é, uma absoluta e inquestionável objetividade (STRAND, 1997, p.780). A fotografia de Strand seria saudada por Stieglitz, que também rompia com a tradição do pictorialismo como “livre de qualquer tentativa de mistificar um público ignorante, incluindo os próprios fotógrafos”; e proclamada como “a expressão direta da atualidade” (Steiglitz Apud, JOHNSON et.al., 2002, p. 474).

fotografia através do descentramento do ato fotográfico e da exploração das manifestações da luz passíveis de registro pelas superfícies fotossensíveis, com a conseqüente libertação da imagem de uma relação direta com o referente.

De qualquer forma, esta nova mobilidade adquirida pelo homem moderno é fundamental na constituição da fotografia deste período. A estética proposta pelos artistas da época está intimamente ligada à sua capacidade de assumir novos pontos de vista e de explorar fisicamente o território que os rodeia. Ela deriva da presença física do homem diante do objeto. É um olhar que se desenha através da exploração direta ou presencial do tema, em oposição ao conceito de virtual que irá surgir na contemporaneidade.

### **1.5. A linguagem contemporânea da fotografia: uma relação mediada**

O que diferencia então as experiências mais ousadas das vanguardas da fotografia contemporânea? O que a define como contemporânea e não simplesmente como uma continuidade desse olhar mais transgressor das vanguardas?

Pretendemos buscar estas respostas analisando como os artistas brasileiros vêem as possibilidades da fotografia e com que intenções recorrem aos processos experimentais e a outras práticas inauguradas pelas vanguardas. Assim, poderemos perceber que visão e questionamentos de mundo ele expressa através de suas imagens, construindo outras relações entre arte e fotografia.

As correntes modernas que trazem a fotografia como meio de expressão artística acreditam-na capaz de gerar uma nova estética, que traduza a confiança no homem e no progresso da humanidade a partir das transformações sociais por que passa o mundo no seu tempo. O sujeito criador se coloca como testemunha e protagonista do mundo, capaz também de gerar mudanças a partir do seu testemunho através das imagens. Aquele que vê e propõe ao público uma nova maneira de ver, uma nova sensibilidade do olhar.

Quando trabalha com a fotografia, o artista contemporâneo já não parece possuir tais convicções. A relação do homem com o mundo não se dá mais predominantemente pelo contato direto, pelo seu deslocamento através do espaço urbano. As cidades não representam mais o espaço central onde se dão as relações sociais<sup>33</sup>. A vida chega

---

<sup>32</sup> Ver MOHOLY-NAGY, 2002, p.214, e DUBOIS, 1994, p. 262, conforme referências.

<sup>33</sup> Em *Culturas Híbridas*, Nestor García Canclini (1995), já na década de 1990, percebia a “perda de sentido” dos espaços urbanos na América Latina como meios de socialização e organização política das populações. Embora

através das imagens, pela televisão, pela internet, pelos satélites e supertelescópios e microscópios e até câmeras-robôs, mandados a outros pontos do Universo e operados por controle remoto. Todos aqueles deslocamentos necessários ao homem moderno para vivenciar o espaço estão disponíveis a um clique do *mouse*. E a confiança na capacidade do homem de construir o futuro, as certezas e convicções expressas nos manifestos parecem ser substituídas pela ironia e pela suspeita.

Para Anne Cauquelin (1993), o que diferencia a arte moderna da arte contemporânea é a sua inserção, respectivamente, no regime de consumo e no regime da comunicação. O regime de consumo institui a arte como mercadoria num mercado que passa a se expandir com a entrada de novos consumidores. As vanguardas, neste contexto, representam o produto sempre novo, que impulsiona o sistema de circulação de mercadorias.

A arte contemporânea, de outra forma, se basearia na instituição das redes de comunicação, há uma prevalência da pertinência à rede sobre o conteúdo da obra. Para Cauquelin, esta característica “ocasiona o avanço do signo sobre a coisa: antes de ter sido exposta, a obra de um pintor ou ainda melhor, o seu signo, já circula pelos circuitos da rede” (1993, p.58). Quando o signo se sobrepõe à coisa, a idéia se sobrepõe à forma, a imagem se sobrepõe ao objeto. Por isso, esta mudança de regimes, deslocaria o valor da obra da dimensão do estético (o que está na obra) para o artístico (pertencente ao campo das artes)<sup>34</sup>.

A produção fotográfica da arte contemporânea se insere neste novo contexto quando demonstra duvidar do caráter de realidade inscrito no seu registro, colocando sob suspeita o que está representado na imagem. E parece duvidar ainda de que exista uma essência própria da fotografia. Não é mais preciso afirmar as suas possibilidades expressivas

---

estivesse particularmente preocupado com a desarticulação dos movimentos sociais populares, em função deste fenômeno, o autor observava que esta perda de importância se dava principalmente pela mediação da televisão, do rádio e dos demais meios massivos de comunicação e do prolongamento da jornada de trabalho, que reduzia o tempo disponível para as relações sociais e estreitava o círculo de convivência dos cidadãos. Paul Virilio observou fenômeno semelhante na Europa e nos Estados Unidos, com o declínio de grandes cidades industriais a ponto de algumas se tornarem “fantasmas” e a substituição da representação urbana arquitetônica por “espaço-tempo tecnológico” (1993, p.10) que leva o sujeito ao confinamento no espaço privado. Para ele: “nessa perspectiva em *trompe-l’oeil* na qual o povoamento do tempo de transporte e de transmissão suplanta o povoamento do espaço, a habitação, *a inércia tende a renovar a antiga sedentariedade*, a persistência das áreas urbanas. Com os meios de comunicação instantânea (satélite, TV, cabos de fibra ótica, telemática) *a chegada suplanta a partida*: tudo ‘chega’ sem que seja preciso partir.”(1993, p.11). Se levarmos em conta a ampliação da importância da internet e dos tele-serviços que se propagaram intensamente desde então, perceberemos como a cidade se torna um espaço de deslocamentos mínimos e até esporádicos e conseqüentemente menos relevante para a cultura ocidental contemporânea.

<sup>34</sup>Cauquelin reconhece que a superação do estético pelo artístico é inaugurada na história ainda no período cronológico da arte moderna pelos *readymades* de Duchamp: é arte porque está exposto como arte. Deste modo, pode-se dizer que a problemática suscitada pela obra a respeito do campo da arte se torna mais importante do que as questões perceptivas (referentes à estese) que nela podem estar inscritas.

como meio; isso já foi feito à exaustão pelos modernos. A imagem técnica não está mais vinculada apenas à arte ou à ciência: é um objeto do cotidiano e, ao mesmo tempo, a principal forma do homem contemporâneo se relacionar com o mundo.

Em *Fotografia e viagem* (2003), Antônio Fatorelli analisa os efeitos das novas tecnologias sobre a percepção da imagem. Para ele, enquanto o modelo moderno de autor/produtor das imagens se aproxima da figura do desbravador, que mostra o mundo a partir do seu deslocamento físico, na era contemporânea, o conhecimento se dá na imobilidade. Ele reconhece o surgimento da própria fotografia como momento inaugural ou paradigmático deste processo de virtualização, que culmina na contemporaneidade, mas é gestado ao longo da era moderna, com a crescente mediação tecnológica da experimentação do mundo. Desta maneira,

A ênfase na questão do referente, centrada na relação de adequação entre imagem e mundo – questão central do realismo, da objetividade e da verossimilhança – é substituída pela ênfase no valor autônomo e auto-referente da imagem, quando as próprias imagens se constituem em lugar de experiência (FATORELLI, 2003, p.47).

Passamos mais tempo hoje em contato com as imagens e com as máquinas que nos deslocando pela paisagem urbana ou, em casos extremos, interagindo diretamente com o nosso próprio semelhante. Pode-se dizer então, que o território, na sua dimensão física, concreta, seria o espaço do homem moderno, onde ele vivencia a cultura, enquanto a imagem – ou o virtual – seria o espaço do homem na contemporaneidade. Assim, muitas vezes, a exploração direta do espaço se transforma antes em uma operação de reconhecimento de referenciais obtidos anteriormente através das imagens que de conhecimento propriamente dito. Talvez seja dessas situações que a arte contemporânea em geral e o campo expandido da fotografia em particular esteja buscando dar conta.

Nesse contexto, percebe-se a recorrência das apropriações, nas produções contemporâneas. A imagem apropriada seria a afirmação do seu estatuto como objeto do cotidiano, como algo que tem já uma carga de significados, mas que é deslocado do seu sentido original e colocado em outro contexto, a serviço da visão de mundo do artista, ou dos questionamentos que ele propõe sobre códigos culturais estabelecidos ou até cristalizados socialmente.

Quando não há mais a preocupação em “mover os limites ou ampliar a história da arte” (DANTO, 1999, p.37)<sup>35</sup>, o artista está livre para dispor de todos os recursos

---

<sup>35</sup> Tradução da autora. Sobre Arthur Danto, ver também DANTO; 2004, conforme referências.

desenvolvidos até então pela cultura como matéria-prima, ou seja, como ponto de partida para a seu processo criativo e como elemento concreto do próprio trabalho. Quando percebemos o mecanismo das apropriações neste sentido, não é possível ver a postura do artista apenas como a manifestação de um desencantamento com um mundo saturado de imagens onde não haveria lugar para outras, como afirma Dominique Baqué (2003, p.229). Elas parecem ser, de outra maneira, uma forma de pensar e propor uma reflexão sobre o próprio estatuto da imagem na cultura contemporânea. Assim, a imagem se transforma em objeto e tema da arte, e mais: em elemento apropriado por diversas práticas culturais sendo, portanto, mais importante nas nossas vidas que uma paisagem bucólica ou uma cena urbana, em um mundo onde o virtual começa a se fazer presente, competindo com o real e, por vezes, se sobrepondo a ele.

Esta dimensão da fotografia como objeto e como elemento de composição de uma obra mais complexa é percebida também nas instalações fotográficas, que muitas vezes deslocam o sentido original das imagens para – combinando-as com outros elementos e reordenando-as em um espaço tridimensional – propor novos sentidos e provocar uma reflexão sobre o seu verdadeiro caráter e a sua importância para a cultura ocidental contemporânea.

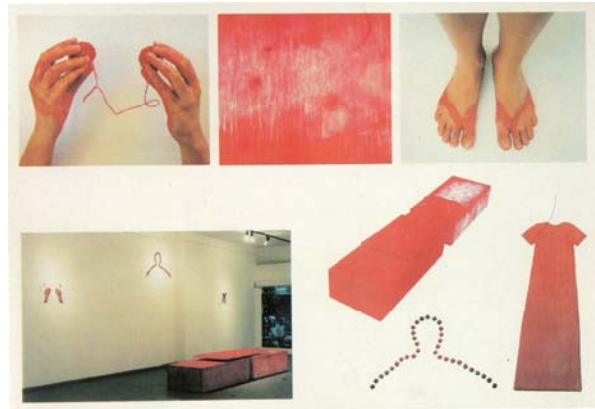
As instalações são concebidas por Philippe Dubois (1994, p.291) como uma mescla de fotografia e escultura, justamente pela forma como são experimentadas a partir do deslocamento do espectador e da sua disposição no espaço e, conseqüentemente, das relações que assim se estabelecem. No entanto, podem ser vistas também como um desdobramento das colagens exaustivamente utilizadas pelos dadaístas e pelos surrealistas.

O quadro retangular utilizado pelas vanguardas do século XX para estabelecer novas relações entre as imagens a partir de aproximações e combinações de elementos aparentemente desconexos, agora toma conta do entorno do observador, que se encontra imerso em um ambiente onde estão propostos estes mesmos deslocamentos, aproximações e reapropriações de imagens tomadas igualmente como objeto, na mesma hierarquia dos demais objetos do cotidiano, como móveis, brinquedos, etc. O ambiente ganha força, poder de gerar novos sentidos pelo ordenamento da imagem em conjunto com outros elementos, a exemplo de *Gritos Surdos* (2001) de Miguel Rio Branco e *Absorção, Impregnação, opacidade, recobrimento* (1998) de Patrícia Franca.

---



Miguel Rio Branco  
*Gritos Surdos*, 2001  
 pára-brisas, fotografia e luz  
 Centro de Arte Contemporânea do Inhotim, MG



Patrícia Franca  
*Absorção, Impregnação, Opacidade, Recobrimento*, 1998  
 instalação em madeira, tela, massa, pigmento, espuma,  
 poliestireno, pregos e fotografias, dimensões variáveis  
 (Fonte: PRÊMIO, 1998, p.35)

A obra não é mais a fotografia em si, mas se constrói a partir da fotografia e a partir de diversos processos e das diferentes maneiras encontradas pelo artista para propor novas relações da imagem com o mundo que o cerca. As suas possibilidades se expandem, então, não só para além do que foi captado pela câmera, mas também para além do que está inscrito na imagem, abrangendo tanto os elementos externos a ela que são combinados na composição da obra, mas também o conjunto de conceitos e noções impostos pelos códigos culturais sobre o significado *original* ou *natural* sugerido por ela.

Veremos que, tanto Vilma Sonaglio quanto Vik Muniz apresentam em seus trabalhos esta tendência de incorporar a fotografia como elemento constitutivo da obra. A partir da observação da sua produção recente, pretendemos demonstrar que o olhar inscrito na fotografia contemporânea deixa transparecer um fazer artístico que se enriquece a cada etapa de produção da imagem, explora igualmente a câmera e os demais elementos do processo fotográfico e questiona o *noema* definido por Roland Barthes, de que a fotografia carrega sempre consigo a característica do “isso foi” (1984, p. 115) para dar lugar a um *isso poderia ser*.

Destas práticas surgem imagens que não permitem identificar de imediato o referente. Há sempre uma suspeita no ar, uma ambigüidade de sentidos sobre a própria imagem e sobre as intenções do artista. Quando contemplamos sua obra, algo ecoa em nossa mente, como um sussurrar incessante: *Desconfie do que você vê*. Esta não é *A Realidade*; é apenas uma fotografia que traz latente algum traço do real, captado das mais diversas formas em algum momento do processo.



Esse cintilar de significados sobrepostos parece ocorrer em dois movimentos distintos e paradoxais. Em um, podemos perceber uma seleção e redução de elementos da linguagem<sup>36</sup> ou da ontologia<sup>37</sup> da fotografia, modificando o seu caráter naturalista. Desta forma o artista radicaliza aspectos específicos do fazer fotográfico, *limpando* a imagem de tudo que pode desviar a atenção do tema tratado e criando novas possibilidades de interpretação para uma imagem inicialmente banal. A fotografia contemporânea, assim, chega a tornar-se, em alguns casos, uma arte de elementos mínimos, uma quase não-fotografia, que propõe uma reflexão sobre si mesma e seus cânones representativos.

Se tomarmos como exemplo *Em Negro* de Vilma Sonaglio, perceberemos como a artista opera com este processo de seleção e redução de elementos. A partir de reproduções de retratos de família, ela utiliza técnicas experimentais de laboratório para reduzir a informação inscrita na fotografia, obtendo imagens planas e turvas, em cinza e negro, que propõe um questionamento sobre a própria capacidade de afirmação identitária do retrato, como veremos no segundo capítulo.

---

<sup>36</sup> Para Milton Guran, em *Linguagem Fotográfica e Informação* (1992, p.17), são elementos da linguagem fotográfica “a luz, a escolha do momento, o ajuste focal, o enquadramento, além da questão colocada pela atuação das diversas objetivas e dos diferentes códigos representados pela foto em preto-branco e a cores”.

<sup>37</sup> Arlindo Machado, em *A ilusão especular – introdução à fotografia* (1984) acrescenta à obrigatoriedade do referente afirmada por Barthes, outras condições de existência da fotografia. Segundo ele, “se não existir a câmera escura, a lente com seu poder organizador dos raios luminosos, um diafragma rigorosamente aberto como manda a análise da luz operada pelo fotômetro, um obturador com velocidade compatível com a abertura do diafragma e a sensibilidade da película, se não houver ainda uma fonte de luz natural ou artificial modelando o referente e um operador regendo tudo isso, também não haverá fotografia, muito embora o candidato a referente possa estar disponível” (MACHADO, 1984, p.39). Podemos reconhecer esses elementos como constitutivos da ontologia fotográfica, uma vez que a sua existência determina características intrínsecas da imagem produzida pela câmera, como profundidade de campo, distância focal, congelamento do objeto, achatamento ou alongamento dos planos, granulação da imagem, etc. Pode-se dizer, assim, que a manipulação desses elementos de acordo com os códigos da nossa cultura constitui a linguagem fotográfica.



Vilma Sonaglio. *Sem título*, Série Em Negro, 2003 (Fonte: arquivo da artista)

Esta escassez dos elementos da imagem está também presente na obra de artistas que propõem um olhar direto sobre a realidade e não sobre a imagem, como fazem os artistas que compõem esta pesquisa. Em *O esplendor dos contrários* (2001) de Arthur Omar, na foto do menino da Amazônia, por exemplo, embora o efeito estético seja de certa forma oposto (em vez de quase desaparecer na escuridão do negro, os detalhes do seu rosto se apagam pelo excesso de luz numa fusão com o branco do papel) o artista usa a total subversão dos parâmetros técnicos para enfatizar apenas o vermelho dos olhos e uns poucos contornos entre o azul e o verde que permitem reconhecer ali uma figura humana. Nas *Paisagens* (2004) de Kátia Prates, a idéia de subtração chega a tal ponto que o céu se transforma apenas em uma enorme superfície monocromática, onde até a granulação dos sais de prata do negativo é subtraída pelo desfoque da cópia. A artista elimina nuvens, texturas e outros elementos representativos de volume e perspectiva. As imagens azuis são de uma uniformidade cromática tão impressionante que poderiam ser apenas superfícies azuis pigmentadas industrialmente.



Arthur Omar  
*Sem título*, Série O Esplendor dos Contrários, 2002  
(Fonte: OMAR, 2002, p. 189)

O outro movimento referido anteriormente opera na direção oposta. O enriquecimento da carga simbólica da imagem se dá, então, pela adição de novas etapas, novas transposições de um meio a outro que dialogam e se contaminam com outros gêneros artísticos e se condensam em uma imagem única e plana. Cria-se assim uma fotografia que ganha novos contornos e novos sentidos, que podem ser desdobrados ao infinito.

Na obra de Vik Muniz, por exemplo, a fotografia está presente em dois momentos do seu processo construtivo. Primeiro, quando o artista escolhe as cenas que vai pintar, desenhar ou reconstruir a partir de imagens muito conhecidas do repertório visual do homem contemporâneo. E num segundo momento quando, com a imagem já re-elaborada com materiais não convencionais, reproduz (ou re-reproduz) fotograficamente e em grandes formatos esta reconstrução, contaminada por novos elementos de significação que instituem a dúvida para quem as observa e cria várias possibilidades de leitura para a mesma obra, à medida que nos afastamos ou nos aproximamos dela.

Do ponto de vista do público, há inicialmente um estranhamento e em seguida a dúvida sobre como foi obtida a fotografia – e até mesmo sobre a sua origem como fotografia – para depois ainda convidar aqueles com olhar mais aguçado a perceber que o referente é construído a partir de diversos materiais. Neste caso, estaríamos diante da fotografia de pregos ou de uma figura humana já vista em algum lugar ou identificadamente em uma água forte de Rembrandt – na série *Mendigos* (2001)?

Vik Muniz  
*Mendigo III*, 2001  
cópia fotográfica de gelatina e prata, 152,4 x 122cm  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p. 217)



Os materiais utilizados pelo artista para reconstruir as imagens também são carregados de valor simbólico, que enriquece as possibilidades de leitura da imagem, criando-se um espaço de percepção múltipla para o observador.

Analisando esta espécie de economia dos elementos da fotografia como linguagem, pretendemos mostrar de que maneira, com estes procedimentos aparentemente contraditórios de supressão por um lado e acréscimo por outro, vai se desenhando uma fotografia contemporânea que propõe a dúvida ao espectador, desacomodando a sua percepção para permitir um novo olhar e novas questões para reflexão. Será mesmo fotografia? Afinal o que é a fotografia? Onde reside a sua essência e onde estão os seus limites como meio?

Os artistas que são objetos desta pesquisa expressam cada um uma postura e um olhar diferenciado desta realidade. Podemos notar a proposta de dois sentidos distintos para a reflexão da fotografia na arte. Vilma Sonaglio apresenta um olhar crítico sobre o uso que a nossa cultura faz da imagem na contemporaneidade e sobre a impossibilidade de apreensão da realidade por essa sociedade fundada na mediação tecnológica. Vik Muniz explora os jogos de percepção do que pode ser realidade e ilusão presentes na cultura de massas dominada pelas mídias. Estes dois artistas, pode-se dizer, trazem no seu trabalho uma reflexão sobre o papel da imagem na cultura contemporânea.

Através da obra de Sonaglio e Muniz, podemos evidenciar como cada um administra esses limites para afirmar a subjetividade do próprio trabalho e lançar questões sobre a arte e sobre os usos da imagem na nossa cultura, pondo em dúvida a univocidade do seu significado ou até mesmo a própria existência de um sentido para esta. Podemos verificar como, para traduzir estas visões particulares do mundo contemporâneo, estes artistas radicalizam aspectos específicos do fazer fotográfico e da sua representação, chegando a resultados muito diferentes, mas que de alguma forma esgarçam os limites técnicos e subvertem verdades estabelecidas sobre a estética fotográfica, em nome de uma reflexão sobre o mundo, a arte e a cultura.

## 2. VILMA SONAGLIO: A FOTOGRAFIA SUSPEITA DE SI MESMA

*(...)uma foto é uma imagem de imagens, portanto ela já nasce metáfora.*

Eduardo Vieira da Cunha

*A câmera nos alivia da carga da memória. Ela nos vigia como Deus, e vigia por nós.*

John Berger

A tônica do trabalho de Vilma Sonaglio, a partir do final da década de 1990, tem sido a metalinguagem. A artista gaúcha, nascida em Bento Gonçalves – RS, em 1964, utiliza o suporte fotográfico para falar da própria fotografia, e da sua importância na vida cotidiana da contemporaneidade. As relações que o homem contemporâneo estabelece com o meio passam da atribuição de identidade ao receptáculo da memória, evidenciando um profundo enraizamento, na cultura, da sua atribuição como documento.

Analisando sua produção do período 2000-2004, podemos propor um olhar sobre a obra de Vilma Sonaglio a partir de três vieses: a temática do retrato doméstico, a dominância do preto e a utilização de técnicas experimentais. Estes três aspectos principais se combinam para trazer à tona uma crítica ácida à fotografia no seu estatuto de documento social. Pretendemos desenvolver esta análise a partir de um exame não só de referências teóricas sobre estes assuntos, mas também fazendo uma aproximação do trabalho de Sonaglio com obras de outros artistas que mantenham também uma identidade com as problemáticas abordadas e com os processos que envolvem a instauração da obra, sejam eles contemporâneos ou modernos. Notamos, com os contemporâneos, como Rosângela Rennó a existência de uma identidade principalmente temática, ao passo que artistas brasileiros da década de 50, como Oiticica Filho e Geraldo de Barros, guardam com a obra da artista uma identidade, sobretudo, estética e no tocante aos processos experimentais.

A partir destes procedimentos, buscamos compreender com que meios a artista provoca a suspeita sobre suas imagens e quais os questionamentos e inquietações estão ligados a esta estratégia.

## 2.1. A fotografia como tema da fotografia

Contemplar as imagens da série *Altares* (2000), de Vilma Sonaglio é como fazer um mergulho nas sombras. Do negro dominante, emergem embaralhados contornos em branco que aos poucos começam a se desenhar como rostos humanos circunscritos por molduras – quadradas, retangulares e ovais. Seriam Fotografias? Fotomontagens? Gravuras? A obra se torna ainda mais inquietante quando levamos em conta a forma como foi exposta, em instalação na Galeria Obra Aberta (2000), em Porto Alegre. Os dois painéis intitulados *Pretérito Perfeito* e *Falso Testemunho* são apresentados lado a lado, cobertos por vidro anti-reflexo, sobre uma parede e acompanhados de um terceiro, completamente preto, coberto por um vidro brilhante, fixado na parede contígua. Por que estes grandes retângulos em vidro se despregam da parede, próximos à cintura do observador? Estão quase-presos ou quase-flutuantes? São quase-pretos ou quase-brancos, apesar – paradoxo – de minimamente cinzas? Sobre as paredes brancas da galeria, avançam na direção de quem para diante deles para contemplá-los. Forçam-nos a olhar para baixo (introspecção?), porém mantendo alguma distância, como a desviar de um objeto incômodo que se encontra no caminho.

Estas imagens são como espectros dos arranjos de retratos que estamos acostumados a ver no nosso dia a dia, nas paredes e nas estantes da maioria das residências que freqüentamos. Sorrisos e poses comuns, por vezes convencionais, transformados em figuras etéreas, são como que esvaziados de nuances e volumes. Sorrisos e olhares sobrepostos que flutuam na sombra da matéria da imagem como quase flutua o seu suporte a despregar-se da parede. Pairam dentre molduras por vezes tão carregadas que acentuam esta impressão espectral. O que estariam a nos dizer estes olhares semi-ocultos no embaralhado de retângulos e círculos que ora destacam e ora mancham suas fisionomias? Ou melhor, o que estariam a perguntar?

Nesta série, a artista parte de fotografias de cômodas abarrotadas de retratos de família para, através do embaralhamento pela sobreposição<sup>38</sup> e da redução tonal pelo aumento dos contrastes imagem<sup>39</sup>, mergulhar rostos e sorrisos estranhos a ela na escuridão do negro. A montagem das obras também remete à forma de exposição dos retratos no ambiente doméstico. Os painéis são fixados na parede com a mesma inclinação dos porta-retratos e a altura habitual dos balcões da sala de estar. O terceiro painel negro, completamente velado,

---

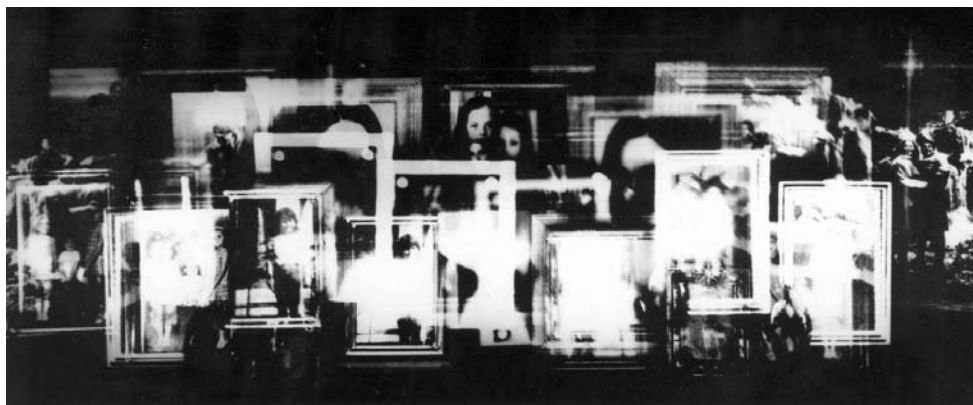
<sup>38</sup> Nesse processo, Sonaglio faz repetidas sobreposições de uma mesma foto levemente deslocadas, provocando um estranhamento do olhar, acentuando o tom caótico da disposição das fotografias sobre estes *altares* domésticos e buscando, assim, dificultar a identificação dos semblantes nos retratos.

<sup>39</sup> O alto contraste é obtido pelo uso do filme *Kodalith* que elimina o registro dos meios tons.

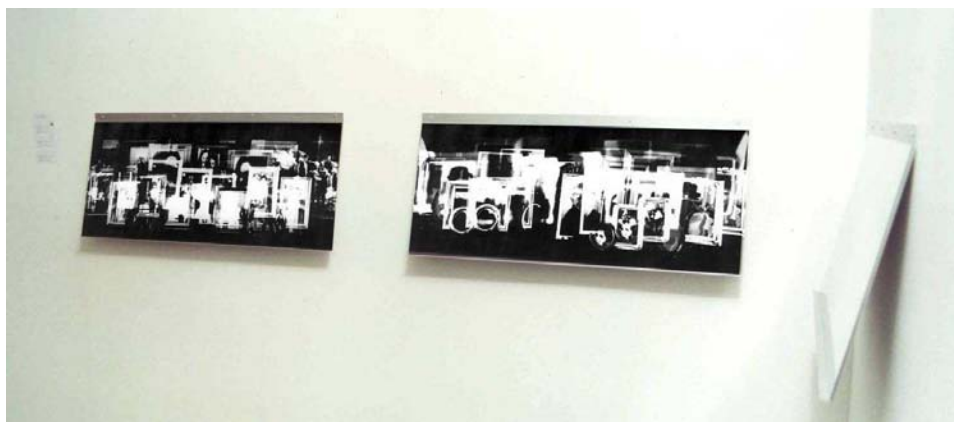
fixado com a mesma inclinação, convida o público a buscar a própria imagem nele refletida. A fotografia, afinal, é espelho? Perigo! O rosto do observador, como aquelas identidades pretensamente registradas nos retratos, também pode ser tragado pela escuridão, identificado remotamente na superfície brilhante e silenciosamente negra.



Vilma Sonaglio. *Falso Testemunho*, Série Altares, 2000, 40 x 100 cm. (Fonte: arquivo da artista)



Vilma Sonaglio. *Pretérito Perfeito*, Série Altares, 2000, 40 x 100 cm. (Fonte: arquivo da artista)



Vilma Sonaglio. *Vista de Altares*, 2000, Algo Noir, Galeria Obra Aberta, PoA. (Fonte: arquivo da artista)

Desta forma, a artista provoca. Incita um debate sobre a capacidade de representação da fotografia e acentua a idéia da imagem como um *desencarnar* do objeto



inerente à própria fotografia, de acordo com Jean Baudrillard. Para ele, “criar uma imagem consiste em ir retirando do objeto todas as suas dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade e é claro, o sentido” (1997, p.32).

A obra de Sonaglio radicaliza esse *desencarnar* do objeto quando este se transforma em imagem ao suprimir também todas as formas possíveis de representação desses elementos – como os meios tons, a relação figura/fundo, o ambiente, etc. Pela manipulação da imagem, esvazia as figuras até que sobre apenas um emaranhado de manchas que lembram rostos e linhas que se sobrepõem e se entrecruzam, um espectro de imagens mortas e de sorrisos congelados.

Desta maneira, ela destaca, tanto pela cor como pelo esvaecimento das figuras, o caráter de morte que a imagem fotográfica traz consigo. A inegável constatação feita por Barthes (1984) de que a fotografia carrega a marca de que “isso foi”, revelando pela imagem, a presença de uma ausência, ganha contornos sublinhados nas imagens da artista, que afirma: “eu mato a imagem outra vez” (SONAGLIO, 2006, p.150).

Esta obra pode ser interpretada, portanto, como a representação visual desta presença vazia de um momento passado e do distanciamento da imagem fotográfica do seu referente, no tempo e no espaço, como identifica Philippe Dubois (1994, p.248). Esta promessa de contato entre imagem e referente, irremediavelmente perdido no passado, permanece em eterno devir, fadada ao fracasso. Para o teórico francês, esta seria a causa do caráter espectral do retrato.

Para Vilma Sonaglio, parece interessar expor mais do que a morte de um momento passado. O retrato fotográfico, como ela mostra, elimina também as possibilidades de revelar a identidade do sujeito retratado e essa morte é circundada ainda por uma outra: a perda da nossa capacidade de percepção das imagens que nos são apresentadas no cotidiano, pelo seu uso exagerado na sociedade contemporânea; a morte pelo excesso, quando tantas imagens a que somos expostos acabam por não nos dar a ver nenhuma. Como afirma Régis Debray, “Na visibilidade instantânea da imagem registrada há nosso tempo real. Na abundância do suporte, há inflação vertiginosa do número de imagens disponíveis e, portanto, um sério risco de desvalorização” (1993, p. 272).

A maneira frenética como as pessoas se utilizam de fotografias como guardiãs de uma memória que temem não preservar seria, então, a responsável por dessensibilizar o olhar contemporâneo, fazendo com que ao final tudo se fixe na imagem e a ela seja reduzido. Deixamos de viver a emoção do momento em sua plenitude ao buscar refúgio na pretensa perenidade do registro fotográfico. O ato de captação se sobrepõe a vivências únicas, ímpares,

chegando a ser mais importante, inclusive, que a própria imagem captada. Ou, como afirma Debray, “quanto mais metralhamos paisagens e monumentos, menos os contemplamos” (1993, p. 327).

A própria artista revela esta como uma das motivações que a levaram a trabalhar com as imagens expostas no ambiente doméstico:

Viajando, eu via que as pessoas em muitos momentos, ao invés de perceber o lugar, de sentir o cheiro do lugar, ouvir a música, fotografavam. (...) - Guarda tudo, aproveita o momento. Não tem nada que dê conta daquilo: tem que viver aquilo! E aí eu olhava em volta e todo mundo fotografando! Não dá, não pode! - Guarda a máquina!(SONAGLIO, 2006, p.162)

Esta atitude de certa maneira até fetichista em relação à imagem fotográfica revela, para Vilma Sonaglio, a relação emocional que as pessoas em geral têm com a fotografia, depositando ali memórias e expectativas que a própria imagem é incapaz traduzir e que não são visíveis a quem simplesmente as contempla. A desidentificação das fisionomias apreendidas no retrato seria a forma encontrada pela artista para expressar a ausência implícita no retrato, revelando a farsa de que, por seu intermédio, conservamos a presença de quem amamos, e evocando a sensação de que aqueles pedacinhos de papel impregnados de sais de prata, tão caros a quem os expõe, não têm sentido algum para quem os olha. Pelo contrário, muitas vezes expõem o espectador ao constrangimento de partilhar uma intimidade que não é sua e de tentar encontrar no vazio das imagens as memórias de quem as apresenta com tanto carinho e entusiasmo, como se estivessem contidas nas fotografias, mas que na verdade, não estão lá. Amontoados, sobrepostos nos balcões, estão os fatos mais importantes da vida das famílias, os bens mais preciosos, entre pessoas queridas e realizações importantes, que vão se avolumando à medida em que são vividos e registrados incessantemente. Os retratos se embaralham como os fatos na memória. Resta colecionar as imagens, na esperança de que ajudem a organizar as recordações, embora sua disposição sobre os móveis seja tão caótica.

O preto se justifica, neste caso, como simbologia da morte pelo excesso. Assim, a artista parece se utilizar também do paradoxo de que, no negativo, o preto assinala a maior incidência de luz sobre a película, colocando a impossibilidade de ver como consequência da exposição exagerada. Em fotografia, quanto maior a exposição do negativo à luz, mais impregnada fica a prata na sua superfície, traduzindo-se nas áreas mais negras da película. Quanto mais luz, menos conseguimos ver da imagem na sua matéria original que

constitui o negativo. Ou, nas palavras de Sonaglio, “*o preto como presença cega de conteúdo. O preto como excesso de informações que nos bombardeiam*” (SONAGLIO, 1997, p.80).

Se pensarmos no preto como a cor que absorve e engole todos os comprimentos de onda e não reflete nenhum, podemos constatar um paradoxo que serve como analogia da problemática sugerida pela obra da artista. A fotografia, de certo modo, também engole, aprisiona a imagem do sujeito no negro do negativo, mas não devolve, além dos traços da fisionomia, nenhuma informação ou tradução da sua identidade.

Esta angústia diante do vazio deixado pela imagem se agudiza ainda mais na série *Em Negro* (2003-2004) exposta pela primeira vez em 2003 na Galeria Lunara – Usina do Gasômetro, em Porto Alegre. Nessas imagens, a artista reduz o contraste e o volume drasticamente; suprime totalmente o branco dos seus trabalhos, utilizando entre os processos experimentais, a solarização, que ela mesma define como “a retirada do branco” (2006). Os retratos, desta forma, se transformam em contornos cinza chumbo sobre o fundo preto. Quase invisíveis, são apresentados num ambiente envolto na penumbra; a fotografia como presença de uma ausência é tensionada visualmente a uma quase ausência total. Já não há mais sobreposição de imagens. A prática da apropriação se dá de maneira mais direta. Vilma Sonaglio se limita a reproduzir as fotografias que encontra nas paredes das residências, respeitando inclusive, no espaço expositivo, a disposição das mesmas no seu local de origem. Os porta-retratos agora são substituídos por painéis com fotos recortadas, justapostas e, muitas vezes, acrescidas de textos manuscritos, de cenas importantes da vida das famílias que a artista encontra prontos nas paredes de ambientes domésticos e fotografa, um a um, de acordo com o arranjo feito pelo possuidor inicial das imagens.<sup>40</sup>

Sequestradas do seu ambiente original, como descreve Tadeu Chiarelli em *Quando se fala sobre a fotografia no Brasil* (2002c), destituídas de seu sentido primeiro, imagens, que já foram manipuladas e apropriadas por quem as expõe em casa para que se conformassem à memória, estão agora à mercê da artista. A vítima/imagem “passará por uma série de mutilações que irá decompor sua forma original. Destruída, esquarterada”

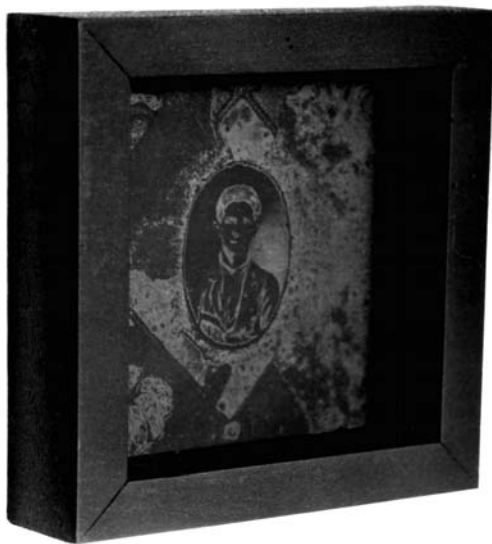
---

<sup>40</sup> Para a artista, há uma diferença importante entre os altares horizontais e as fotos dispostas nas paredes referidas na instalação *Em Negro*: “todas elas se mostram. Na horizontal não; só as da frente. As outras se anulam até pela disposição mesmo; não só pelo excesso.” (SONAGLIO, 2006). Estas diferenças determinaram as soluções dadas pela artista em cada obra. Nos trabalhos citados por ela como altares verticais (2001), em que ainda utilizava a sobreposição, a artista percebeu que esta solução não correspondia à sensação dos painéis de parede. Só após tal constatação, Sonaglio partiu para a solarização.

(CHIARELLI, 2002c, p.194). No caso de Sonaglio, será reduzida pouco a pouco a um esqueleto, descarnada e desencarnada. Seqüestro seguido de morte.



Vilma Sonaglio. *Sem título*, Série Em Negro, 2003. (Fonte: arquivo da artista)



Vilma Sonaglio. *Sem título*, Série Em Negro, 2003  
(Fonte: arquivo da artista)



Vilma Sonaglio. *Sem título*, Série Em Negro, 2003,  
60 x 50 cm. (Fonte: arquivo da artista)

Chiarelli identifica a apropriação com a idéia de morte em *Apropriação/coleção/justaposição*: “apropriar-se é matar simbolicamente o objeto ou a imagem, é retirá-lo do fluxo da vida – aquele contínuo devir, que vai da concepção/produção até a destruição/morte (...)” (2002b, p.21). Esta retirada da fotografia do ambiente que lhe dá vida, nos trabalhos de Sonaglio é sublinhada por outros agenciamentos que tendem a expressar visualmente a idéia da morte, decorrente da sua falta de vínculo com os objetos escolhidos. Estas práticas simbolizariam uma espécie de “dessacralização” da imagem, ao inverso do intuito de as “solenizar” e eternizar que motiva a sua exposição pelas famílias e confere aos retratados o contraditório estatuto de sujeito e objeto a um só tempo (BOURDIEU, 2003, p.57). “Por isso que eu posso embaralhar; por isso que eu posso destruir, por isso que eu posso retirar a identidade” (SONAGLIO, 2006, p.160), uma identidade que ela já não consegue ver na fotografia original, por não participar do círculo familiar que a tem como objeto de culto.

A própria escolha por uma apresentação com dominância do preto, que aproxima a imagem fotográfica da sua forma negativa, parece evidenciar uma busca pela essência da fotografia, pelo que está além, pelo que a banalidade do retrato de família não consegue traduzir. O ato de inverter a imagem pode corresponder, metaforicamente, a uma busca do que está oculto no seu avesso, já que a sua forma original pouco consegue expressar. Esta busca nos levaria então ao questionamento da crença de que o negativo – sendo a matéria original onde se deposita a imagem no processo fotográfico – traria consigo a essência ou a verdade do retrato, revelando, como pegadas, a origem do *crime perfeito* da morte do sentido.

Eduardo Vieira da Cunha apresenta o negativo justamente como o receptáculo da síntese do processo fotográfico (2004), guardando na sombra, na escuridão da sua matéria negra “uma alma escondida” da fotografia – uma espécie de fantasma que permanece oculto, eternamente colado ao objeto. Pelo seu caráter algo misterioso, o negativo reflete a melancolia do tempo passado, do qual guarda apenas os vestígios.<sup>41</sup> Buscar o inverso da imagem seria assim uma forma de investigar o que assombra a imagem, sua face oculta, talvez reveladora.

Se tomarmos a trajetória de vida de Vilma Sonaglio como pista para uma aproximação da sua obra, veremos que esta intenção de ver na escuridão tem origem nas

---

<sup>41</sup> Em *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*, Michel Pastoureau (1997) identifica o preto como símbolo não só da morte e de outras conotações negativas na sua relação de dualidade com o branco, mas também como a cor que expressa a melancolia. Sobre a arte contemporânea e a sua relação com o modo negativo da imagem, ver também CUNHA; 2005, conforme referências.

experiências da sua infância. Sonaglio nasceu e cresceu na área rural do interior do Rio Grande do Sul, onde, na época, não havia energia elétrica. Sensível às variações que a iluminação natural proporcionava aos ambientes, entre as suas brincadeiras preferidas estava a exploração de cômodos sem janelas, iluminados apenas pelas frestas das telhas, as tentativas infrutíferas de vedar a luz das janelas do seu quarto de menina persistentes em deixar vazá-la para dentro do ambiente e o exercício de identificar a paisagem noturna iluminada apenas pelo luar. Ela mesma explica que “a solarização tem muito esta questão da luz da lua. Então de noite eu sentava na janela, e eu morava no meio do mato e eu via só paisagem iluminada pela lua. Uma coisa fantástica, porque era uma imagem de busca, mesmo.” (SONAGLIO, 2006, p. 153).

Para a menina do interior, todos os mistérios se encerravam nos tênues contornos em cinza e negro daquela paisagem. Outros enigmas, referentes às imagens do nosso tempo, a artista busca hoje fazer emergir do negro da fotografia, evidenciando a frustração da impossibilidade de revelar o mundo através do registro fotográfico. Se não há essência oculta, nada resta da fotografia senão a materialidade do seu suporte, o papel negro, velado, coberto pelo vidro no último altar, onde nada mais há para adorar; e a escuridão que envolve os retratos quase negros nas paredes da Galeria Lunara. Resta o vazio.

## **2.2. Identidade de quem? A morte e o devir das imagens**

Mas que noções de identidade estão implícitas no trabalho de Vilma Sonaglio? A artista certamente está em sintonia com uma preocupação constante não só da arte contemporânea, mas também de diversas áreas do conhecimento humano que têm feito variar os seus conceitos no último século, desde que diversas correntes filosóficas voltaram-se para esta questão, desconstruindo a base para o conceito cartesiano de sujeito que assenta toda sua condição de existência sobre a capacidade de pensamento.

Depois de Descartes, vários pensadores já relativizaram a noção de sujeito, passando também por teorias que condicionam a sua identidade à capacidade de ser percebido pelo outro e por si mesmo. Para Philippe Dubois (1994), há uma clara oposição entre o cogito cartesiano “penso, logo existo” e a tendência de algumas correntes contemporâneas de basear

a noção de identidade do sujeito a partir das teorias do *percept* de Berkeley, que têm na imagem o elemento central da construção do sujeito no mundo contemporâneo.

Lúcia Santaella, em *Corpo e comunicação: sintoma da cultura* (2004), identifica uma busca de desconstrução e de relativização do sujeito a partir de Althusser e de Lacan, culminando com as teorias de Foucault, Deleuze e Derrida. Segundo ela, a contemporaneidade apresenta uma tendência de transferir para o corpo a base constitutiva da subjetividade (a partir da sexualidade, da fisiologia, etc.), numa evidente oposição ao conceito cartesiano, que têm no corpo um obstáculo para a percepção do sujeito.

Tadeu Chiarelli, em *A fotografia contaminada* (2002a) identifica o objetivo de retratar a identidade do brasileiro já na fotografia moderna – seguindo a tendência da arte brasileira de uma forma geral no período moderno. Este ideal, para ele, passa a ser contestado a partir de meados da década de 1970 tomando fôlego a partir do final da década de 80, com trabalhos como os de Anna Bella Geiger. A partir dos anos 1990, segundo o autor, uma nova geração de artistas começou a operar no sentido do apagamento da identidade, e “tentou demonstrar por esse mesmo meio (sempre tão preso à captação do “real”) a própria negação da possibilidade de caracterizar o brasileiro como ser social ou individual” (2002a, p.133) Esta nova corrente procura demonstrar que não existe uma identidade para o povo quando a marginalização social persiste, idéia presente, por exemplo, nos trabalhos de Cristina Guerra e Rosângela Rennó. Uma outra vertente discute “o aniquilamento do indivíduo numa sociedade de massas” (CHIRARELLI, 2002a, p.135). Nesta linha estariam os trabalhos de Rubens Mano, Rochelle Costi entre outros.

A obra de Sonaglio, embora possa estar ligada a essa segunda vertente, apresenta a impossibilidade de afirmação identitária como inerente ao meio, que ela caracteriza como dissimulado.

Porque a fotografia tem – eu vejo isso – os dois lados: esta questão mágica, apaixonante. Talvez um desejo, uma vontade que se deposita na imagem, e a impossibilidade da fotografia. Eu acho que ela é dissimulada, ela é toda cheia de impossibilidades. Ela não cumpre o que ela promete. (SONAGLIO, 2006, p.149)

Se por um lado a cultura de massas, calcada na imagem, produz uma anestesia no observador pelo excesso a que estamos todos expostos na sociedade contemporânea, por outro, a própria transformação do indivíduo em imagem esvazia a sua potencialidade como sujeito. O retrato, assim, é recalcado com toda a frustração pela impossibilidade de afirmar a

identidade do sujeito. Além da sua fisionomia, nada mais é dado a ver na superfície do papel emulsionado. A própria artista conta que foi uma experiência no seu círculo familiar que despertou a sua atenção para as questões da identidade através da fotografia.

Um sujeito acabou usando a identidade do meu marido, comprovando que era ele. Isso só veio a ratificar o que eu já acreditava. Quando ele foi preso, ele provou que ele era ele com a identidade do Ênio, quer dizer: o que é que essa foto provou? Ela não provou absolutamente nada. Ela consta em um documento, mas é difícil identificar. Então eu fui para os fantasmas (SONAGLIO, 2006, p. 151).<sup>42</sup>

Ao analisar a identidade relacionada à fotografia em *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, Annateresa Fabris (2004) afirma que, muitas vezes, esta sofre uma espécie de apagamento diante do convencionalismo estético imposto a este gênero. A identidade então, é

construída de acordo com normas sociais precisas. Nela se assenta a configuração de um eu precário e ficcional – mesmo em seus usos mais normalizados – que permite estabelecer um *contínuum* entre o século XIX e o século XX, entre a modernidade confiante na ideologia do progresso e uma modernidade problematizada na desconstrução pós-moderna. (FABRIS, 2004, p. 55)

Esta tipificação do retrato através de um rígido convencionalismo persiste como herança do retrato burguês no retrato de família de uso doméstico, servindo além de objeto de culto, também como atestado de status social. Simples registro da intimidade do convívio familiar ou crônica das gerações, o retrato situa-se a meio caminho entre o público e o privado, perpetuando o seu caráter como elemento decorativo – caráter esse que remonta ao Renascimento.

Os altares de Vilma Sonaglio, portanto, também têm originalmente um papel decorativo. Colocadas na sala utilizada para receber as visitas nas residências, nos balcões ou nas paredes, as fotografias de família, além de contar a história das gerações, explicitam a condição de sucesso destas famílias. Como nos retratos da Renascença flamenga, o luxo da

---

<sup>42</sup> O episódio relatado pela artista marca o princípio de uma transformação importante do seu trabalho, quando ela começa a incluir a figura humana em suas obras, a partir de *Transeuntes* (1998). Até então, Vilma Sonaglio tinha suas criações mais voltadas para a abstração, marcadas por formas e contrastes. A idéia de desidentificar o objeto visualmente já estava presente, mas com uma concepção mais demiúrgica. Em entrevista à pesquisadora (2006a), ela reconhece nestes trabalhos a utopia de criar pela fotografia um “mundo paralelo”, já que rejeitava o mundo tal como é.



festa de casamento, a formatura do filho, a festa de aniversário da filha têm a função de atestar a condição social dos habitantes da casa, tanto quanto os móveis ou os tapetes.

Os sujeitos representados se transformam então em peças decorativas, adquirindo uma função tipificada e transformando-se em objetos de uso. O ser humano como sujeito desaparece; se transfigura em mera ilustração. Mas o que Vilma Sonaglio busca partilhar com o público ao remeter a estas situações não é simplesmente a sensação de constrangimento ao partilhar uma suposta intimidade que não lhe pertence, mas o esvaziamento de sentido que estas imagens têm para quem não convive com aqueles sujeitos-objetos aprisionados nos retratos e expostos – voluntariamente ou não – à apreciação dos estranhos.

Ainda que sincero, o culto a estas imagens, a crença de que de alguma forma elas nos deixam mais próximos dos entes queridos e de que auxiliam na evocação das nossas memórias, não preenche o vazio deixado pela sua redução a simples imagens, planas, sem vida. A proximidade afetiva que temos com elas não as torna mais pungentes aos olhos dos estranhos. Restam vazio e distância. Em suma, a impossibilidade mencionada por Sonaglio.

Mas é isso que eu comecei a perceber. Que as pessoas tinham uma relação emocional muito forte com aquelas imagens todas e o que eu percebia é que o discurso e a imagem não fechavam. A legenda era completamente diferente da imagem. E daí eu ficava assim: han-han. E pra mim aquilo não era nada. Só que aquela imagem era o detonador muitas vezes de lembranças de coisas que não tinham nada a ver. Isso é uma imagem; a legenda não está aqui. Então o que é isso? Isso é um engodo muito grande! Um embaralhamento que não diz nada. (SONAGLIO, 2006, p.160)

Todos estes aspectos levam a um questionamento sobre o lugar e o conceito do sujeito na cultura contemporânea. Vilma Sonaglio questiona a construção da identidade através da percepção pelos sentidos, desloca o potencial de sujeito dos retratados para si mesma, afirmando o sujeito não como aquele que pode ser percebido, mas como aquele que percebe e interpreta, demonstrando uma clara identificação com a definição cartesiana do sujeito, calcada no racionalismo.

Essa afirmação da impossibilidade identitária do retrato se relaciona com grande parte da obra de Rosângela Rennó. Ainda que guarde semelhanças estéticas e no processo criativo, o trabalho da artista mineira pode ser colocado em muitos aspectos em oposição à obra de Vilma Sonaglio. Se Rennó chegou a ser definida como uma “fotógrafa que não fotografa” (RENNÓ; PERISCHETTI, 2003), Sonaglio abdica de tomar imagens diretas

do mundo que a cerca para restringir o ato à simples reprodução de fotografias já existentes para centrar seu trabalho criativo nos processos de laboratório.

Embora o questionamento da afirmação da identidade pela imagem, na obra de Rennó, se dê inicialmente a partir da fotografia de identificação<sup>43</sup> – fortemente influenciada pelos padrões desenvolvidos no século XIX – é com a *Série Vermelha* (2000-2003) que a artista se volta para o retrato burguês, também marcado por um padrão estético cristalizado pelas convenções sociais.<sup>44</sup> Utilizando-se da apropriação de material fotográfico deste gênero como ponto de partida do seu processo criativo, tanto Rosângela Rennó como Vilma Sonaglio expõem o esvaziamento de sentido operado pelo convencionalismo que se impõe na confecção de tais imagens e o mito da perenidade do retrato como documento, como instrumento de preservação da memória e como síntese do sujeito, a partir do deslocamento do seu contexto original.

A *Série Vermelha* se aproxima em muitos pontos de trabalhos de Sonaglio, como as séries *Altars* (2000) e *Em Negro* (2003). Em vez de retratos antigos, a artista gaúcha se apropria e intervém sobre retratos domésticos – que podem de certa maneira ser considerados um desdobramento do retrato burguês do século XIX como prática social.

Podemos afirmar que as obras de ambas as artistas seguem a “lógica do vampiro” formulada por Joan Fontcuberta (1997). Segundo ele, tomando-se a fotografia como uma metáfora do espelho<sup>45</sup>, há duas maneiras de operar e de se comportar frente a esta linguagem: como narcisos e como vampiros. Com a postura narcísica, predomina a sedução do real, a lógica do documento. Esta concepção opera com a idéia de que a fotografia devolve através da sua imagem a realidade refletida. O mecanismo do vampiro é de certa maneira o oposto. A imagem é utilizada como ponto de partida para levantar outras questões, revelando assim “a frustração do desejo, a presença escondida, a desapareição” (FONTCUBERTA, 1997, p.40)<sup>46</sup>.

A fotografia contemporânea, para o autor, se caracteriza justamente pela proliferação dos “vampiros” a tal ponto que uma convivência inicial destes com os “narcisos” estaria ocasionando a metamorfose destes últimos nos primeiros. Fontcuberta destaca que “(...) para a lógica cínica do vampiro, a realidade é só um efeito de construção cultural e

---

<sup>43</sup> É este gênero de retrato o ponto de partida para obras como *Obituário Transparente* (1991), *Puzzles* (1991) e *Imemorial* (1994).

<sup>44</sup> Sobre o retrato burguês como afirmação de uma identidade social e também sobre a fotografia de identificação ver FABRIS; 2004, p.21-55, conforme referências.

<sup>45</sup> Sobre a *metáfora do espelho*, ver também DUBOIS; 1994, p.27-36, conforme referências.

ideológica que não preexiste à nossa experiência. Fotografar, em suma, constitui uma forma de reinventar o real, de extrair o invisível do espelho e de revelá-lo”<sup>47</sup> (FONTCUBERTA, 1997, p.45).

Vilma Sonaglio e Rosângela Rennó partem de imagens produzidas e postas em circulação inicialmente obedecendo à lógica do documento para, então, através de vários processos de manipulação que pertencem ou dialogam com a própria linguagem fotográfica, questionar esses pressupostos narcísicos e projetar estas imagens para além da realidade refletida no espelho. Turvando suas imagens, tornando-as opacas, provocam o estranhamento do olhar. Ao resituarem estas fotografias no campo da arte, descontextualizam a sua função original e abrem um leque de possibilidades de interpretação que, apesar do processo semelhante, conduzem a diferentes reflexões sobre a fotografia na cultura contemporânea.

Ao observar o díptico sem título da *Série Vermelha* de Rosângela Rennó, a primeira coisa que percebemos é um retângulo vermelho. Atrás do vermelho, conseguimos reconhecer um menino à esquerda, em pose humilde, calças curtas, camisa amassada por baixo do paletó, mãos unidas sobre as pernas. O lado direito da imagem, coberto por um vermelho mais intenso, deixa entrever apenas o olhar de outro menino, voltado para o mesmo sentido (seria o mesmo menino?), e a suástica estampada na manga do uniforme nazista, quase imperceptível. O que se mostra e o que se esconde atrás deste véu vermelho que recobre e turva as duas fotografias?

O vermelho historicamente está ligado a uma simbologia do poder (o Renascimento flamengo utiliza esta simbologia tanto no território do sagrado como do mundano), à purgação, à violência e às guerras comandadas por Marte<sup>48</sup> – e cujo símbolo composto pela lança com escudo, até hoje, perdura como representação de masculinidade e virilidade. Mas, aplicado a esta imagem, cria certa ambigüidade, gerando o questionamento: por que, de alguma forma, este simbolismo não combina com o semblante do menino? Há algo que não se encaixa. Apresenta-se uma intrigante contradição entre a simbologia do vermelho e a imagem de uma infância que não conhecemos, e que nos convida a imaginar e projetar histórias – trajetórias possíveis, destinos opostos para esses dois meninos, talvez.

---

<sup>46</sup> Livre tradução do original: “la frustración del deseo, la presencia escondida, la desaparición”.

<sup>47</sup> Livre tradução do original: “(...) para la lógica cínica del vampiro, la realidad sólo un efecto de construcción cultural y ideológica que no preexiste a nuestra experiencia. Fotografar, en suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible del espejo y de revelarlo.”

<sup>48</sup> O planeta Marte recebe este nome por ser vermelho, em alusão à cor atribuída ao deus da guerra na mitologia romana (INTRODUÇÃO, 2006).

Esta incongruência entre a simbologia da cor e a imagem da infância parece ser um dos elementos mais pungentes deste trabalho. O que nos põe a pensar e nos faz reviver histórias através destas fotografias abandonadas, descartadas, tornadas sem sentido em um mercado de pulgas de Viena, onde Rennó as encontrou.<sup>49</sup> Além da conotação belicosa, marcial, há algo que inspira ternura nas imagens vermelhas de Rosângela Rennó. Algo da idealização infantil da guerra, do lado lúdico dos meninos que se imaginam fortes e poderosos como os adultos quando brincam de soldados, como em *Castle King* (2000), da mesma série.



Rosângela Rennó. *Sem título*, Série Vermelha (militares), 1998/1999, cibachrome. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, RJ.

Rosângela Rennó  
*Sem título (detalhe)*  
Série Vermelha (militares), 1998/1999  
cibachrome  
Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, RJ



<sup>49</sup> As fotos usadas como ponto de partida para este díptico determinaram, segundo relatos de Rosângela Rennó, um redirecionamento da *Série Vermelha*. Inicialmente com o objetivo de trabalhar simplesmente o retrato burguês, a partir daí, a artista restringe o seu trabalho a fotos de militares – na sua maioria crianças trajando uniformes.



Rosângela Rennó  
*Castel King*  
Série Vermelha (militares), 2000  
(Fonte: Rennó, 2003)

Quando a artista fala sobre estas imagens, afirma que “o assustador é justamente sermos capazes de olhar para elas com alguma ternura, o vermelho-sangue funciona como um filtro para lembrar que essa ternura é inaceitável.” (RENNÓ, 2003a, p.20)

Rennó evoca a questão da memória para questionar a afirmação da identidade pela fotografia. Segundo ela, para lembrar é preciso primeiro esquecer. A memória exige um esforço que o senso comum da transparência da fotografia nega. Velar os retratos de outras épocas é uma forma de forçar este exercício da memória. Ela promove assim, no campo da percepção, um apagamento quase total, para que, a partir do que quase vemos, possamos nos abrir para novas possibilidades da imagem, ou seja, imaginar outras histórias. Desta maneira, a artista propõe um reencantamento do olhar. “A maneira que encontrei para tentar promover esse reencantamento foi forçar uma falsa opacidade da imagem. Com ela provoco uma dificuldade de e codificação um ruído, um curto-circuito, que faz com que o espectador não fique diante de uma imagem precisa.” (RENNÓ, 2003a, p.13). Resta ao observador buscar a imagem no limite do invisível, “arrancá-la do preto ou do vermelho.” (RENNÓ, 2003a, p.17).

É a partir da cor que a artista cria este véu sobre a imagem. Remetendo à etimologia latina, colore derivada de *celare*, que significa esconder. Segundo Michel Pastoureau, “o vermelho é a cor por excelência, a cor arquetípica, a primeira de todas as

cores” (2003, p.160). E chega mesmo a ser sinônimo de cor em algumas línguas. Já na língua francesa, *colorer* é mais que dar cor. É também conferir brilho, vida, beleza, originalidade e sedução.

E tudo isso, Rosângela Rennó consegue através do seu vermelho-sangue: intriga, atrai, confere uma nova vida a imagens que foram de certa forma mortas e descartadas. Uma vida que não tem um sentido unívoco e dialoga com a emoção e com o imaginário do espectador. Como a própria lógica da percepção da cor.

A obra de Rosângela Rennó, no entanto, não se relaciona apenas com as inúmeras conotações simbólicas do vermelho. Como a própria artista refere sobre o conjunto do seu trabalho, a *Série Vermelha* trabalha também com a forma de operação da fotografia, com a constituição do próprio processo fotográfico. E de uma maneira menos óbvia que em trabalhos anteriores, que faziam referência direta ao negativo, como *Obituário Transparente* (1991) e *In Oblivionem* (1994).

Em *Imemorial* (1994) a artista já traz na obra certa referência aos processos de laboratório. Para Annateresa Fabris, “pode-se dizer que Rosângela Rennó trabalha a partir da lógica da revelação: no filme gráfico pintado de preto e prata se distingue do fundo, dando a ver uma imagem que se desvencilha da latência, sem ter-se tornado ainda nítida” (FABRIS, 2004, p.128).



Rosângela Rennó. *Imemorial* (detalhe)  
1994. (Fonte: RENNÓ, 2003)



Rosângela Rennó. *Imemorial*,  
1994. (Fonte: FABRIS, 2004, p.150)

Além desse descolamento da latência, esta instalação de Rennó, em homenagem aos candangos mortos na construção de Brasília, deixa entrever outra relação possível com os processos de laboratório. As bandejas de metal dispostas no chão, lado a lado, embora sejam uma forte referência à disposição das lápides no cemitério e até mesmo às bandejas de cadáveres nos necrotérios, levam o espectador a contemplar a imagem na mesma posição que o fotógrafo a vê surgir nas bacias de revelador no quarto escuro.

Há ainda um claro jogo proposto pela oposição preto/branco, alusiva à relação negativo/positivo. Os empregados mortos estão dispostos no chão – escuro – apresentados em negro sobre negro. As fotografias das crianças são apresentadas em positivo, sobre a parede branca. Ao olhar a instalação de frente, percebe-se ainda que, para cada fotografia colocada na parede, há uma lacuna no chão e vice-versa, reforçando na organização das imagens no espaço esta dualidade, esta alternância do processo fotográfico entre negativo e positivo, entre luz e sombra. Este paradoxo é inerente à ontologia fotográfica: pelo excesso de luz, surge o negro do negativo, que servirá depois como meio de obter novamente o branco na cópia.

Retomando a mesma questão na *Série Vermelha*, observamos que o filtro usado pela artista para recobrir as imagens suscita também uma relação com o momento em que, sob a luz vermelha de segurança vemos surgir a imagem até então latente no papel da cópia fotográfica. Quando força o espectador a um olhar mais atento da imagem sob o vermelho, Rosângela Rennó o leva a compartilhar deste momento único – e por que não dizer mágico – em que o fotógrafo toma contato com a imagem produzida, que começa a tomar sua forma final. E esse surgimento da imagem pode remeter justamente o seu renascimento no universo da arte; o instante em que, de uma imagem descartada e desprovida de seu sentido original, se transforma em uma possibilidade de novas histórias e novas memórias, num jogo que só se completa com o olhar do espectador.

Nesse momento, a idéia do velar como ocultação e encobrimento (do latim *velare*) assume também um novo sentido: o de conservar aceso, estar alerta (do latim *vigliare*). Como se a artista completasse uma missão de não deixar morrer a imagem e, ao contrário, conferisse múltiplas possibilidades de vida no imaginário.

Ao contrário de Rosângela Rennó, que se utiliza de uma gama de processos nas obras em que discute a identidade no retrato<sup>50</sup>, Vilma Sonaglio elege o preto e branco como

---

<sup>50</sup> Em *Humorais* (1993), *Vulgo* (1998-99), e na *Série Vermelha* (2000-2003) Rosângela Rennó se utiliza de intervenções de cor. Em *Obituário Transparente* (1991), ela se utiliza de negativos coloridos e em *Duas Lições de Realismo Fantástico* (1991) lança mão do recurso de projeção para manipular imagens.

linguagem fundamental, e o preto como cor essencial nas séries em que debate o mesmo tema. Os dois trabalhos analisados aqui são exemplares destas preocupações. E são igualmente contundentes ao questionar a capacidade da fotografia de afirmar a identidade do indivíduo pelo simples registro da sua aparência.

E as perguntas ecoam na mente de quem contempla estas imagens turvas, irremediavelmente maculadas: o que é visível ou invisível através da imagem especular da fotografia? O que há de verdadeiro nesses retratos? O que eles realmente mostram dos sujeitos ali refletidos?

As imagens sobrepostas e justapostas de Sonaglio não nos permitem identificar nenhuma em especial, causando um desconforto que nos leva até mesmo a desviar o olhar. As “imagens em excesso acabam matando a imagem”, como assinala Régis Debray (1993), e se transformam então, nesse caso, em um padrão gráfico, onde o conjunto se sobrepõe aos elementos isolados que o compõe.

Se, como pudemos ver, Rennó reveste imagens pretensamente estéreis, acrescentando a cor para lhes conferir uma nova vida e colocá-las novamente em circulação, Sonaglio parte de fotografias, por vezes coloridas, que estão ainda plenas na sua função social como documento e como crônica da vida familiar, para reduzi-las ao preto e branco. Disseca a imagem, retirando pouco a pouco, nos sucessivos processos de laboratório que utiliza, as suas características, descarnando a imagem para evidenciar o desencarnar do sujeito. Resta, sobretudo em *Em Negro*, uma imagem tão opaca que se torna quase imperceptível.

Com estes agenciamentos, as duas artistas acabam por provocar diferentes reações no espectador. Se o vermelho convida a construir novas trajetórias, novas ficções para personagens reais esquecidos pelo tempo, o preto convida a assumir uma postura crítica diante da importância exagerada da imagem na nossa época. Importância essa que se resume a quantidade, mas traz consigo a marca cada vez mais forte do descartável.

Na obra de Rosângela Rennó, do apagamento da identidade social desses sujeitos pela transitoriedade dos códigos culturais que usamos – marcada pelo passar do tempo, a transferência da imagem para o universo da arte e até o seu deslocamento geográfico – surgem inúmeras possibilidades de identidade no campo do imaginário. Desta maneira, a artista busca uma interação lúdica com o público, provocando e propondo evocar em cada um as próprias memórias. Do inquestionável anátema barthesiano “isso foi” a artista procura deslocar a fotografia para o campo das múltiplas possibilidades, do “isso poderia ser”.



Se a imagem não reflete mais uma pretensa realidade, seguindo a lógica do “vampiro”, o “narciso” surge de uma maneira paradoxal, refletindo as fantasias e o universo psicológico de quem a contempla, como um espelho das nossas emoções. A intervenção da artista sobre a fotografia não nos permite mais vê-la como mero documento da realidade, descortinando a verdade de que, quando olhamos para uma imagem, fotográfica ou não, vemos o que queremos ver e cremos no que queremos crer.

O trabalho de Vilma Sonaglio, no entanto, o opera em outro sentido. Dos processos experimentais a que ela submete suas imagens, surge uma sensação amarga, expondo a angústia da própria artista diante da constatação de que, se desconstruirmos estas fotografias que cremos cheias de sentido para nós, não há nada para ver, apenas o vazio do vampiro que busca contemplar a si mesmo no espelho e não se enxerga através da sua fria superfície. Da triste constatação de que “isto foi”, surge a possível constatação de que “isto não é”. Não é sequer o depositário fiel de uma realidade passada como gostaríamos que fosse.

Mesmo sem o lirismo presente nas imagens de Rosângela Rennó, o trabalho de Sonaglio pode levar paradoxalmente a um mesmo ponto. O retrato, afinal, não revela exatamente a identidade do sujeito que posa, mas funciona como espelho das emoções de quem o observa, ou melhor, de quem as conserva, mas que “não conversa com mais ninguém”, se configurando em “auto-imagem” (SONAGLIO, 2006). Convida o público a questionar se aqueles retratos que se expõem aos borbotões nas paredes e prateleiras das salas de visitas não seriam, enfim, apenas totens e fetiches, uma tentativa de preservar momentos felizes que nos confortem afinal. Como relíquias expostas em altares sem sentido para outros que porventura não compartilhem da nossa fé.

Enquanto Rennó convida o observador a assumir a posição de autor ou co-autor da imagem, deixando abertas novas possibilidades de sentido, Sonaglio o instiga a ocupar o seu lugar como sujeito através da reflexão crítica sobre a importância dada pela cultura à fotografia e sobre as suas possibilidades de cumprir o papel de documento que lhe seria conferido.

### 2.3. Manipulação e afinidades: a autoria gerada no quarto escuro

Embora a prática da apropriação seja um elemento importante na obra de Vilma Sonaglio, o laboratório se apresenta como etapa fundamental do seu trabalho, na qual a artista agrega sentido e manipula os principais elementos da autoria no seu processo criativo. A constituição da fotografia como obra, então, se dá após a etapa de captação, fazendo com que esta sirva apenas como “coleta” de matéria prima para o seu trabalho. Para Maria Ivone dos Santos, em *Vilma Sonaglio: O inverno das Imagens*, “Vilma muitas vezes subverte a relação da fotografia com o real – a objetividade da imagem fotográfica - para investir ‘alquimicamente’ nos modos de visibilidade destas imagens técnicas” (2003, p.2), utilizando os processos de laboratório para direcionar sua pesquisa para as possibilidades de reprodução de imagens de outros “autores”. Estas características aproximam as criações de Sonaglio das vanguardas européias do início do século XX e evidenciam também a herança de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho.

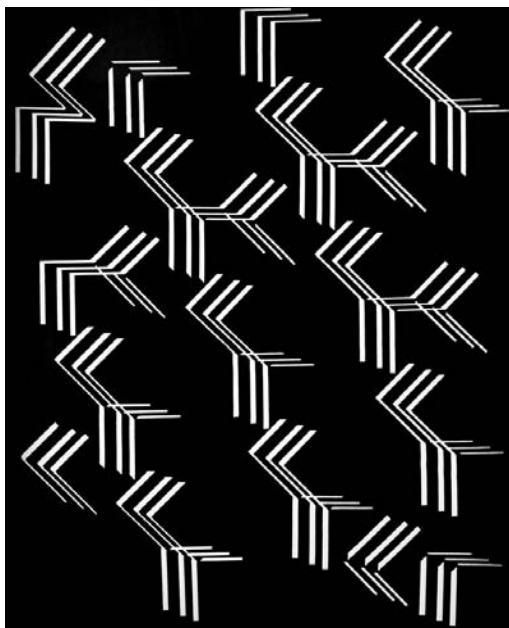
Na sua produção durante a primeira metade desta década, a captação funciona com mero registro do olhar. O trabalho no laboratório transforma a imagem de simples notação visual em expressão artística. Esta postura diante da imagem captada evidencia um ponto de contato do trabalho de Vilma Sonaglio da fase abstrata de Oiticica Filho, quando ele abandona, do ponto de vista formal, os preceitos do fotopictorialismo e se aproxima do concretismo e das correntes construtivistas do início do século XX.

Oiticica via na imagem registrada no negativo apenas a presença de “energia estética sob forma potencial, energia capaz de ser liberada e produzir novas formas e novos aspectos estéticos.” (Oiticica Filho *apud* FABRIS, 1998). Ao considerar a fotografia direta como simples registro da realidade, depositava na manipulação posterior deste registro no laboratório potencialidade de criação artística.

Vilma Sonaglio, por sua vez, descreve o quarto escuro como um útero, onde a obra será gestada pouco a pouco, misturando razão e intuição.

Eu tenho uma facilidade com laboratório muito grande e é o momento onde eu conseguia pensar. Porque uma das coisas que eu mais lamento atualmente é essa perda desse tempo de pensar a imagem. Então, o tempo em que a imagem ía vindo, aquele minuto e meio, ele era extremamente fértil. Era quando eu conversava com a imagem(...) (SONAGLIO, 2006, p.153).

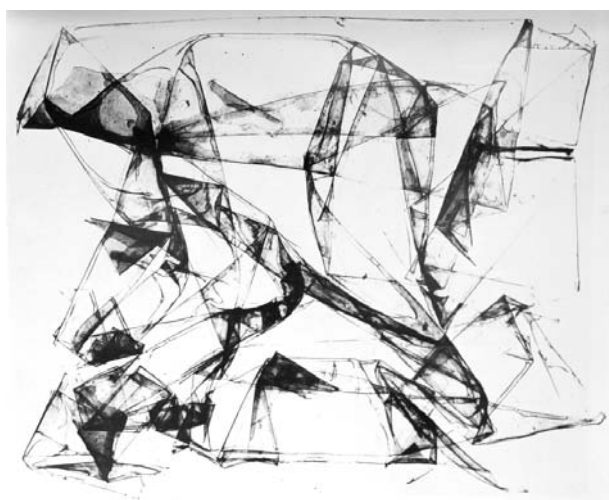
O tempo de isolamento do fotógrafo diante da imagem em formação se torna o momento genuíno de percepção e da emergência da subjetividade, onde a fotografia começa a se constituir como obra. Da mesma maneira, Oiticica Filho desprezava o momento decisivo em detrimento do “tempo fundamental” do laboratório, por excelência um espaço de investigação e de construção da obra como expressão artística (HERKENHOFF, 1983).



José Oiticica Filho  
*Recriação 2.6*  
(Fonte: OITICICAS, 1998, p.29)



José Oiticica Filho  
*Derivação 3a/59*  
(Fonte: JOSÉ, 1983, p. 36)



José Oiticica Filho  
*Recriação 86/64*  
(Fonte: JOSÉ, 1983, p. 59)

Mesmo tendo se afastado do caminho da abstração a partir de 1998, Sonaglio mantém ainda uma afinidade com Oiticica nas técnicas que utiliza, principalmente o alto contraste, a solarização e a sobreposição, embora com intenções diversas. A redução tonal da imagem para o simples branco e preto, para o artista carioca seriam conseqüência de uma concentração na forma e na dinâmica do plano. Mas para Annateresa Fabris, há outro motivo: negar o meio fotográfico através da ocultação da sua especificidade, aproximando as imagens de “resultados antes gráficos do que fotográficos” (FABRIS, 1998, p. 76).

As imagens de Vilma Sonaglio também apresentam esta espécie de destituição de elementos da imagem fotográfica, como já foi exposto anteriormente. O alto contraste dos trabalhos anteriores, que ainda se apresenta em preto e branco em *Altars*, vai aos poucos se transformando em cinza e preto, quase chegando a preto sobre preto nas imagens mais recentes de *Em Negro*. Essa predominância não tem motivação apenas formal, como em Oiticica Filho, mas é carregada da simbologia que a cultura deposita na cor preta, como foi abordado neste capítulo.

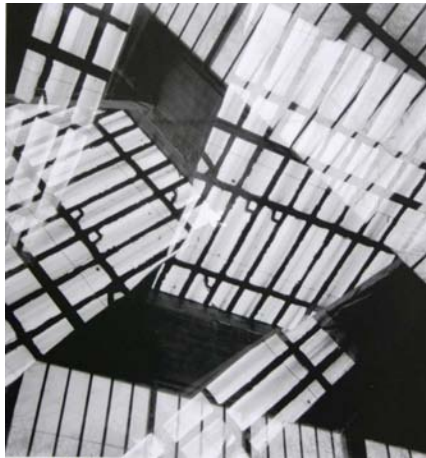
A aproximação estética da fotografia com a gravura feita pelos dois autores, pode ser tomada como conseqüência de uma aproximação dos dois meios também nos procedimentos. Tanto Sonaglio como Oiticica Filho utilizam o negativo, em certo sentido como uma matriz de gravura, passível de infinitas modulações que vão lhe caracterizando como imagem serial. Se Oiticica utiliza minuciosamente estes procedimentos, obtendo a partir de um mesmo negativo sucessivas e distintas imagens, cuidadosamente catalogadas e numeradas, Vilma Sonaglio nos dá a ver apenas o resultado deste processo gerativo, deixando em aberto, na ocultação dos procedimentos as possibilidades de interpretação da imagem que a colocam sob suspeita aos olhos do público. Entretanto, aproxima a imagem apresentada da aparência da própria matriz, evidenciando, pela imagem inversa, a marca da ausência do referente como sinal de “um passado inacessível” (CUNHA, 2005, p.119).

Embora trabalhando com a temática do retrato, a redução da fisionomia a quase que somente linhas, em algumas imagens de *Em Negro*, também acentua os aspectos gráficos da imagem, dificultando o seu reconhecimento pelo observador como fotografia e sublinhando a bidimensionalidade do meio fotográfico.

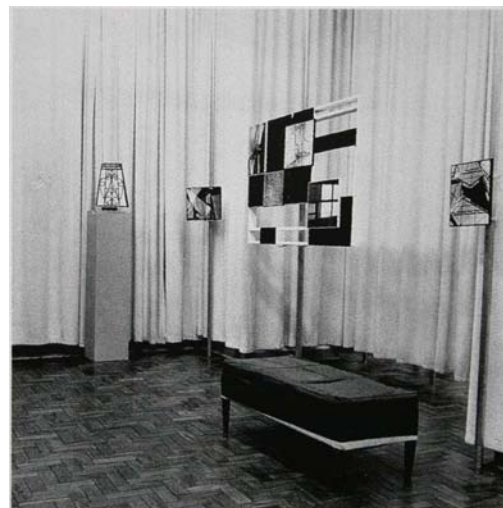
A negação da fotografia direta, centrada na utilização da câmera fotográfica, é a tônica no trabalho de ambos os artistas, no entanto, deixando transparecer preocupações e ideologias bastante diversas. Se Oiticica Filho nega a importância do ato fotográfico por este lhe parecer alheio à sua concepção de arte, desprezando o aparelho por acreditar na sua

vinculação direta e objetiva com a realidade, Sonaglio o faz, ao contrário, para mostrar a sua frustração como observadora diante de uma imagem que ilude com a promessa de carregar o real. Oiticica não crê na possibilidade de expressão artística através do ato; Vilma Sonaglio descrê na própria transparência da imagem, buscando a opacidade como estratégia para gerar no espectador a mesma sensação de anestesia que ela experimentou com as imagens originais.

Se compararmos as manipulações no trabalho de Sonaglio com a produção fotográfica de Geraldo de Barros, a afinidade mais marcante parece ser a estratégia da sobreposição, sobretudo nas *Fotoformas*. No entanto, a comparação com as *Sobras* (1998) pode também elucidar preocupações e soluções formais semelhantes no trabalho dos dois artistas, no contexto contemporâneo.



Geraldo de Barros  
Série *Fotoformas*, Ateliê de Vieira da Silva  
Paris, França, 1951  
superposição de imagens no fotograma  
(Fonte: BARROS, 2006a, p. 81)



Vista da exposição *Fotoforma*, Masp, 1950  
(Fonte: BARROS, 2006a)

As fotografias que utilizam a sobreposição de imagens como solução visual nas obras dos dois artistas apresentam algumas diferenças importantes. Nas *Fotoformas*, sobretudo nas imagens abstratas, a sobreposição funciona como instrumento para exacerbação da forma, da composição. Rubens Fernandes Junior (2006) destaca a preocupação formal no trabalho de Barros como uma influência da teoria da *Gestalt*, apresentada a ele pelo crítico Mário Pedrosa, e que “privilegia, como foco de suas investigações, fenômenos de inter-relação, de ordenação e organização das formas” (FERNANDES JUNIOR, 2006, p.18.)

As sobreposições de Geraldo de Barros são executadas de várias maneiras: com o recurso da dupla exposição do negativo<sup>51</sup>, ou nos fotogramas, explorando a espessura dos objetos colocados sobre o papel fotográfico. Embora as imagens obtidas por dupla exposição sejam compostas de modo intuitivo, Geraldo de Barros, em sintonia com as idéias modernistas, admite a total primazia dos aspectos formais sobre o tema escolhido, provocando o que Rubens Fernandes chama de “desmaterialização radical do referente”. “(...) durante todo tempo em que a objetiva funciona, eu faço um trabalho de composição independente do que escolhi como assunto, no qual o único guia é o ritmo, o contraponto, a harmonia plástica. A fotografia abstrata pode atingir alturas musicais.” (BARROS, 2006a, p.17).

Vilma Sonaglio opera um processo inverso: parte da idéia, do tema. Somente então, busca a técnica que lhe permita melhor traduzir o conceito que deseja expressar. A mistura de técnicas experimentais então (sobreposição, solarização, alto contraste) é escolhida em função de uma melhor tradução da sua percepção e dos questionamentos que deseja abordar em cada trabalho.

Nos *Altars* de Sonaglio, a solução formal da sobreposição se submete ao conceito: é utilizada como simbologia do caos. O resultado estético não é o objetivo em si, mas a consequência de uma investigação a que a artista submete a imagem, para traduzir visualmente os questionamentos que deseja despertar no observador. O que a artista busca, sobrepondo sucessivamente uma mesma imagem, é o efeito embaralhado, que vai que conferir a opacidade. Desta maneira, as faces dos retratos são como que sugadas para a bidimensionalidade, pondo em conflito a busca natural do observador pelo reconhecimento das feições captadas pela câmera e a natureza superficial do suporte da imagem.

---

<sup>51</sup> A dupla exposição é feita quando o fotógrafo sensibiliza duas vezes um mesmo fotograma, sobrepondo duas imagens diferentes na mesma porção do negativo. Por não poder visualizar as duas imagens, o trabalho de dupla exposição é bastante intuitivo, sendo o resultado apenas previsto na imaginação.

Nos aspectos relativos ao processo, no entanto, Sonaglio chega a se aproximar mais da lógica modernista que Barros e Oiticica Filho, pela busca das soluções plásticas fundamentalmente dentro dos limites da linguagem fotográfica, enquanto Geraldo de Barros mescla linguagens como o desenho, a pintura, a escultura e mais tarde, na série *Sobras*, se utiliza também da colagem, e Oiticica apresenta um hibridismo entre a fotografia e a pintura. Para Sonaglio, a experimentação no laboratório é uma forma de exploração de recursos e das particularidades próprias do meio, para selecionar os aspectos da imagem que lhe interessam exaltar, fora dos parâmetros convencionais.



Geraldo de Barros. *Sobras*, 1996/98  
(Fonte: BARROS, 2006b)



Geraldo de Barros. *Sobras* (colagens), 1996/98, 18,1x24 cm  
(Fonte: BARROS, 2006b)



Geraldo de Barros  
*Sobras* (vidros), 1996/98  
colagem em vidro, 12 x 9 cm  
(Fonte: BARROS, 2006b)



Geraldo de Barros  
*Sobras* (vidros), 1996/98  
colagem em vidro, 9 x 12 cm  
(Fonte: BARROS, 2006b)

Em oposição a um uso intuitivo do aparelho pregado por Barros, que valoriza o acaso e se opõe abertamente a “excessivos virtuosismos” (2006a, p.17) Vilma defende, como Oiticica Filho, o rigor e o conhecimento técnico como forma de ampliar as opções criativas do autor. Para ela,

a consciência desta importância técnica, é fundamental, para que possamos nos valer dela e associá-la à intenção primeira que pertence ao autor. O artista que se expressa através da imagem fotográfica, estará em condições de fazê-lo completamente, se compreender e adequar todas as possibilidades expressivas do aparelho. (SONAGLIO, 2004, p.175)

Embora neste caso a artista esteja se referindo especificamente ao domínio das possibilidades da câmera, seu trabalho demonstra que este rigor técnico na busca da solução formal se estende também para as técnicas de laboratório e o conhecimento das possibilidades oferecidas pela fotoquímica. Em trabalhos anteriores, como *Transeuntes* (1998), Sonaglio ainda capta suas imagens diretamente do ambiente e utiliza a baixa velocidade do obturador para descolar o referente do seu aspecto visível através do uso do Kodalith<sup>52</sup>, condicionando o resultado das futuras manipulações ao ato de captação. Entretanto, é no laboratório que a obra termina de ser gestada, com a inversão da imagem para sua forma negativa. Esta etapa é fundamental na construção da imagem final em *Altars* e *Em Negro*, bem como no seu trabalho posterior *Janelas: 12* (2004), em que opta pela cianotipia<sup>53</sup> para imprimir suas imagens diretamente sobre as janelas do Torreão<sup>54</sup>, em Porto Alegre, em novembro de 2004.



Vilma Sonaglio  
*Transeuntes*, 1998  
fotografia p/b, 100 x 100 cm  
(Fonte: PANORAMA, 1999, p. 131)

<sup>52</sup> Sobre *Transeuntes*, ver Angeli; 2007, conforme referências.

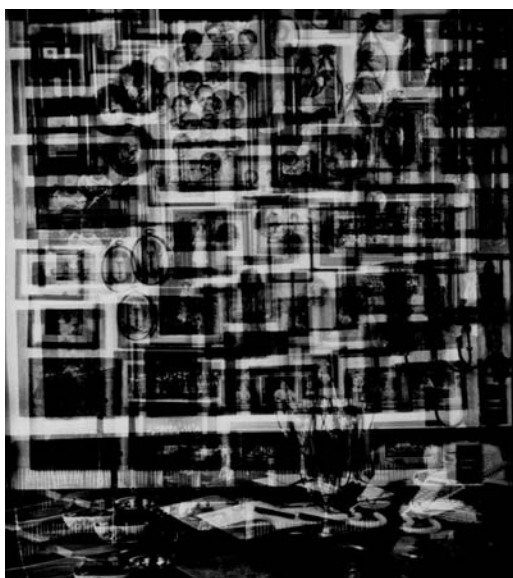
<sup>53</sup> A cianotipia é um processo fotográfico cuja emulsão fotossensível é feita à base de ferricianeto de potássio, que confere à imagem uma coloração azulada. A técnica pode ser aplicada a outras superfícies além do papel, como os tecidos e, no caso de Vilma Sonaglio, madeira. Outra particularidade da cianotipia, é que a emulsão pode ser sensibilizada com luz natural. (MONFORTE, 1997, p. 77-85)

<sup>54</sup> Espaço de Arte Contemporânea em Porto Alegre (RS), dirigido pelos artistas Elida Tesler e Jailton Moreira.



Há ainda um ponto de contato significativo entre os primeiros trabalhos de Geraldo de Barros e os de Vilma Sonaglio. O modo escolhido para expor as imagens reforça o seu caráter como objeto, fugindo do formato e das dimensões tradicionais. Se Barros parece querer afirmar a fotografia no universo da arte aproximando-a da escultura, montada sobre pedestais, Vilma se utiliza da estratégia de aproximar suas fotografias da maneira como estavam expostas originalmente.

Por isso ela afasta a parte inferior dos seus altares da parede, inclinando-os como se fossem porta-retratos sobre balcões e “crucifica” a imagem da Série Altares na parede da Fotogaleria (2001) parafusando a imagem na parede, tal qual encontrou alguns retratos, impossíveis de serem removidos para que fosse feita a reprodução fotográfica (Sonaglio, 2005). Neste ponto, a artista aproxima a exposição do seu trabalho em fotografia das instalações, onde importa a disposição dos trabalhos e a atmosfera do espaço expositivo, como a penumbra que envolvia a Galeria Lunara onde foi mostrada a exposição *Em Negro* em (2003), se integram às imagens na fruição da obra. Estas estratégias reforçam as relações de estranhamento/reconhecimento da imagem como fotografia. Se a opacidade da imagem torna difícil reconhecer aquele emaranhado de semblantes e linhas como retratos fotográficos, o formato escolhido para mostrá-los devolve ao observador esta referência, mas sem obviedade, aguçando ainda mais a suspeita sobre o que ele vê.



Vilma Sonaglio. *Sem título*, Série Altares, 2001, 100 x 90 cm. (Fonte: arquivo da artista)

No tocante ao processo, Vilma Sonaglio também apresenta certa afinidade com as *Sobras* de Geraldo de Barros. Ambos trabalham com fotos originariamente documentais – notadamente fotos de arquivo familiar - e partem para uma ressignificação pela supressão ou sobreposição, usando o negativo como elemento ou fragmento inicial para a construção da obra. Se há uma diferença evidente entre o processo de Sonaglio, calcado na manipulação fotoquímica, e os procedimentos empregados por Barros, de manipulação física, restrita à materialidade das matrizes e das cópias, ambos depositam no momento posterior à captação a sua energia criativa e transformadora.

Barros faz um trajeto intimista, desconstruindo e reconfigurando imagens de viagens e acontecimentos da própria história de vida, Sonaglio toma emprestadas para sua obra memórias que não são suas, mas de conhecidos cujas residências costuma freqüentar. Talvez por isso, perceba-se nas imagens de Barros uma ligação afetiva com as imagens e até um certo tom de nostalgia, enquanto as manipulações de Sonaglio parecem “extrair o afeto das imagens”(SANTOS, 2003, p. 5)

O recorte aparente, a subtração de elementos substituídos pelo preto ou pelo branco, a sobreposição de parte de fotografias distintas, como que violam a matéria da cópia ou do negativo onde está fixada a imagem para, de certa forma, adequá-las à memória do artista como ele a retém. Uma tentativa urgente de inventariar as próprias memórias? Uma forma de, passados os acontecimentos, reter deles apenas o importante? Ou um ato de agregar lirismo e imaginação ao simples registro? Uma atualização do que estaria irremediavelmente no passado e relegado a uma simples fotografia?

Nesse ponto Geraldo de Barros se aproxima de Rosângela Rennó:

A memória, por mais que se tente o contrário, é fluida, cambiável, traiçoeira. Para rememorar é necessário esquecer e, depois do esquecimento, nada do qual se lembra é totalmente fiel ao que foi vivenciado. Portanto, toda história revivida é uma nova história, e novas histórias geram novas memórias, sucessivamente e inexoravelmente. (RENNÓ; PERISCHETTI, 2003, p. 2)

Ele parece refazer o percurso de sua memória, tirando o que não é importante, dando visibilidade ao que de fato importa, através dos recortes e dos contrastes negros ou brancos com a imagem que resta, “como se fossem o excesso e a ausência da luz, ao mesmo tempo em que se apresentam como espaços que se abrem para a imaginação” (FERNANDES JUNIOR, 2006, p.37). Criam-se novas ficções, por esses processos ou pelo rearranjo de imagens originalmente desconexas.

Mesmo com imagens que mantêm o aspecto figurativo, o artista não abandona a característica construtiva que deposita grande importância nos aspectos formais. Às vezes os recortes parecem estar presentes como uma grande brincadeira, dando ritmo ao arranjo do preto e do branco, como que simplesmente para tornar o registro puro, narrativo, em objeto estético. Outras vezes, a aproximação de ambientes diversos parece simples criação de um mundo ficcional, onde a realidade se torna matéria-prima para a construção de paisagens imaginárias, constituindo-se em um espaço que “reflete a experiência da visão fragmentária e relaciona-se com o espaço-tempo da existência humana” (FERNANDES JUNIOR, 2006, p.37).

Embora tenha uma atitude igualmente agressiva de mutilação da imagem original pelo recorte, parece que a supressão é uma forma de ressaltar o significado ou a importância afetiva do que fica. Para Sonaglio, a subtração dos signos é quase total como a mostrar que nada é importante. A “mutilação”, por se dar antes da confecção da cópia, não é aparente, se oculta entre as etapas de revelação e ampliação da imagem final como que a simbolizar um apagamento, enfrentado o dogma de perenidade da imagem fotográfica. E é nesse entremeio que ela constrói a suspeita sobre suas imagens, sempre algo misteriosas, vagas, definitivamente estranhas, onde o processo natural de reconhecimento do retrato se perde. Enquanto no trabalho de Barros, seguimos o rastro do processo de manipulação do material fotográfico, nas imagens de Sonaglio, restam os vestígios do sujeito que antes havia tido o seu semblante registrado no retrato.

Examinando os processos de criação dos dois artistas, pode-se perceber que, de uma certa maneira, Geraldo de Barros atua em lógica inversa das imagens apropriadas por Vilma Sonaglio. Se ela questiona o uso da fotografia para informar a memória, ele usa a memória, ou talvez o que restou dela, para informar a fotografia. Além disso, Sonaglio se utiliza de imagens que são parte da memória do outro. Por isso, para o observador, estas fotografias são agustiantemente esvaziadas. Barros faz uma investigação das próprias memórias, transforma as imagens do ponto de vista de quem viveu, ressignificando-as a partir de ficções afetivas criadas por ele próprio deixando entrever algo de lúdico no processo.

O lúdico não é o ponto central do trabalho de Vilma, embora se possa questionar se não estaria presente quando a artista se encerra no laboratório e revive, de alguma forma as brincadeiras da infância, que costumavam ter como objetos de experimentação a luz e a escuridão. O mais importante, no seu trabalho, no entanto, é a crítica ao significado da imagem fotográfica, vista como depositária de lembranças do outro por

projeção, servindo como ponto de partida para reviver os acontecimentos que pretende registrar. No caso de Sonaglio, o que sobra para o espectador é uma busca às cegas de algo que foi destituído não só do seu contexto de receptáculo da memória familiar, mas das suas condições de visibilidade.

Ainda que estas diferenças formais e conceituais sejam relevantes, em ambos os casos há uma contundente revelação da materialidade da fotografia, desviando, pela mutilação do material em *Sobras* ou pelo esvaziamento da representação imagética, nas imagens de *Em Negro*, a atenção do tema registrado para o suporte que contém o registro. É interessante observar que este procedimento de trazer para o espectador a consciência do meio – uma espécie de enfrentamento do *trompe l'œil* –, embora tenha tido uma presença insistente na pintura modernista, na fotografia parece ter ficado restrito no período moderno às colagens do Dada e do Surrealismo. Por outro lado, esta é uma preocupação freqüente nas obras contemporâneas, ressaltando o enfrentamento do mito da transparência da imagem fotográfica e trazendo-a para a sua condição de objeto.

Se tomarmos a definição de fotografia de François Soulages em *A fotograficidade* (2005, p.23-24) a sua relação de “articulação da perda e do resto”, entre o *irreversível* registro do momento passado e o *inacabável* das possibilidades de manipulação da matéria fotográfica, pode-se dizer que enquanto Geraldo de Barros e Oiticica Filho replicam as próprias imagens abrindo a elas infinitas possibilidades de transformação e atualização, Vilma Sonaglio, aproxima a manipulação do seu limite, apagando suas figuras até a fronteira do imperceptível, onde o próximo passo rumo ao abismo seria o preto total. O resto está prestes a desaparecer, deixando a fotografia à mercê da perda. No vazio abissal do negro cabem muitas coisas, o convite a imaginação é inexaurível; mas não cabe, com certeza, a correspondência da fotografia com a realidade que serviu de base reflexiva para a impressão do negativo.

Se analisarmos toda a carga de desilusão que a artista coloca em suas obras em relação à fotografia e, ao mesmo tempo, a sua insistência em agir dentro dos seus limites técnicos, percebemos um sentimento ambíguo. Uma constatação permanente das suas impossibilidades e ao mesmo tempo um desejo de tornar possível, nos limites da arte, uma reflexão sobre o mundo e sobre a própria fotografia através da sua técnica.

Este desejo se apresenta com mais potência em *Janelas: 12* (2004), intervenção apresentada no Torreão, em Porto Alegre, quando a artista “gravou” nas venezianas de madeira do espaço expositivo imagens invertidas dos painéis de fotos que os

proprietários mantêm no local. No ambiente da arte, a fotografia perde o seu semblante de morte, para se tornar, talvez, transcendência. Ainda é vestígio, mas um vestígio azul, incrustado no ambiente.

As janelas fechadas, como que tatuadas com imagens do que já existiu ali, parecem falar da potência da arte para afirmar uma memória do homem, da sua reflexão sobre o mundo e sobre a condição humana. Como um desejo incontido de que a imagem funcione como testemunho e registro desta reflexão, transformada, de certa maneira em arqueologia. Como nos afrescos que impregnam as paredes e puderam ser descobertos anos depois. Sonaglio conta que queria apresentar as imagens nas janelas, “como se elas tivessem impregnado nelas tudo que elas viram. Era uma forma de elas nos devolverem tudo que elas já viram ali através de toda a história daquele espaço.” (SONAGLIO, 2007, p.165).



Vilma Sonaglio. *Janelas:12*, 2004  
cianotipia  
(Fonte: Arquivo da Artista)



Vilma Sonaglio. *Janelas:12* (detalhe), 2004  
cianotipia  
(Fonte: Arquivo da Artista)

Os vestígios da história do lugar impregnados nas janelas, transformam-nas, de comunicação entre espaços, em promessa de comunicação com outros tempos e com outros homens. Simbolicamente, as venezianas, que se destinam a fechar os vãos que permitem a percepção do exterior, viram matrizes destinadas talvez a “contar” no futuro sobre a importância daquele espaço para os que já não estariam lá. É uma memória vaga, gravada às avessas, a evidenciar um desejo irrealizável, que duraria três meses e do qual restam hoje apenas (ironia) algumas fotografias e as impressões na memória de quem o testemunhou.

Este trabalho parece ser uma espécie de transição entre duas fases distintas no trabalho de Sonaglio. As questões da identidade dão lugar a uma reflexão sobre a efemeridade da imagem. A ambigüidade do desejo de perenidade da fotografia, evidente na idéia de impregnação das janelas em um trabalho sabidamente transitório, de intervenção no espaço, parece ter dado lugar a uma dimensão, no trabalho da artista, da imagem como sensação. Os dois trabalhos apresentados nas coletivas *Conjunto (1)* (2006) e *Conjunto (2)* (2006) na Galeria Lunara em Porto Alegre, são feitos com captação digital e apresentados como objetos sensoriais que ultrapassam a sua dimensão de imagem e constroem a suspeita sobre as possíveis diferenças de percepção entre o objeto em si e a sua imagem.

Na primeira exposição, a artista parece ter abandonado os questionamentos sobre a função documental da imagem fotográfica ao construir uma imagem aberta para ficções do mundo da arte. A sensação tátil de instabilidade (seria a instabilidade da fotografia digital?) chama a atenção para a imagem. A tremonha da antiga usina situada originalmente no centro da galeria está impressa em uma lona vinílica que recobre uma camada de espuma, colocada logo à saída do elevador. O passo em falso conduz o olhar para os pés. O que vemos na penumbra é uma imagem de difícil reconhecimento, entre ocre e cinza, retangular. Novamente a dúvida se coloca: fotografia ou gravura? Há uma transferência de ponto de vista da tremonha, ausente no espaço pela obra de Gustavo Jahn e *re-presentada*, trazida novamente à presença, através da imagem fotográfica. Um ponto de vista que só é possível através da imagem, nunca real. Como pisar na tremonha sem ser tragado por ela? A imagem nos coloca uma pequena ficção.



Vilma Sonaglio  
*Tremonha*, 2006  
serigrafia digital  
(Fonte: CONJUNTO (1) E (2), 2006)



Vista da exposição *Conjunto (2)*  
(Fonte: CONJUNTO (1) E (2), 2006)

No segundo trabalho, a artista cria uma nova porta, branca, luminosa, a contrastar com o negro do ambiente da Galeria Lunara e colocada estrategicamente na parede oposta à porta real, que nos conduz para ela como a buscar a luz em meio à penumbra. O duplo aqui tem sentido ao mesmo tempo de réplica e de simulação. Através dele, Sonaglio brinca com a idéia de labirinto e de vertigem. Onde está a verdadeira saída? Aonde nos leva esta imagem? O que você vê não é o que você pensa que vê.

E por caminhos quase opostos, Sonaglio nos leva ao mesmo ponto. Se ela forçava os limites do visível até o quase invisível para falar do retrato como espelho da memória de quem o guarda, agora ludibria os sentidos, criando uma espécie de oásis luminoso no deserto escuro da Galeria Lunara. Como que para mostrar que a fotografia não guarda o que representa. Apenas engana o olho, mas afinal de contas, conforta a alma. E constrói uma ponte entre imagem e imaginação.

### 3. VIK MUNIZ: AMBIGÜIDADES, SUSPEITA E TRAIÇÕES DA IMAGEM

*Se algo não pode ser usado para mentir,  
então não pode também ser usado para dizer a verdade: de  
fato não pode ser usado para dizer nada.*  
Umberto Eco

*Ao copiar, nós fabricamos.*  
Jacques Aumont

As imagens do Vik Muniz estão repletas de ambigüidades e paradoxos que propõem um jogo de esconde-esconde com o espectador enquanto provocam uma série de questionamentos sobre a fotografia em uma cultura mediada e massificada, assim como sobre a própria natureza da arte. Tudo está materializado e em movimento em uma mesma imagem estática: os meios tradicionais (pintura, desenho, escultura) e a fotografia; materiais inusitados (chocolate, arame e soldadinhos de plástico) e imagens cristalizadas no nosso imaginário coletivo. Esta combinação insólita expõe, ao mesmo tempo, a mentira e a magia da fotografia como expressão da realidade e como convite à reflexão. A técnica fotográfica não funciona apenas como meio, mas como ponto de partida para provocar o espectador sobre as armadilhas da percepção visual e o papel da imagem e da própria arte na cultura contemporânea.

Aparentemente, a fotografia está presente no trabalho do artista apenas em dois momentos: como suporte para apresentação da sua obra e como referência, quando se apropria de imagens de outros autores. Estas imagens podem ser originalmente imagens fotográficas, como em *Action Photo I - a partir de Hans Namuth* (1997), ou reproduções fotográficas de trabalho em outros meios, como *A origem do mundo – a partir de Courbet* (1999). Mas se nos ativermos mais atentamente ao conjunto do seu trabalho e ao seu processo criativo, vamos perceber que Vik Muniz questiona conceitos consagrados e propõe novas abordagens para a compreensão do meio, deixando em suspenso a questão do real na documentação fotográfica, como veremos neste capítulo. Mesclando linguagens e processos tomados da pintura, do desenho e da escultura, para finalmente expor e afirmar seu trabalho como fotográfico, ele menciona e questiona a própria fotografia em muitas e sutis dimensões.





Vik Muniz  
*Action Photo I, a partir de Hans Namuth*  
Série Imagens de Chocolate, 1997  
cópia fotográfica por oxidação de corantes  
152,4 x 122 cm  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p. 179)



Vik Muniz  
*A origem do mundo, a partir de Courbet*  
Série Imagens de Terra, 1999  
cópia fotográfica de gelatina e prata em sépia  
61 x 50,8 cm  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p. 164)

Uma análise dos seus procedimentos leva à idéia de que o trabalho do artista está intimamente ligado ao conceito de mestiçagem. Para Icléia Cattani (2004a, p.66), “na arte, os lugares da mestiçagem são espaços de tensão: tensão entre o original e sua cópia, entre espaços de representação diferenciados, entre sistemas formais diversos, entre os ícones consagrados e sua dessacralização”. Entretanto, salienta a autora, é preciso um reconhecimento destes elementos contraditórios que compõem o “eu mestiço” como iguais ou diferentes e até como a coexistência de ambos. Sendo assim, a mestiçagem não se instaura na obra, mas nos vãos que se criam entre os contrários que transpiram esta contradição, onde “o vazio fica denso como ar entre dois pólos imantados” (CATTANI, 2004a, p.70),

ampliando as possibilidades de sentido da obra pela aproximação de elementos distintos e improváveis.

A coexistência do contraditório em tensão é uma constante na obra do artista e está intimamente ligada à escolha do suporte fotográfico. É a partir do processo de reconhecimento e estranhamento que Muniz cria um curto-circuito entre idéias aparentemente contrárias que se apresentam concomitantes, provocando no espectador uma desestabilização não só do olhar, mas do senso comum do que sejam a representação e o meio fotográfico. O artista explora esta idéia do paradoxal já nos primeiros trabalhos, ainda com escultura e transfere esta estratégia para a produção fotográfica. Em *Imagens de Arame* (1994-1997), apresenta esculturas que se parecem com desenhos e se transformam em fotografias.<sup>55</sup>



Vik Muniz  
*Margaridas num frasco de geléia*  
Série *Imagens de Arame*, 1994  
cópia fotográfica de gelatina e prata em  
sépia, 40,6 x 50,8 cm  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p.142)

Se tomarmos como exemplo a série *Imagens de Cores* (2001), podemos perceber claramente esta aproximação – neste caso pode-se dizer mesmo a sobreposição - de procedimentos e referências visuais de campos distintos. Utilizando-se de pequenas amostras

---

<sup>55</sup>O próprio artista reconhece que, à medida que o seu trabalho com fotografia foi se desenvolvendo, foi se desapegando mais da escultura, para se aproximar das questões inerentes à fotografia e suas características enquanto processo, afastando-se da tridimensionalidade em direção à bidimensionalidade. (MUNIZ; STAINBACK, 2007)

de cor de escala Pantone<sup>56</sup>, o artista reconstrói imagens, apresentadas em fotografias de grandes dimensões, de períodos e movimentos diferentes da história da arte, como os *Girassóis* (1888) de Van Gogh e os *Montes de Feno* (1890-1891) de Monet, um auto-retrato de Chuck Close, um retrato de Gerhard Richter. Primeiro trabalho de Muniz envolvendo a cor, as imagens desta série são reconstituídas a partir da digitalização e do mapeamento das cores obtidas, pixel por pixel.

O estranhamento inicial, causado principalmente pela dificuldade em reconhecer o meio fotográfico nas imagens, vai dando lugar um reconhecimento lento, que incita a suspeita sobre o que estamos vendo de fato e gera várias etapas de experimentação da obra. O observador vai descobrindo as pistas deixadas pelo artista na própria imagem, mas estas invariavelmente levam antes a perguntas que a respostas.

Quando observadas de muito perto, estas imagens mostram cada pequeno quadradinho de papel colado justaposto a outro formando uma enorme mancha multicolorida. A meia distância, à medida que a imagem se define, tem-se uma textura macia, que lembra um *patchwork*.<sup>57</sup> Somente com grande afastamento começamos a perceber os contornos e identificamos a semelhança com a imagem original, citada pelo artista.

O que teriam em comum artistas de épocas e universos tão diferentes? Aos poucos, vamos percebendo como as peças se encaixam. As evidências apontam para um agrupamento, sob o mesmo processo, de tais disparidades, por razões diferentes, mas que no conjunto fazem emergir questões cruciais para o artista. O próprio Muniz afirma que só se apropria de imagens de autores que admira, mas podemos perceber que as aproximações entre imagem e técnica não são gratuitas ou aleatórias. Ao contrário, parecem ser aproximações de conceitos e procedimentos distantes temporalmente, mas que deslocados do seu contexto histórico, apresentam semelhanças entre si, e dão pistas das idéias do artista sobre o mundo da arte.

---

<sup>56</sup> A Escala Pantone é utilizada como referência para o processo industrial de impressão em cores. É nela que se baseiam todos os trabalhos a serem impressos em policromia ou apenas em cores em off-set e outras tecnologias de impressão.

<sup>57</sup> A idéia de *patchwork* simboliza de certa forma o modo como Vik Muniz lida com as suas referências em arte, unindo, transformando. Este procedimento parece expressar a sua própria construção de identidade como artista e como cidadão imigrante: culturas e referência distantes que se aproximam. Como se ele estivesse constantemente digerindo e assimilando estímulos.



Vik Muniz  
*A partir de Van Gogh*  
Série Imagens de Cores, 2001  
cópias cromógenas, 233,7 x 183 cm  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p.209)



Vik Muniz. *A partir de Van Gogh*, Série Imagens de Cores (detalhe e vista da exposição), 2001, cópias cromógenas, 233,7 x 183 cm. Centro de Arte Contemporânea do Inhotim, MG





Vik Muniz. *A partir de Claude Monet*, Série Imagens de Cores, 2001, cópia cromógena, 183 x 233,7 cm.  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p.208)



Vik Muniz. *Chuck*  
Série Imagens de Cores, 2001  
cópia cromógena, 233,7 x 183 cm  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p.210)



Vik Muniz. *A partir de Gherard Richter*  
Série Imagens de Cores, 2001  
cópia cromógena, 233,7 x 183 cm  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p.211)

O impressionismo, obviamente, tem estreitas relações com as questões perceptivas que Vik Muniz aponta em seu trabalho. O movimento de aproximação e afastamento a que ele nos obriga diante de suas imagens de grandes dimensões, é trazido à tona justamente pelo modo de representação impressionista, com a utilização das cores em pontos e manchas, que vão aos poucos definindo contornos pelo afastamento do observador em relação à obra. Este procedimento é mais contraditório ou vago com *Girassóis*. No entanto, o uso da cor pura em Van Gogh e a maneira como Muniz se aventura na cor pela primeira vez nessa série parecem ter uma ligação.

Os movimentos do observador diante da obra provocam uma espécie de mudança de estado<sup>58</sup> da imagem, nos obrigando a perceber, em diferentes momentos, características diversas, mas inerentes e coexistentes no trabalho, como marcas de distinção entre a parte e o todo, entre a representação e sua substância, deixando evidente a forma de construção da imagem.

Em entrevista a Charles Ashley Stainback, o artista confidencia:

Eu tento voltar a minha atenção para este dinâmico teatro das formas visuais, onde pigmentos e emulsões atuam como anjos voadores, traços de carvão atuam como paisagens arcádicas e metal fundido se torna a semelhança perfeita de animais. Eu tento pinçar o momento em que a transformação ocorre, o momento em que um círculo se transforma no sol, e um triângulo vira a tumba de um antigo faraó. (MUNIZ; STAINBACK, 2007, p.5)<sup>59</sup>

No caso dos artistas contemporâneos que se somam à galeria de citações de Vik Muniz, podemos observar que eles mantêm não só uma identidade com a lógica de construção das imagens desta série, mas com questionamentos sobre o estatuto da representação constantes no seu trabalho.

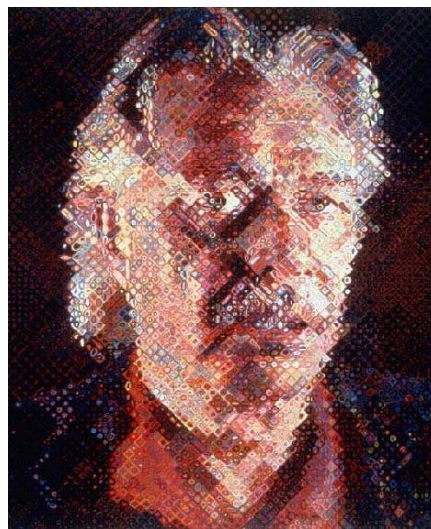
Chuck Close também parte da fotografia e usa diferentes meios para apresentar suas imagens como pinturas. Como que em movimento inverso ao do artista brasileiro, transporta seus retratos fotográficos para outros meios e os apresenta em várias técnicas diferentes, como *silk screen*, xilogravura e gravura. Alguns de seus trabalhos, como *John*

---

<sup>58</sup>As mudanças de estado são os fenômenos estudados pela física no qual uma substância, sem alterar a sua composição, se apresenta de formas diferentes (estado sólido, líquido e gasoso) conforme as condições do ambiente. Esta idéia pode ser metaforicamente aplicada à forma de fruição dessas imagens, pois elas deixam entrever diferentes características, conforme nos posicionamos para observá-las.

<sup>59</sup> Livre tradução do original: "I try to focus my attention on this dynamic theater of visual forms, where powders and binders play the part of flying angels, charcoal traces act the role of Arcadian landscapes, and molten metal becomes the perfect likeness of animals. I try to pinpoint the moment where the change occurs, the moment a circle becomes the sun and a triangle the tomb of a long-dead pharaoh."

(1997), também são constituídos de pequenas partes coloridas, como células, que ficam evidentes quando os contemplamos em detalhe<sup>60</sup>, e remetem algumas vezes ao sistema de separação de cores da impressão industrial. Uma aparente fotografia, que vista de perto se revela pintura e que vista de mais perto revela sua substância e sua constituição em pequenas unidades de cores.



Chuck Close  
*John*, 1997  
serigrafia  
64,5 x 54,5 cm  
(Fonte: VIRGINIA, 2007)

Em Vik Muniz, uma fotografia com aparência de pintura, de desenho ou de imagem numérica ampliada à exaustão deixa à mostra a sua constituição em pixels. Mas em Chuck Close, a pintura, quando revelada, como que apaga a identidade fotográfica, a mágica se desfaz. Na obra de Vik Muniz, ao contrário, ainda que ele deixe também toda a mágica aparente, o transporte de um meio a outro não anula o precedente. Eles coexistem na imagem, como em um labirinto de espelhos que distorce o corpo dependendo da direção em que olhamos, mas não modifica o objeto refletido.

Em ambos os casos, as obras parecem denunciar: tudo é representação; o meio gera novas formas de percepção da imagem, mas não anula este fato. A transparência<sup>61</sup> da fotografia, considerada por Greenberg como característica fundamental do meio, está posta em xeque. Nem ela escapa desta natureza dos códigos. A fotografia, para Muniz, se aproxima

---

<sup>60</sup> A obra é uma reprodução serigráfica de uma pintura do próprio Close, em que ele usou 126 matrizes de cores.

<sup>61</sup> Para Michel Frizot, em *The transparent medium* (1998, p.91-101), a idéia da fotografia como meio transparente, que se torna imperceptível diante da fidelidade da reprodução da imagem, surge a partir da segunda metade do séc. XIX, com os diversos avanços tecnológicos, entre eles o negativo de vidro, que possibilitaram uma riqueza maior de detalhes da imagem obtida, passando então a se afirmar como meio independente do desenho, até então considerado uma parte integrante da técnica fotográfica.

da idéia de linguagem codificada através da mediação do aparelho, colocada por Antônio Fatorelli:

Esta especial disposição da imagem para o trânsito está intimamente associada à codificação dos sinais luminosos proporcionada pelas objetivas fotográficas e, de modo complementar, à fixação desta informação em uma superfície estável, duas variáveis que dependem da tradução, em linguagem matemática e geométrica, de algumas propriedades do real. (2004, p.2)

Antes dele, Arlindo Machado (2001b) já alertava para a natureza simbólica da imagem fotográfica, uma vez que a incidência dos raios luminosos na película não só é mediada pela tecnologia da câmera, mas também é interpretada segundo as limitações das propriedades da película – que variam grandemente de fabricante para fabricante – e dos agentes químicos do processo de revelação e copiagem. Em última instância, pode-se afirmar, até a imagem fotográfica está irremediavelmente condicionada à substância que a materializa e à tecnologia que envolve os transportes a que está submetida desde o momento da captação.

Para Vik Muniz, “combinar fotografia e desenho não é uma grande coisa porque as duas técnicas já foram a mesma coisa no passado e a necessidade de uma distinção veio muito depois” (MUNIZ; STAINBACK, 2007, p.3)<sup>62</sup>. Então, se têm a mesma origem e já foram a mesma coisa, faz-se com que tornem a sê-lo. A obra assim parece revelar: - O que você está vendo é, de qualquer forma, uma representação; o objeto não está ali. Não caia na ilusão de pensar que com a imagem fotográfica pode ver a realidade através do meu olhar, porque até mesmo o olhar modifica de algum modo a realidade.<sup>63</sup>

No caso de Muniz, este questionamento vai ainda mais longe e transforma, do ponto de vista da percepção, realidade e representação em coisas semelhantes. “Realidade ou representação? Assim que eu descobri que como essas duas noções são similares quando elas se tornam informação visual, eu comecei a me sentir mais confortável usando esta polaridade a meu favor” (MUNIZ; STAINBACK, 2007, p.4)<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup>Livre tradução do original "combining photography and drawing is not big deal because the two things were once the same and the need for a distinction came much later."

<sup>63</sup>Esta noção remonta à crítica feita por Nelson Goodman, abordada por Jacques Aumont (1995, p. 201-204), sobre analogia e representação. Para Goodman, não se pode *copiar o mundo tal como ele é*, porque não há olho inocente e a visão não pode ser dissociada da interpretação.

<sup>64</sup> Livre tradução do original: “Reality or representation? As soon as I discovered how similar these two notions are once they become visual information, I began to feel more comfortable using this polarity to my advantage.”



Esta afirmação evidencia uma noção da percepção visual consonante com a teoria da *Gestalt*, que coloca a visão como um reconhecimento, na imagem, de estruturas mentais, explicada por Jacques Aumont (1995, p.93) como “um processo de organização, de ordenamento de dados sensoriais para torná-los conformes com certa quantidade de grandes categorias e de ‘leis’ inatas que são as de nosso cérebro.” Este processo não se dá apenas com a imagem como representação bidimensional, mas com a própria percepção do mundo.

### 3.1. Dobras e redobras da representação

Nicolas Bourriaud, em *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (2004) desenvolve a idéia de que a arte contemporânea tem assimilado procedimentos da comunicação de massas, quando os artistas interpretam ou modificam “produtos culturais disponíveis”, postos em circulação no mercado cultural.

Ao nos perguntarmos por que Vik Muniz parte de imagens apropriadas, podemos buscar alternativas de resposta no conceito de *pós-produção* descrito por Bourriaud. O autor compara certas práticas da arte contemporânea recente com o trabalho de um DJ, “por sua capacidade de habitar uma rede aberta (a história do som) e pela lógica que organiza as junções entre os fragmentos que toca”.<sup>65</sup> (BOURRIAUD, 2004, p.43). Para ele, o gesto fundamental aqui seria o recorte, para posterior montagem por justaposição ou superposição, criando assim um estilo do artista pela interpretação sobre obras criadas por outros autores. Esta noção pode ser confrontada com a prática de Vik Muniz de misturar estéticas, técnicas e iconografia de diferentes períodos da arte ou diferentes áreas da cultura de massas.

Entretanto, o artista não o faz como descreve Bourriaud, recortando e remontando elementos apropriados, mas seleciona e reordena segundo uma lógica própria, fragmentos da história da arte, e os sobrepõe, de maneira que muitas vezes, o espectador leve algum tempo para decifrar as diversas camadas simbólicas condensadas na imagem fotográfica. Na releitura do retrato de Gerard Richter, por exemplo, parece sobrepor até mesmo nuances diferentes do trabalho do artista alemão, aproximando um de seus retratos da estética das suas obras abstratas.

---

<sup>65</sup>Livre tradução do original: “por su capacidad para habitar una red abierta ( la historia del sonido) y por la lógica que organiza los enlaces entre los fragmentos que toca.”

A proliferação exagerada de imagens da cultura de massas já não é alvo de uma crítica política ou de uma postura de resistência, mas objeto de assimilação como fator fundamental da cultura, e por isso merecedor da atenção do artista. Como identifica Bourriaud,

Se a proliferação caótica da produção conduzia os artistas conceituais à desmaterialização da obra de arte, para os artistas da pós-produção, suscita estratégias de mescla ou combinações de produtos. A superprodução já não é considerada um problema, mas um ecossistema cultural. (2004, p. 52)<sup>66</sup>

A sobreposição também é utilizada por outros artistas como o francês Alain Fleischer e a brasileira Elaine Tedesco (RS), que, entretanto, se utilizam da fotografia para unir imagens de contextos originais diversos, criando uma tensão entre a figura e o fundo no qual esta é apresentada. A imagem projetada sobre um cenário urbano como as projeções das *Guaritas* (2005) de Tedesco, na exposição *Olhares cruzados sobre a cidade*, na Fundação Ecarta em Porto Alegre ou um *set* construído especialmente para a projeção, como *Armazém A4, portão 2* (2005)<sup>67</sup> possibilitam sentidos cambiantes, fluidos e nunca óbvios para imagens banais, ou pertencentes socialmente a outros ambientes, como a passagem de uma cena de sexo explícito – notadamente de âmbito privado a um ambiente público da paisagem urbana em *Exhibition* (1983) de Alain Fleischer.

Projetando imagens de guaritas sobre os telhados da cidade à noite, Elaine Tedesco cria uma série de possibilidades de interpretações das possíveis relações entre as duas imagens sem, no entanto, dar um direcionamento unívoco a esta aproximação de paisagens, que parte de uma reflexão sobre as tensões acerca das “diferenças de classes sociais entre os moradores de uma rua e aqueles que zelam por sua segurança” (CATTANI, 2005). Podemos pensar na sensação de insegurança do cidadão no ambiente urbano, principalmente à noite, no caos arquitetônico que se instala na cidade e até, nos conflitos sociais que se evidenciam a partir da aproximação de um ambiente confortável do morador dos prédios confrontado com a precariedade das instalações do vigia, que presta serviço a este morador, e tem a noite não como

---

<sup>66</sup> Livre tradução do original: “Si la proliferación caótica de la producción conducía a los artistas conceptuales a la desmaterialización de la obra de arte, en los artistas de la post producción suscita estrategias de mixtura u de combinaciones de productos. La superproducción ya no es vivida como un problema, sino como un ecossistema cultural.”

<sup>67</sup> As projeções das *Guaritas* de Elaine Tedesco seguem a lógica de outra série da artista – *Sobreposições imprecisas* –, em que ela desloca elementos de uma paisagem a outra, por projeção em ambientes urbanos de cidades do interior do Rio Grande do Sul. *Armazém A4 portão 2*, é a instalação apresentada pela artista na 5ª Bienal do Mercosul, em 2005, na qual ela construiu uma cabine para a projeção de imagens de um açougue sobre um portão do Cais do Porto em Porto Alegre.

um período de repouso, mas ao contrário, de vigília. Não é preciso negar um viés de interpretação para que o outro seja validado. Todos os sentidos possíveis se criam nos espaços deixados pela tênue ligação feita pela artista entre imagem projetada e ambiente de fundo.



Elaine Tedesco  
*Guarita*, 2005  
projeção  
(Fonte: OLHARES, 2005)



Alain Fleischer  
*Exhibition*, 1983  
(Fonte: FATORELLI, 2003, p. 131)

O trabalho de Fleischer já se utilizava da mesma estratégia na década de 1980. No entanto, o sentido é menos vago. A projeção é utilizada para criar um curto circuito entre os conceitos de interior e exterior, privado e público e até mesmo entre o que é socialmente aceitável – o sexo na privacidade do ambiente doméstico – e o reprovável ou maldito – a pornografia. Torna-se impossível escapar do pensamento de que a cena projetada sobre a parede de tijolos da fachada poderia estar ocorrendo do outro lado, na intimidade do lar. O artista cria, assim, uma espécie de ficção de visão de raios-x.

---

Ainda que com diferença de contextos, a idéia da imaterialidade da imagem é comum aos dois trabalhos pela lógica da projeção, que aproxima fotografia e cinema. Anula-se a matéria do suporte em nome da idéia ali representada. E assim, criam-se as possibilidades de sucessivos transportes dessa imagem, que por estar aparentemente desprovida de substância, ou transformada em *imagem-luz* (Aumont, 1995), pode se combinar facilmente com outras e até ser transportada para outros ambientes, ou novamente registrada e deslocada do seu contexto. Ou, nas palavras de Elaine Tedesco, “nesses casos, a um registro é acrescentado outro, e o referente é deslocado de seu local de captura e contamina-se com outro referente e outro local” (TEDESCO, 2004, p.261).

Se no trabalho de Muniz a percepção oscila entre a figura e o material, as projeções desses artistas criam um jogo perceptivo de observar as imagens juntas, e ao mesmo tempo identificá-las como separadas. A obra se completa no espaço expositivo, depois do ato fotográfico, e abre então a possibilidade de um novo ato e uma nova projeção e assim sucessivamente

No caso de Vik Muniz, a fotografia opera de modo distinto: há uma ligação indissolúvel, a partir do registro fotográfico, entre a imagem representada e a do material usado para a representação – sem que, no entanto, desapareçam suas identidades isoladas. Além disso, a sobreposição é apenas simbólica, construída pelos referenciais da arte selecionados pelo artista e aprisionada na concretude dos materiais escolhidos para recompor o tema.

Da tensão entre imagem do objeto usado para construção da representação, a própria imagem representada e o modo de construção da imagem emergem os sentidos possíveis da obra. A fotografia fixa estas relações simbólicas no seu suporte. A cena recriada pelo artista, a partir daí, só poderá ser reproduzida através da matriz fotográfica, já que depois do registro, a imagem que lhe deu origem é destruída.

No entanto, parece não ser absolutamente verdadeiro o fato de que não podemos ver simultaneamente as diversas camadas de sentidos e referências históricas usadas por Vik Muniz na superfície fotográfica ou o desenho e a substância de que é feito, como crê o artista.<sup>68</sup> Em um primeiro momento, é difícil identificar onde está o referente da imagem (que invariavelmente é múltiplo), mas depois que a imagem passa do terreno da percepção para o da memória, há uma consciência destes vários níveis da representação que são mostrados ali, como construção mental da obra.

---

<sup>68</sup> No vídeo *Worst Possible Illusion: The curiosity cabinet of Vik Muniz* (2002), ele afirma que na série *Imagens de Arame* (1994-1995) “você nunca pode ter o arame e a flor ao mesmo tempo” (Livre tradução da autora).

Se por um lado ele consegue o intuito de chegar ao público leigo, com suas estratégias e jogos de fundo perceptivo, para os “leitores” mais familiarizados com a cultura erudita, ver e rever os seus trabalhos leva a uma operação eminentemente intelectual de decodificar as diversas citações presentes na sua obra e suas possíveis ligações. Esta leitura de referências pode passar despercebida, sobretudo se o observador já está acostumado à lógica constitutiva de suas representações e julga o trabalho apenas pelas armadilhas que impõe ao olhar. E estas relações não se restringem ao limite da imagem em si, mas se ampliam nas ambigüidades e contradições sugeridas no conjunto de cada série e reverberam na totalidade da sua obra. Para Vik Muniz, a visão não é apenas um procedimento sensorial, mas acima de tudo, um processo mental: “A visão é uma forma de inteligência, até maior que a audição. O olho humano não chega aos pés do olho das aves ou de muito outros animais. Em vez disso, nós temos um enorme córtex visual, destinado apenas a analisar os estímulos visuais. Este é o nosso verdadeiro olho.” (MUNIZ; MAGUILL, 2007, p.3)<sup>69</sup>

É para este olhar, construído pela mente que falam as imagens do artista; um olhar capaz de perceber, analisar, relacionar e finalmente armazenar a informação na memória. E é em nome desta idéia da imagem como resíduo mental, e, portanto, imaterial, que Vik Muniz escolhe finalizá-la e imobilizá-la como fotografia. Para ele, uma vez feito o registro, o objeto não precisa mais existir, se aproximando assim do momento do *insight*, quando era ainda e apenas uma idéia. Ele conta que, vendo as fotografias das suas esculturas no início da carreira, percebeu que

(...) a fotografia capturava mais do objeto como ele aparecia na minha mente, como uma idéia. Eu queria estar envolvido com a construção do objeto de modo a tornar isto invisível. Assim, o processo criativo segue uma circularidade: você começa com uma idéia e termina com algo que lembra uma. (MUNIZ; STAINBACK, 2007, p.1)<sup>70</sup>

Mas a apropriação de imagens no trabalho de Vik Muniz parece colocar ainda outro assunto em pauta. Utilizar imagens consagradas pela cultura novamente é um meio de por em questão o noema “isso foi”. Ao partir de uma imagem já conhecida e reconstruí-la de outra maneira, para então reproduzi-la fotograficamente, ele multiplica a característica de

---

<sup>69</sup> Livre tradução do original “Vision is a form of intelligence, even more than listening. Our human eye is not nearly as good as birds eyes or many other animals. Instead, we have a huge visual cortex, devoted just to analyzing visual stimuli. That’s our true eye.”

<sup>70</sup> Livre tradução do original: “Ultimately, the photographs captured ore of what the objects were as they first appeared in my mind, as na idea. I wanted to be involved with craft to the extent that it becomes invisible. This way the creative process goes full circle: you star with an idea and end up with something that resembles one.”

morte da imagem referente. A cena representada na imagem original não existe mais, e após a sua reconstituição pelo artista e a sua reprodução fotográfica, esta mesma reconstituição deixa de existir na sua materialidade de objeto para ser apenas imagem, passível deste movimento *ad infinitum*.

A fotografia assim se torna mais do que um meio de representação, para ser também uma forma de apresentação (de uma nova imagem reproduzida manualmente), simulação (de uma cena que existiu no tempo ou de uma reprodução de obra amplamente conhecida), dissimulação (do material utilizado para a reconstituição da imagem) e *sobreapresentação*, no sentido proposto por Couchot (2003). Desta maneira, Vik Muniz apresenta, no espaço plano da fotografia vários discursos simbólicos e vários objetos condensados na superfície de uma única imagem.

E ao fazer isso, o artista acaba por evidenciar não só os transportes feitos por ele a partir da imagem tomada como modelo, mas remeter para os sucessivos transportes que a imagem já teria sofrido até chegar ao nosso olhar. Como identifica Icléia Cattani, “como todo o processo mestiço, esse se inicia pelo meio” (2002, p. 106). Neste caso, pelo meio de uma sucessão de representações de representações que ocorrem infinitamente até uma imagem chegar ao nosso olhar e que provavelmente continuarão sofrendo, daquele momento em diante, denunciando, o caráter de cópia próprio de toda e qualquer imagem.

Eu não estou usando as imagens propriamente. Eu estou apenas usando o que nós conhecemos sobre elas como material bruto. Você viola a lei do copyright quando você utiliza uma imagem existente para o mesmo fim que o artista original usou. Quando você adota uma imagem existente para falar sobre os efeitos que aquela imagem particular teve nos meios de comunicação de massas, isto não é mais uma cópia e deveria ser considerado um uso justo.

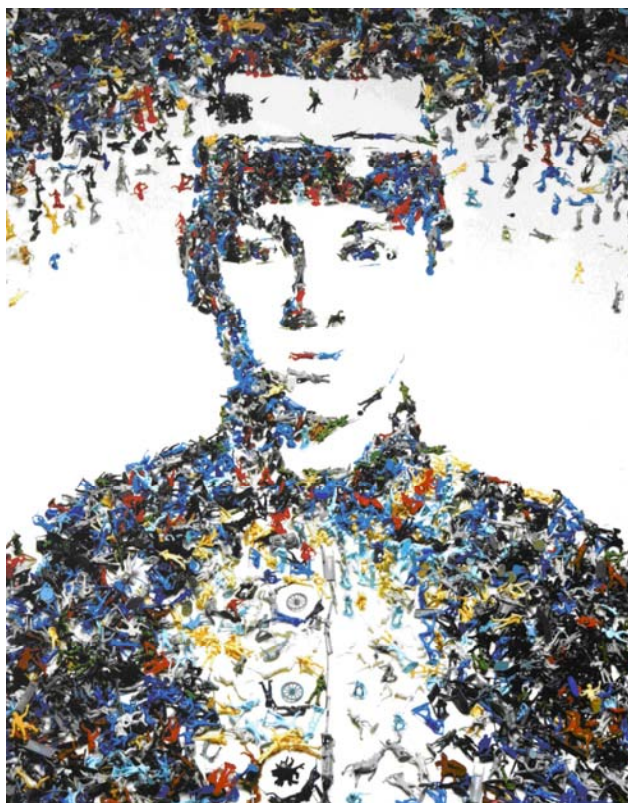
Eu tendo a acreditar na teoria do *Schemata* de Gombrich, que argumenta que toda a imagem existente é uma cópia de outra *ad infinitum*. (MUNIZ; DRUTT, 2007, p. 3)<sup>71</sup>

Esta característica, que se aguça em uma cultura marcada pela massificação e pela informação mediada transforma a obra de Vik Muniz em labirinto, “múltiplo

---

<sup>71</sup>Livre tradução do original: “I am not using the images themselves. I am only using what we know about them as raw material. You violate copyright law when you employ an existing image for the same reason the original artist did. When you adopt an existing image to speak about the effects that particular image has had on the media-consuming populace that is no longer a copy and should be considered fair use. I tend to believe in Gombrich’s theory of *schemata*, which argues that every existing image is a copy of another image *ad infinitum*.”

etimologicamente” (DELEUZE, 2000), não só porque tem muitas dobras, mas porque é dobrado de muitas maneiras. Encerrada na superfície da fotografia, a imagem abre janelas para a alma e desdobra, infinitamente, em potencial, os modelos da representação de todas as épocas e todos os estilos. Neste ponto, a obra não pode ser vista isoladamente, porque a idéia de que o mundo é conhecido através da sua representação se desdobra em toda a produção do artista envolvendo a fotografia. Como as *mônadas* de Leibniz, que o autor utiliza como metáfora em *Trabalhos Monádicos* (2003), onde a parte contém o todo e é ao mesmo tempo contida, envolvida por ele.



Vik Muniz  
*O Soldadinho de brinquedo*, 2003  
cópia cromogênica, 233,7 x 183 cm  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p. 287)

Assim, invariavelmente há uma simbologia agregada a cada escolha, que não é pautada meramente por questões estéticas, mas está intimamente ligada à forma como o artista percebe a imagem original e como ele vê e relaciona linguagens e momentos distintos da arte. A dureza do processo de confecção das águas-fortes nos pregos retorcidos dos *Mendigos* (2001), a explicitação do processo de transformação da imagem em retícula em *Imagens de Tinta* (2000), a mimese do processo fotográfico analógico quando os grãos de açúcar fazem uma clara alusão aos grãos de prata da emulsão fotográfica em *Crianças de*

*Açúcar* (1996). Estes exemplos se somam a *Imagens de Cores* (2001), que alude tanto ao sistema de impressão off-set de seleção de cores<sup>72</sup>, quanto à constituição em pixels da imagem digital. Todos esses processos vão corroendo a transparência não só da imagem fotográfica em si, mas evidenciam também os processos de transportes sucessivos a que ela está exposta desde os primórdios da impressão industrial de imagens<sup>73</sup>, quando as reproduções de obras de arte eram feitas através da gravura.<sup>74</sup> E, ao mesmo tempo, denunciam a associação indissolúvel da imagem com a substância empregada para constituí-la, num ataque sistemático à ilusão *a la trompe l'œil*. A idéia da transparência do meio fotográfico pode ser vista como uma continuidade, no meio técnico, do ilusionismo da tridimensionalidade na pintura, com a herança da função de representar o real.

Por isso, a escolha de materiais inusitados e a exposição de cópias de grandes dimensões: utilizando materiais que o artista classifica como “ruins para fazer uma representação” permite ao observador “ver como a representação é feita”. (MUNIZ *apud* WORST, 2007)

A dobra barroca, para Deleuze, tem como objetivo principal envolver, incluir algo em outra coisa, tornando-o inerente (2000, p.43). E este ato de envolver o que se oculta na dobra, determina a condição de clausura no labirinto onde “não há janelas”. As referências presentes na obra de Muniz, estão também enclausuradas na bidimensionalidade da imagem fotográfica, como aprisionadas, por encantamento dentro do espelho, em eterno coexistir, oscilando os sentidos possíveis das relações criadas a partir do jogo de aproximação dos diferentes, que afinal, são ao mesmo tempo, reconhecidos como iguais. Uma clausura que se aproxima do próprio símbolo do infinito. Não há o marco zero, o ponto. O percurso se dobra e redobra sobre si mesmo, num movimento do qual não há saída.

---

<sup>72</sup> Vik Muniz tem o cuidado de colocar no canto direito de todas as imagens desta série as cores do *sistema cmyk* (ciano, magenta, amarelo e preto), justamente o que se utiliza na impressão em policromia.

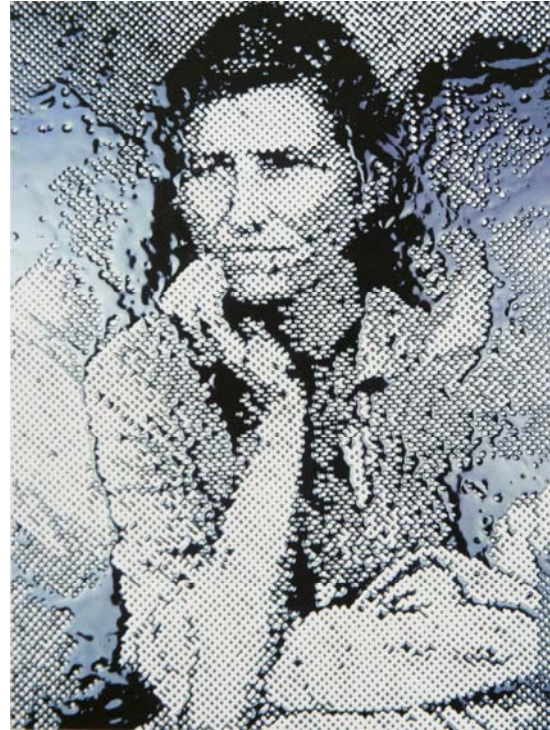
<sup>73</sup> A impressão de uma fotografia em off-set, por exemplo, passa pela captação da imagem latente, revelação química do negativo, impressão da cópia fotográfica, digitalização da imagem, aplicação da retícula para impressão, confecção do negativo em fotolito, gravação da chapa fotomecânica e finalmente o transporte, tendo a tinta como veículo, para o papel da impressão final. Todas estas etapas envolvem sucessivas transformações da imagem até que ela chegue aos olhos do público.

<sup>74</sup> É importante ressaltar também, a semelhança do processo da água-forte, citado através das obras utilizadas como referência em *Travessieiros - a partir de Dürer* (1999) e *Mendigos – a partir de Rembrandt* (2001), pelo emprego de produtos químicos para a confecção da matriz.





Vik Muniz  
*Jacynthe adora suco de laranja*  
Série Crianças de Açúcar, 1996  
cópia fotográfica de gelatina e prata  
35,6 x 28cm  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p.193)



Vik Muniz  
*Mãe migrante, a partir de Dorothea Lange*  
Série Imagens de Tinta, 2000  
cópia fotográfica por oxidação de corantes  
152,4 x 101,6 cm.  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p.201)

À medida que percorremos os labirintos de Vik Muniz, para dentro ou para fora das imagens, relacionando-as com seus pares, nos rebatimentos que estas apresentam com as demais, dobrar e desdobrar sentidos simultaneamente é o que se torna inevitável, mas absolutamente ambíguo e dinâmico. Um dinamismo obtido pelo conjunto de agenciamentos que o artista faz da imagem, negando assim a característica de imobilidade atribuída à fotografia. “O mundo é uma curva infinita que toca, em uma infinidade de pontos, uma infinidade de curvas, a curva da variável única, a série convergente de todas as séries”. (DELEUZE, 2000, p.48)

Se tomarmos a interpretação de Deleuze sobre as idéias de Leibniz como referência, torna-se mais claro o conceito que o artista tem sobre a arte, explicitado tanto nas suas imagens como nas suas palavras: “Eu fico muito incomodado com a obrigatoriedade de

um assunto da arte contemporânea (...) porque para ser arte, em princípio, ela deveria ser sobre tudo ao mesmo tempo.” (MUNIZ; MAGILL, 2007, p.2)<sup>75</sup>

Esta angústia em abarcar o mundo no interior da imagem se traduz na construção da própria identidade de Vik Muniz, quando ele fala de como se tornou artista:

Desde que eu me conheço, eu sempre desenhei. Eu nunca pensei em ser um artista. Eu era muito bom frentista de posto de gasolina, eu era muito bom pintor de paredes, eu era muito bom me equilibrando sobre patins em um ringue. Não foi por incompetência que eu não consegui decidir o que eu seria. Foi porque eu sempre quis ser tudo ao mesmo tempo. (MUNIZ *apud* WORST, 2007).<sup>76</sup>

### 3.2. Entre Deus e Midas: criação ou transformação?

Quando reproduz manualmente a imagem apropriada, num procedimento classificado como “maneirista” por Aracy Amaral (2001), para só depois fazer o registro fotográfico, Muniz põe em colapso dois conceitos de artista de períodos diferentes. Se na arte acadêmica, valia a habilidade manual para recriar o mundo na esfera da arte, o esfacelamento deste modelo pelo modernismo, que despreza o *trompe l'œil*, é seguido, no período contemporâneo por um desprezo na mesma escala da maestria com o pincel ou o formão. De um modo geral, os meios tecnológicos são facilmente adotados pelos artistas, paralelamente a uma crescente prática de apropriação, que tem seus precursores nas vanguardas do século XX, mas é também exaustivamente utilizada pelas correntes pós-modernas a partir da década de 1980 através de citações e releituras, seguidas, na década subsequente pela estratégia de deslocamento do sentido original, quando “as obras abdicam do sentido único e da centralidade, tornando-se polissêmicas” (CATTANI, 2002, 106). A postura dúbia, de servir-se tanto da habilidade manual quanto de meios tecnológicos coloca Vik Muniz a meio caminho entre a demiurgia e o que a autora chama reificação do artista, que, como Midas, transforma em ouro tudo que toca.

Esta atitude mostra uma identidade com a concepção de arte definida pelos “arrancadores” da condição contemporânea definidos por Cauquelin (1993). Se ele se utiliza dos procedimentos de seleção e deslocamentos inaugurados na arte por Duchamp, em Warhol

---

<sup>75</sup> Livre tradução do original: “I am quite annoyed by the ‘aboutness’ of contemporary art (...) because to be art, to begin with, it should be about everything at once”.

<sup>76</sup> Livre tradução da autora

se inspira na habilidade para se utilizar dos dispositivos da comunicação para afirmar-se como artista, quando a principal obra é a própria *persona*. A repetitividade dos procedimentos que fazia qualquer Warhol parecer *um Warhol* é a mesma que faz de um Muniz, *um Muniz*. Sua identidade com o artista pop norte-americano não está propriamente na repetição exaustiva da imagem, mas na capacidade de auto-referência.

O que de fato está em jogo quando o artista coloca esta dualidade entre apropriação e criação na sua obra? Uma perspicaz noção do funcionamento do mundo da arte, onde coexistem, o gênero clássico, o moderno e o contemporâneo em circuitos diversos, lutando por legitimação? (HEINICH, 1999)<sup>77</sup> Ou a combinação de uma educação artística tradicional e um conhecimento dos grandes mestres da história da arte a partir da reprodução, com o contato com novos conceitos a partir da emigração para os Estados Unidos, ainda no início da carreira?

Quando expõe à maneira de água forte ou de desenho, e se utiliza de procedimentos caros à arte acadêmica para reproduzir obras de arte, Vik Muniz o faz para inserir-se no mercado das galerias e dos museus ou está também e sinceramente fazendo o que a sua educação artística de cidadão de terceiro mundo das décadas de 60 e 70 o ensinou nas escolas de arte?

Eu estudei em uma escola de arte em São Paulo por alguns anos. Nenhum dos instrutores lá conhecia o trabalho de Joseph Beyus ou Bruce Nauman. Nós sentávamos por três horas desenhando e modelando sólidos geométricos e nus, e eventualmente falávamos sobre Bernini ou Tiepolo. A aparente insensatez daqueles exercícios me ensinou quase tudo que eu uso hoje sobre o fazer artístico. Me ensinou como organizar a informação visual de um modo hierárquico, dando-me um entendimento mais detalhado dos mecanismos de representação. E também me inspirou no meu respeito pela técnica e pelo fazer manual de que eu tenho tentado me livrar tanto, mas obviamente sem sucesso. Pode-se aprender na escola a ser um desenhista, um fotógrafo, ou um escultor, mas é impossível ensinar alguém a ser um artista. Seria como ensinar a estar doente ou feliz, ou a ser um bom arremessador de dados. Eu sou um fotógrafo quando fotografo e um desenhista quando desenho, mas eu estou sempre me tornando um artista. (MUNIZ; STAINBACK, 2007, p.5)<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Em *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, de Natalie Heinich (1999), o clássico é marcado pela imitação; o moderno, pela expressão; o contemporâneo, pela transgressão.

<sup>78</sup> Livre tradução do original: "I attended art school in São Paulo for a few years. None of the instructors there knew the work of Joseph Beyus or Bruce Nauman. We would sit for three hours at a time drawing and modeling geometric solids and nudes, and occasionally chat about Bernini or Tiepolo. The seeming mindlessness of those exercises taught me how to organize visual information in a hierarchical way, giving me a more detailed understanding of the mechanisms of representation. It also inspired me a respect for craft and technique that I have many times tried to rid myself of, but obviously have failed. One can learn how to be a draftsman, a

A fotografia, em certo sentido, consegue fazer coexistir a manufatura com a desmaterialização do objeto, que o transformaria, como o próprio Muniz desejou, na sua essência, ou seja, a sua simples concepção. E também ocultaria, de alguma forma, a sua origem, indesejada, mas indelével, como escultor e desenhista.

O curto-circuito provocado pela mescla da fotografia – por excelência a responsável por introduzir o debate sobre os meios mecânicos na arte – e a reprodução manual das imagens, usando referências icônicas e processos construtivos de vários períodos e movimentos da história da arte, poderia ser apenas uma homenagem àqueles que Muniz admira, como ele próprio afirma. Por outro lado, traz consigo uma potente carga irônica sobre conceitos mais tradicionais da arte, que até hoje valorizam a plasticidade da obra e a habilidade plástica do artista,<sup>79</sup> em conjunto com práticas tipicamente pós-modernas.

Assim, usando estrategicamente os valores caros ao sistema em seus vários níveis, Muniz como que paira acima dele, tirando proveito, mas recusando-se ao encaixe em alguma prateleira fixa do grande arquivo do modelo modernista de museu, que perdura até hoje. Sente-se como um Houdini, que ludibria e denuncia a forma de iludir ao mesmo tempo,<sup>80</sup> configurando-se assim, a “ética da ilusão” descrita por Moacir dos Anjos (2004, p.41), de esconder para mostrar no instante seguinte. Esta postura ambígua aproxima a subjetivação de Muniz, como artista, dos conceitos propostos por Deleuze a partir da idéia da dobra descritos por Santaella, quanto o sujeito não pode mais ser tomado como essência, mas apenas em situação, tornando-se múltiplo, heterogêneo e fluido, mudando “suas propriedades à medida que mudam as suas conexões” (SANTAELLA, 2004, p. 22).

Nosso mago-artista tira da cartola a cada momento, para cada público um coelho diferente dentre tantos que estão contidos na superfície das suas imagens. Assim, se afirma na cena contemporânea utilizando-se justamente dos valores identificados por Anne Cauquelin como condicionantes das redes de comunicação em que se assenta o regime da arte contemporânea – a anelação, a saturação, a nominação e a redundância.

---

photographer, or a sculptor in school, but there is no way to teach someone how to become an artist. It would be like teaching someone to be sick or happy, or to be a gook dice player. I am a photographer when I photograph, and a draftsman when I draw, but an artist is what I am always becoming.”

<sup>79</sup>Um bom exemplo são os cursos de graduação em artes visuais do Brasil, onde freqüentemente ainda se exige um exame específico de desenho para os candidatos a artistas, remanescência dos tempos em que se chamavam Escolas de Belas Artes e formavam artistas plásticos, e não artistas visuais. O emprego dos dois termos em oposição visa justamente retomar a etimologia da palavra, do latim *plasticu*, relativo ao que modela.

<sup>80</sup>No vídeo *A pior ilusão possível: no gabinete de curiosidades de Vik Muniz*, o artista cita o livro do mágico Harry Houdini, *Life among the spirits*, em que o grande ilusionista de renome internacional conta como passou a desmascarar charlatães que tentavam passar-se por paranormais com truques de ilusionismo.

Pode-se conceber o conjunto de referências usado por Vik Muniz como uma metáfora do Museu Imaginário de André Malraux (2000). O museu imaginário de Muniz contém não só os mestres da arte, mas também ícones da cultura de massas, como em *O Melhor da Life* (1988-1995) e, às vezes, imagens tomadas por ele mesmo, constituindo-se no seu passaporte de entrada no museu. Ele os reagrupa e rearranja segundo o próprio interesse em ressaltar semelhanças ou contradições, como um curador. Para Arthur Danto, o artista contemporâneo vê no museu “um campo disposto a uma reordenação constante” (1999, p. 29), sendo que as obras podem ser reagrupadas por ele independente de suas conexões históricas e formais, mas para evidenciar uma tese acerca da arte.

Esta recontextualização de referências segundo uma visão subjetiva é um procedimento freqüente de Vik Muniz em suas obras, embora ele vá além do museu, e misture arte e comunicação de massas, tanto nos temas como nos processos usados para a sua reconstrução. Seus *Earthworks* (2002) revisitam processos próprios da *Land Art* da década de 1960 e mostram desenhos banais e primários de objetos do cotidiano, misturados com uma referência à *Traição das Imagens* (1929) do surrealista René Magritte. Em *Imagens de Nuvens* (2001) apresenta nuvens “de desenho animado” feitas no céu com jato de fumaça, num processo que lembra a *Land Art*. Não é certamente uma coincidência a referência a uma obra que denuncia o caráter da imagem como representação, como a imagem de algo que não está presente, em um trabalho que quer justamente por em foco a desreferenciação da representação fotográfica em relação às dimensões do objeto retratado.

Misturando fotografias de desenhos enormes, feitos com escavadeiras, com simulações deste mesmo processo feitas em escala muito menor e combinadas com pequenos caminhões de plástico Muniz brinca com a percepção do espectador para torná-lo consciente do poder que a linguagem fotográfica tem de descontextualizar a imagem: engrandecer o ínfimo; banalizar o grandioso. E ao buscar referenciais como o de Magritte, lembra que esta preocupação em destituir da imagem o mito de carregar consigo a presença do objeto não é algo novo na arte e remonta já à pintura das vanguardas.



Vik Muniz  
*Cachimbo*  
Imagens de Earthworks, 2002  
cópia fotográfica de gelatina e prata com viragem  
101,6x127cm  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p.254)



René Magritte,  
*A traição das imagens*, 1929  
óleo sobre tela, 60 x 81 cm  
Los Angeles County Museum of Art  
(Fonte: CAWS, 2004, p. 84)

Malraux já tratara deste tema, observando que a fotografia tem o poder de revelar detalhes que passam despercebidos a olho nu, ao mesmo tempo em que subtrai a grandiosidade de monumentos apenas igualando as imagens em termos de suas dimensões. As reproduções dos livros de história da arte jamais darão conta das proporções gigantescas das pirâmides egípcias, ao passo que a observação direta no museu de pequenos artefatos não nos permite perceber detalhes que a fotografia tem o poder de revelar. “É irrelevante que uma grande estátua se torne pequena: transforma-se assim, num documento banal, e não nos deixemos equivocar. Mas as ampliações de selos e moedas, de amuletos, de figurinhas, criam verdadeiras artes fictícias.” (MALRAUX, 2000, p.86)

Assimilando as obras à sua maneira, Muniz refaz o percurso de descontextualização e ressignificação (metamorfose) que o próprio museu opera quando retira as obras do contexto original para, seguindo o parâmetro moderno, agrupá-las por estilo, tornando a autoria e a estética mais importantes que a função.

O museu imaginário não lhes restitui o templo, o palácio, a igreja, o jardim que perderam; mas, liberta-as da necrópole. Porque as isola: sobretudo, importa insistir, pela maneira como as ilumina. Nenhuma foto da Vitória da Samotrácia nos emociona tanto quanto esta estátua (de resto isolada) que se ergue, como uma proa, ao cima da escadaria do Louvre; mas, quantas esculturas nos atingem menos do que as suas fotos, quantas nos foram reveladas por estas? A tal ponto que o museu começa a assemelhar-se ao Museu Imaginário: as estátuas cada vez menos agrupadas, cada vez mais bem iluminadas, e a Pietá Rondanini de Miguel Ângelo, no castelo Sforza

(também ela isolada) parece – admiravelmente – esperar pelos fotógrafos. Pertence simultaneamente ao mundo real das estátuas e a um mundo irreal que o prolonga, tal como o rosto de uma vedete famosa pertence simultaneamente ao mundo real da beleza feminina e a um mundo irreal que só existe através da fotografia. (MALRAUX, 2000, p.106)

O que Malraux afirma, em última instância, é que, reproduzida ou não, toda obra sofre transformações constantes, seja pela catalogação e descontextualização feita pelo museu, seja pelo novo olhar que se põe sobre ela no ato de reproduzi-la, seja pela inexorável passagem do tempo, que por si só a distancia do seu contexto original. E é esta metamorfose permanente que mantém viva a obra na história. Do contrário, ela estaria esquecida.

A obra de Muniz parece denunciar o esfacelamento da noção de aura pela fotografia. Desmitificando para o artista a ilusão do poder que muitas vezes julga deter sobre a própria obra. Se a era da reprodutibilidade técnica não transforma ainda cada um em artista, como previu Walter Benjamin (1993b) - embora o mundo caminhe indubitavelmente para a popularização dos meios de produção cultural – pela sobrevivência de um sistema que chancela obra de arte e artista, a obra já não é única; é composta de muitas facetas mediadas não só pelos meios técnicos, mas pela mente do observador, que a relaciona com toda a sua bagagem cultural e as suas vivências no momento de armazená-la na memória.

Recentemente eu visitei *Anghor Wat* no Camboja e senti que quando eu realmente cheguei a ver a ruína com meus próprios olhos, fui forçado ao mesmo tempo a apagar uma enorme quantidade de falsas mas fantásticas informações que a minha imaginação havia usado para construir o lugar na minha cabeça, juntando os pedaços de tudo que eu havia encontrado na mídia sobre aquele lugar fabuloso. (MUNIZ; ECCHER, 2003, p.3).<sup>81</sup>

Mesmo de modo ambíguo pela insistência na demonstração do seu virtuosismo para a modelagem, persiste na sua obra uma consciência do esgotamento da demiurgia na arte contemporânea. Não é que não haja mais nada de novo a explorar no para transformar em imagens, como sugerem Amaral (2001) e Dominique Baqué (2003), e por isso a apropriação guie a arte para a combinação de imagens já existentes. Ao contrário, a imagem, tomada como mediação, tornou-se uma parte tão importante da cultura e da vivência que temos do mundo que já não é possível deixar de refletir sobre ela. Vik Muniz, afinal, mostra-se a si mesmo

---

<sup>81</sup> Livre tradução do original: “I recently visited Anghor Wat in Canboja and felt that while getting to finally see the ruin with my own eyes, I was also forced to erase an enormous amount of false but fantastic information that my imagination had used to construct the site in my head by piecing together all that I had found in the media about the fabled place”.

como produto desta cultura, através de imagens que acrescentam ao senso comum de uma memória coletiva disseminada pela comunicação de massas (e nas artes plásticas sem dúvida a fotografia tem papel fundamental) uma interpretação pessoal do autor, que mistura estilos e referenciais icônicos constituindo o próprio museu imaginário. Como se a mente do artista fosse ela mesma uma grande enciclopédia, como as que eram utilizadas pela sua avó, na infância, para ensiná-lo a ler (MUNIZ *apud* WORST, 2007).

E para Vik Muniz, os *Earthworks* dos anos 1960 já explicitam esta contingência da cultura quando seus autores expõem a obra de arte a partir de uma mediação cuidadosamente controlada. Eles próprios detêm o poder sobre a documentação da sua obra, determinam como será feita a sua reprodução, numa tentativa, parece, de escapar dessa perda do poder sobre a obra que ocorre inevitavelmente quando ela vem a público.

Sempre pensei que o movimento dos Earthworks era um exercício de mídia. Quando eu vi uma foto de Spiral Jetty pela primeira vez, a primeira coisa que eu pensei foi na quantidade de trabalho que o artista teve pra obter aquela foto. (que foi feita na verdade por Nancy Holt). Smithsonian não construiu apenas uma barragem retorcida de terra no meio do nada. Disseminando sua presença através de fotografias, planos, desenhos e escritos, ele construiu um monumento em nossa imaginação, tão estranho e mágico quanto Anghor Wat antes de ser conhecido pessoalmente. (MUNIZ; ECCHER; 2003, p.3)<sup>82</sup>

O que se imagina da realidade a partir da imagem é tão importante quanto a própria realidade, Se colocarmos em discussão a velha polêmica sobre autêntico e facsímile<sup>83</sup>, já não se trata de defender o *facsímile*, posto que é uma realidade dada, mas de assimilar como ele age na cultura. A mediação tecnológica é um elemento fundamental da contemporaneidade, a tal ponto que muitas coisas que conhecemos do mundo vêm através e

---

<sup>82</sup> Livre tradução do original: "I always thought that the Earthworks movement was an exercise in media. When I first saw a picture of Spiral Jetty, the first thing that came to my mind was the amount of work that the artist had to go through to end up with that photo (which was actually taken by Nancy Holt). Smithsonian did not just build a swirly mound of soil in the middle of nowhere. By disseminating its presence through photographs, plans, drawings, and writings, he builds a monument in our imagination, as strange and magical as Anghor Wat before being visited. In my work, I am always trying to work in the gap between image and subject. The gap that exists between an environmental work and the images we see in the galleries representing these works is so great; it seemed like a perfect subject for me."

<sup>83</sup> A idéia da reprodução fotográfica como *facsímile* de obras de arte gerou uma importante polêmica na Alemanha, em 1929, quando Alexander Dorner, diretor do Hannover Provincial Museum, expôs lado a lado gravuras e aquarela originais e reproduções fotográficas. Defensor da reprodução mecânica para fins educativos, Dorner foi duramente criticado por outros intelectuais, que defendiam a supremacia da fruição do original sobre o eventual caráter informativo que o *facsímile* pudesse conter, chegando a considerá-lo uma ameaça à própria arte. Os artigos de ambos os autores foram transcritos em PHILLIPS; 1989, conforme referências.



graças a ela. Vik Muniz consegue traduzir esta realidade através da sua obra, usando a fotografia como paradigma desta circunstância.

Se você considerar o que uma pessoa faz todo dia, quase tudo que é novo e se soma a sua vida vem na forma de informação mediada. Se você contar tudo que você aprendeu por experiência própria, ou seja, tentando algo por si mesmo, não vai contar muito comparado com o que você aprende ouvindo outras pessoas, lendo o jornal ou assistindo à televisão. A maior parte da nossa memória, portanto é relativa a acontecimentos que nos não fizemos parte diretamente. Quanto isso se aplica ao meio fotográfico, este fenômeno fica ainda mais interessante: em todas as fotografias que já foram feitas na história, somente o filme foi exposto ao registro da imagem, nenhum olho humano compartilha o momento preciso e a posição de nenhuma fotografia. Isso faz com que a história dos fatos fotografados exclua a experiência humana. Nós podemos apenas compartilhar memórias de imagens que na realidade ninguém nunca viu. Se ninguém nunca viu o que todo mundo lembra, de que exatamente estas memórias são feitas? (MUNIZ; STAINBACK, 2007, 6)<sup>84</sup>

Ao apresentar desenho ou pintura em suporte fotográfico, Vik Muniz não coloca em tensão simplesmente o fazer manual e o mecânico. Acaba também por levantar questões sobre aura e autoria, original e cópia, tradução e traição. Todas estas questões se sobrepõem na imagem construída pelo artista.

É através destes processos de transportes sucessivos e da transformação da imagem original que o artista acaba também por suscitar um questionamento sobre a aura na obra fotográfica e inspirar o debate sobre a autoria na arte contemporânea. Ao mesmo tempo em que desconstrói a noção de genuinidade da obra da qual se apropria, Muniz devolve, à sua maneira, o caráter aurático à sua nova imagem, manipulada cuidadosamente com a maestria do pintor e escultor. Em seguida, a faz retornar à vala das imagens seriais, transformando-a novamente em fotografia, mas não sem restringir o número de cópias<sup>85</sup>, para preservar assim

---

<sup>84</sup> Livre tradução do original: “If you come to consider what one generally does every day, almost everything that is novel and that adds to one’s life comes in the form of mediated information. If you tally up everything you’ve learned through direct experience in other words, by trying something by yourself it does not account for much compared to what you know by listening to other people, reading the newspaper, or watching television. The largest part of our memory, therefore, is allocated to events we were not directly part of. When it comes to photographic media, this phenomenon gets even more interesting: in all the photographs that have ever been taken, only the film was exposed to the recorded image, no human eyes shares the precise moment and position of any photograph. That makes the history of photographed events the history of events removed from human experience. We can only share memories of images that in reality no one ever saw. If no one ever saw what everyone remembers, what exactly are these memories made of?”

<sup>85</sup> A série feita com chocolate (1997-2001) tinha inicialmente uma tiragem de três cópias (AMARAL, 2001) e os trabalhos mais recentes possuem entre dez e quinze cópias para cada imagem, como por exemplo, *Pictures of air*, que tem uma tiragem de dez cópias para cada imagem (LEILÃO, 2007).

tanto o seu valor econômico<sup>86</sup> quanto sua aura – senão única, para poucos. A partir daí, está posta a questão da autoria na fotografia contemporânea. Ela não mais se dá pela sensibilidade aguçada do olhar, que nos permite visões únicas do homem e da natureza (como no paradigma consolidado na modernidade), mas pela escolha da forma de apresentação de imagens, muitas vezes banais e corriqueiras que povoam o nosso cotidiano. Como afirma o próprio artista, “a arte não se trata do que você fala, mas de como você o diz” (MUNIZ, 2004, p.57).

O que importa fundamentalmente, não é o que está inscrito na imagem, mas as relações desta imagem com as ações do artista. E por isso, também, não há mais necessidade da originalidade ou da expressividade, valores de afirmação da autoria no modernismo e que caem em desuso com o surgimento do pós-moderno. Neste ponto, podemos ver no que o trabalho de Vik Muniz se aproximaria e se diferenciaria das apropriações de Sherrie Levine. Ela também utiliza a fotografia simplesmente para reproduzir outras fotografias. Toma-as, portanto, não da natureza, mas de outros autores, como mera citação. Não modifica, não transforma, não interpreta. E com esta ação simples, remete ao caráter de representação que toda a fotografia traz com sigo irremediavelmente. Desmitifica a idéia da fotografia como janela para a realidade para tratá-la como objeto ao mesmo tempo em que diz: – Esta imagem já era uma cópia mesmo antes de eu reproduzi-la; era uma cópia da natureza.

Annateresa Fabris, afirma que “a mola-mestra da atitude de Sherrie Levine deve ser buscada na idéia de que toda obra é um tecido de citações” (2003, p. 64), questionando a um só tempo, as noções de autoria, obra e originalidade e enfrentando, assim, o mito do gênio criador. Sua análise está em sintonia com a interpretação de Douglas Crimp (2005) sobre as apropriações feitas por Levine das fotografias que George Weston fez de seu filho Neil (1922). Para ele, as pretensões de expressividade de Weston – onde reside toda a noção de autoria dos puristas modernos – caem por terra ao identificar-se a referência estética do classicismo, e poderia seguir essa trilha de referências ao longo da história, infinitamente.

Por diferentes processos de citação, os dois artistas chegam a um mesmo ponto. A fotografia é sempre representação do ausente. E como representação, não há objetividade (posto que a ação de representar é sempre carregada de referências subjetivas, adicionando um novo discurso ao antigo) nem originalidade (posto que qualquer coisa que se

---

<sup>86</sup> Em 2005, uma cópia de *Pictures of air* foi vendida em leilão por 50 mil reais, no Brasil (LEILÃO, 2007) e, em 2006 (BERGAMO, 2007), o lance inicial de uma das fotografias de Muniz foi estipulado em 115 mil reais. Em 2007, segundo notícia na Folha de São Paulo (NOVAES, 2007), cada uma das 12 cópias dos últimos trabalhos expostos no Brasil está avaliada entre cinco mil e 30mil dólares.

pretenda representar já está, de alguma forma, no mundo). Já não importa quantas cópias possam ser feitas de uma mesma imagem; se ela será copiada manualmente, duplicada inversamente de um negativo ou replicada de um arquivo digital. O discurso do artista pode estar na imagem e fora desta. O ato de copiar e deslocar (no tempo ou no espaço) sempre é carregado de intenções, transformando a imagem ou o seu sentido de alguma forma. Apropriar-se é por si só transformar, seguindo a lógica inaugurada por Duchamp.

### 3.3. O falso documento: recriação e encenação das imagens da arte

Quando reproduz mecanicamente o resultado da reconstituição manual de uma imagem já conhecida, Muniz põe em xeque a noção da fotografia como meio de documentação neutra e objetiva e a vinculação do referente com a natureza. A chancela fotografia na etiqueta do trabalho guia a busca pelo espectador por um “referente real” e o “real”, em princípio, para o senso comum, é o objeto, não o material usado para construir o modelo, nem a reprodução de uma reprodução de uma imagem calcada na realidade.

E ao decompor e recompor estas imagens, o artista joga com outro conceito corrente sobre a fotografia: o de que a imagem fotográfica corresponde ponto por ponto a um referente que está no mundo. Moacir dos Anjos (2004) vê na obra de Muniz a produção de “ruídos simbólicos” pela aproximação dos referentes com seus meios de reconstrução. Mas não seriam os próprios meios também referentes? Qual é afinal o referente de *A Rosa Branca* (2003)? O material ou seu desenho?

Se a fotografia que Vik Muniz nos apresenta tem um caráter perfeitamente análogo à realidade do seu trabalho no momento do registro, por outro lado traz em si toda uma dimensão de fantasia e ilusão, pois o que foi apreendido pela câmera naquele instante fugaz jamais existiu na natureza e, no mundo da arte, existe hoje apenas na sua qualidade de imagem fotográfica. Como ele afirma: “Eu estou sempre representando coisas que existem apenas por um período limitado de tempo. Eu sou um fotógrafo. Se algo não é efêmero, por que fotografá-lo? Se você quiser vê-lo, basta ir lá e vê-lo” (MUNIZ *apud* SOLOMON, 2007)<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Livre tradução do original: “I’m always representing things that exist just for a limited amount of time. I’m a photographer. If something is not ephemeral, why photograph it? If you want to see it, you just go there and see it.”

A própria efemeridade lança a imagem no campo da suspeita. Como conferir a analogia se o referente não existe mais? Cria-se assim uma espécie de falso documento, a partir de um procedimento reconhecido como típico da documentação fotográfica de obras de arte, que pode encontrar semelhanças com as encenações registradas fotograficamente por Jeff Wall. Vik documenta um modelo minuciosamente construído; Wall, uma cena de ficção com ares de realidade.

Michel Poivert reconhece a tendência documental da fotografia na arte contemporânea como “uma resposta ao mundo das imagens sobre o terreno mesmo das imagens, o único meio, talvez, de se opor ao reinado sem reservas do espetáculo” (POIVERT, 2002, p.142). Para Jeff Wall, parece ser o meio mesmo de denunciar o uso da imagem como espetáculo. Poivert ressalta que Wall se utiliza de uma espécie de “maneirismo documental”, ou seja, de pressupostos estéticos que predisõem à leitura da imagem como um flagrante do cotidiano e não como uma encenação cuidadosamente preparada para o momento da captação fotográfica, elementos esses reconhecidamente identificados pelo próprio artista. Utilizando-se destes códigos, o ele acaba por denunciar o mito do caráter documental da fotografia como inerente à sua gênese, colocando-a apenas como uma linguagem que pode então servir a múltiplos fins.

O próprio Jeff Wall, em entrevista a Martin Schwander, aponta o seu interesse em características que definem uma tipificação de gêneros na fotografia.

Quando eu estava fazendo fotos dramáticas, como *Mímica*, por exemplo, estava interessado em um certo tipo de fotografia, que eu identifiquei com pintores como Caravaggio, Velásquez ou Manet. Naquele tipo de obra, as figuras estão no primeiro plano, elas estão no tamanho real, estão próximas à superfície da imagem e a tensão entre elas é o elemento central. Atrás delas há um espaço, o fundo. É um tipo de representação muito tradicional, eu acho. Mas eu já me interessei por outros tipos de espaço pictórico e de fotografia. Eu já fiz algumas que têm uma estrutura bem diferente, em que as figuras estão bem distantes do plano, menores, e mais absorvidas pelo ambiente. Se pode dizer que é um movimento de Caravaggio a Vermeer ou Brueghel. Eu não estou necessariamente interessado em temas diferentes, mas em diferentes tipos de representação. Cada tipo de quadro, é um modo diferente de experimentar o mundo, é quase um outro mundo.”(WALL; SCHWANDER, 2005, p.271)<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Livre tradução do original: “When I was doing dramatic pictures, like mimic, for example, I was interested in a certain type of picture, one I identified with painters like Caravaggio, Velazquez or Manet. In that type of thing, the figures are in the foreground, they are life-size, they are close to the picture surface, and the tension between them is what is central. Behind them, there is a space, a background. That is a very traditional kind of picture, I think. But I have become interested in other types of pictorial space. I have made quite a few pictures which the figures are further away from the picture plane, smaller, and more absorbed in the environment. You

Sabendo que as fotografias de Wall, embora se pareçam com situações do cotidiano, são na verdade uma *mise en scène*, podemos nos perguntar: quantas vezes, como na captação de um plano de cinema, teria o modelo de *Milk* (1984) repetido o gesto até que a câmera pudesse captar o movimento do leite (ou qualquer coisa que o valha desde que seja um líquido branco para ser ‘lido’ como leite) para fora do recipiente?<sup>89</sup> Certamente, o fotógrafo precisou captar o momento exato em que o leite espirrava, para congelá-lo. O que está em jogo aqui, não é simplesmente o conceito de instante decisivo, mas toda a idéia de neutralidade da fotografia e, por conseguinte, o seu valor como documento segundo o que Poivert chama “idealismo positivista”. (2002, p.175)<sup>90</sup>



Jeff Wall  
*Milk*, 1984  
Cibachrome em caixa de luz, 187 x 229 cm  
Reims, FRAC Champagne-Ardennes  
(Fonte: CROW, 1996, p. 163)

O formato escolhido pelos dois artistas para apresentar a obra também reforça as ambigüidades inscritas na imagem, justamente pelo distanciamento que apresentam formatos convencionais da fotografia documental ou purista. Enquanto Jeff Wall apresenta seu trabalho montado sobre *backlights* de grandes dimensões, evocando um modelo geralmente utilizado na publicidade, Vik Muniz aproxima suas fotografias do modo de exposição da pintura, embora não apresente uma preocupação maior com o tipo de moldura em que serão apresentados, parecendo considerar o trabalho finalizado na confecção da

---

could say it's a move from Caravaggio to Vermeer or Brueghel. I am not necessarily interested in different subject matter, but rather in different types of picture.”

<sup>89</sup> Em entrevista a Charles Ashley Stainback, Vik Muniz cita Jean-Luc Godard: “C’est ne pás du sang, c’est du rouge”, em alusão ao efeito realista que as coisas adquirem falsamente através da representação. Neste caso, pouco importa se o branco que sai da caixinha é leite; ele se torna leite na esfera da representação, a partir do sentido sugerido por Jeff Wall.

<sup>90</sup> O ideal positivista é relacionado com toda uma vertente do desenvolvimento da fotografia, no século XIX, que, crendo na neutralidade da documentação fotográfica, buscou utilizá-la como evidência científica. Sobre este tema ver: FRIZOT, 1998. p. 258-271, conforme referências.

cópia.<sup>91</sup> Para Jean-François Chevrier, ao escolherem o formato quadro para suas fotografias, alguns artistas “produzem imagens-objeto e trabalham sobre o espaço de percepção destas imagens, assim como sobre a própria percepção fotográfica”<sup>92</sup> (2007, p.156). E ao concebê-las desta maneira, abrem a imagem, pela estratégia de exploração de seu caráter ambíguo, para as possibilidades de um pensamento crítico, transgressor e questionador sobre o meio, dando-lhes a dimensão de um “objeto de pensamento”.

Ao buscar o modelo da *street photography*, Jeff Wall põe em choque uma cena banal ou cotidiana com a evocação do artifício cuidadosamente montado dos *backlights* publicitários, provocando no espectador a pergunta sobre o porquê de tal imagem merecer tamanho destaque. E se estas cenas são cuidadosamente montadas para a câmera, qualquer outra imagem fotográfica vista ou tomada como instantâneo também poderia sê-lo.



Jeff Wall  
*Mimic*, 1982  
transparência em caixa de luz, 198 x 229 cm  
(Fonte: CAMPANY, 2005, p. 116)

Se Wall recompõe cenas que poderiam acontecer fortuitamente nas ruas, fazendo-nos questionar se é ou não uma representação enquanto encenação, Muniz deixa explícita a característica de representação da imagem que reconstrói, fazendo-nos retroceder para o caráter de representação da imagem original e explicitando, igualmente, como o meio

---

<sup>91</sup> A observação de três de suas séries expostas no Caci (Inhotim, MG), mostrou que algumas obras estão emolduradas com vidro convencional, enquanto outras utilizam o vidro anti-reflexo. Segundo informação de um funcionário da instituição, enquanto algumas peças vieram emolduradas da galeria que representa o artista, em outras, o próprio Caci mandou confeccioná-las.

<sup>92</sup> Livre tradução do original: “Producen imágenes-objeto y trabajan sobre el espacio de percepción de dichas imágenes, así como sobre la propia percepción fotográfica.”

fotográfico se presta também a este caráter. E sendo representação, não necessariamente é objetiva e neutra, pois o referente não está presente, mas apenas evocado, nas sua ausência.

Enquanto artistas como Jeff Wall, Valerie Jouvre e Cindy Shermann montam suas cenas como em um set de cinema, Vik Muniz prefere montar outro tipo de representação. Como afirma o próprio artista, quem faz o *papel* de objeto nas suas fotografias são os materiais que ele utiliza para modelar suas figuras em duas dimensões. Desta maneira, ele usa o estatuto do documento da maneira mais simples possível, para também criar sobre ele uma suspeita. A fotografia para Muniz é usada apenas para reproduzir mecanicamente a imagem por ele já reconstruída manualmente. A traição da imagem não está na maneira como usa a fotografia para reproduzir o original, mas no fato de que o suposto *original* é de fato uma *cópia* – ou uma encenação.

Todas as artes são teatrais de alguma forma, mas a fotografia, de um modo sinistro, encoraja a performance não só da parte do artista, mas também da parte do objeto.( ...)

No meu trabalho, há sempre algo prestes a se tornar outra coisa, tentando dar voz à eterna vocação da imagem para a transcendência. (...) O avião desenhando nuvens sobre Nova Iorque foi uma tentativa de transformar um ato muito pessoal de desenhar em um espetáculo em rede nacional. Milhões de pessoas viram alguém fazendo um desenho de uma nuvem. Bob Wats teria amado aquilo. (MUNIZ; ECCHER, 2007, p.4)<sup>93</sup>

Desta forma, o artista coloca toda a representação como uma forma de teatro, e inclui entre elas a fotografia, numa brincadeira em que o chocolate faz o papel de Freud, a escala Pantone faz o papel de um quadro de Van Gogh e a poeira do Whitney Museum representa desenhos a carvão ou fotografias em preto e branco – dependendo da distância de que se observa – das esculturas minimalistas do seu acervo. O material empregado na constituição da imagem se transforma em protagonista do objeto representado, num jogo de cena onde a idéia do real se desestabiliza. Com esse teatro levado a duas dimensões, Muniz também questiona o caráter de realidade da documentação fotográfica, mesmo quando ela é usada da maneira mais neutra e objetiva possível, com a rigidez das normas de produção de

---

<sup>93</sup> Livre tradução do original: “All of the arts are somehow theatrical, but photography, in a sinister fashion, encourages performance not only from the part of the artist but also from the part of the subject. (...) In my work, there’s always something attempting to become something else, trying to voice the image’s eternal longing for transcendence.(...) The airplane drawing clouds over New York was an attempt to transform the very personal act of drawing into a broadcasting spectacle. Millions of people watched someone making a drawing of a cloud. Bob Watts would have loved it.”

um *facímile*, com iluminação uniforme, câmera no tripé, posicionada perpendicularmente ao objeto.



Vik Muniz  
*Robert Morris, sem título (L-beams), 1965, exposta no Whitney Museum na exposição "American Sculpture: Gifts of Howard and Jean Lipman", 15 de abril a 15 de junho, 1980*  
Série Imagens de Poeira, 2000  
cópia fotográfica por oxidação de corantes, 121 x 60, 3 cm  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p.235)



Ao lado: detalhe da mesma obra, exposta no Caci, MG

Mas não é apenas no desmascaramento da fotografia como essencialmente documental que estes dois artistas se aproximam. Vik Muniz também trabalha relendo gêneros na história da arte. Mesmo quando não se utiliza de uma imagem já conhecida de um movimento ou período específico, segue de certa maneira a sua “lógica” ao isolar características do seu processo de criação, imitando um tipo particular de raciocínio ou conceito sobre a arte. É isso que ocorre em séries que apresentam referências da *Land Art*,



como os *Earthworks* e *Imagens de Nuvens*. Em vez de limitar-se a essa repetição de um *modus operandi*, o artista brasileiro mistura referências de outros períodos da arte e até mesmo da comunicação de massas, assimilando elementos da sua experiência em publicidade. A nuvem desenhada com fumaça é inspirada em desenhos animados. Os desenhos feitos com escavadeira no deserto, misturam representações muito simples, facilmente identificáveis e capazes de serem reconhecidas por qualquer mortal (como o desenho do sol) com citações mais eruditas e mais ou menos evidentes como a obra de Magritte. As obras minimalistas recompostas com a poeira do Whitney Museum trazem uma referência a *Regeneração do pó* (1920) de Man Ray sobre o *Grande Vidro* de Duchamp. E podemos seguir infinitamente por este caminho aberto à especulação sobre as referências utilizadas. Aqueles óculos singelamente sulcados na areia seriam uma referência ao formato dos óculos de Mondrian, fotografados junto com seu cachimbo por André Kertész (1926)? A obra se instaura a partir da dúvida e da especulação, onde o que importa não são as respostas, mas o próprio ato de perguntar – o que é? de onde vêm? - que ela provoca insistentemente.



Vik Muniz  
*Óculos, série Imagens de Earthworks, 2002*  
cópia fotográfica de gelatina e prata com viragem  
101,6x127cm  
(Fonte: MUNIZ, 2004, p.252)



André Kertész  
*Mondrian's Pipe and Glasses, 1926*  
cópia fotográfica de gelatina e prata  
(Fonte: JOHNSON, 2004, p.528)

Examinando com cuidado a obra de Muniz, parece claro, portanto, que ao tratar primariamente a fotografia como técnica e mesclar a prática fotográfica com outras linguagens do campo da arte estudando meticulosamente como estas de constituem em artifício, o artista consegue tocar pontos extremamente sensíveis do campo teórico da

fotografia, atuando sempre neste espaço simbólico que se cria *entre* essas linguagens, que se tensionam e propiciam a expansão do campo em múltiplas possibilidades.

Ele consegue desta maneira, lidar com questões-chave para a teoria com uma dialética que se vale das peculiaridades do campo para afirmá-lo e negá-lo ao mesmo tempo, e é coexistência de opostos que reside a força de sua arte. Quando explora, simultaneamente, sua dimensão tautológica e metafórica, deixa entrever as múltiplas possibilidades que ainda há a conquistar no território da fotografia. É esse choque entre noções contraditórias que provoca o estranhamento do espectador, propondo uma desacomodação do olhar que permite ver não apenas o que está explícito na obra, mas a sua construção como proposta de múltiplas possibilidades e sugestões.

A fotografia de Muniz, por fim, não tem lugar definido nos compartimentos do museu como ele mesmo relata com declarado orgulho no vídeo *Worst Possible Illusion* (2001). Os agenciamentos entre meios feitos pelo artista, ao que parece, só poderiam ser colocados em prática através da fotografia. Historicamente, apesar de muitas vezes tentar se afirmar como campo específico, a fotografia tem servido à arte de muitas e ricas maneiras, como já expuseram Dubois e Baqué, e continua ainda em transformação, se afirmando cada vez mais como uma linguagem de múltiplas possibilidades e funções que extrapolam, inclusive, a dimensão da arte.

A fotografia, portanto, não pode ser confinada no status de categoria da arte ou de qualquer outro campo, como documento, ficção ou expressão, não só por depender de diversos dispositivos e tecnologias ao longo de sua história, mas por apresentar usos e aparências diferentes a cada etapa que se suprime, se transforma ou se acrescenta ao processo. Quando ela passa a ser a um só tempo documento e arte, está posto outro curto-circuito, “restabelece-se a heterogeneidade no coração do museu, e suas pretensões de conhecimento estão condenadas ao fracasso. Pois nem mesmo a fotografia é capaz de destacar abstratamente o estilo de outra fotografia.” (CRIMP, 2005, p.52)

A crítica de Crimp ao perceber a esta contradição admitida no museu imaginário de Malraux, retrata uma contradição levada ao extremo por Vik Muniz. Já não se trata mais de definir uma imagem que é ao mesmo tempo fotografia como arte e documento. Ela é, além de fotografia, escultura, pintura, desenho. É, afinal, arte, independente da sua etiqueta de identificação.

### 3.4. Arte para ler a arte: dois estrangeiros deglutindo imagens

Os jogos perceptivos explorados incessantemente por Vik Muniz tendem a colocar o observador como peça fundamental do processo de constituição de suas obras. Estas relações que o artista estabelece *com* aquele que contempla e com a própria experiência diante de obras de outros artistas *como* aquele que contempla nos permitem aproximar o seu trabalho das fotografias de Ethiene Nachtigall. Artista radicada em Porto Alegre, Nachtigall desenvolve, a partir do final dos anos 90, um trabalho que parte da investigação da sua percepção de obras de arte de autores consagrados, em relação ao espaço expositivo onde travou contato com elas. Esta condição é determinante para duas séries de trabalhos da artista: *Reflexos* (1999-2001), elaborada a partir de visitas periódicas a museus da Europa, e *Possibilidades* (2001-2002), construída a partir do seu contato com reproduções fotográficas em livros de arte.

Podemos destacar da série *Reflexos*, duas obras particularmente significativas para a compreensão do seu processo de trabalho e das questões que a inquietam: *Observa* (2000-2001) e *3x1(reprodução)* (1999-2001).



Ethiene Nachtigall. *Observa*, série *Reflexos*, 2000-2001, fotografias, 50 x 193cm  
(Fonte: NACHTIGALL, 2005, p. 26)

Nas estranhas imagens justapostas de *Observa*, vultos coloridos e enevoados de pessoas (quantas camadas? Uma, duas, três, quatro?) recobrem molduras de quadros com *pass'partouts* brancos, sempre em diagonal que encerram outros quadros que encerram outros quadros. À medida que as pessoas e os quadros vão ficando menores – mais distantes do primeiro plano – tornam-se mais nítidos. São pessoas diante de quadros de pessoas diante de quadros refletidas em quadros de pessoas diante de quadros.



Ethiene Nachtigall  
3x1 (reprodução)  
Série Reflexos, 1999-2001  
fotografias, 1,3 x 1m  
(Fonte: NACHTIGALL, 2005, p. 4)

A imagem apresentada por Nachtigall é composta a partir de fotografias tomadas durante suas assíduas e solitárias visitas a exposições nos museus alemães durante seu tempo de residência naquele país europeu, entre 1997 e 1999, quando tinha por companhia apenas o filho, ainda bebê. Recém formada em artes visuais em Porto Alegre, a artista se dedicava então a ver tudo o que pudesse nas instituições alemãs e ler sobre arte e fotografia, como uma maneira de se sentir em casa em um país estranho, com uma língua estranha, onde Nachtigall não podia trabalhar ou estudar. (NACHTIGALL, 2007)

E eram obras estranhas também para Nachtigall as fotografias de Thomas Struth<sup>94</sup>, espelhos que ela “vampirizou” para que refletissem seus próprios fantasmas. Em um movimento dialético, a imagem se abre pela superfície, e não pela profundidade da representação tridimensional. É a superfície transparente usada para proteger as obras que a artista toma como ponto inicial para escrutinar as relações da imagem com o espaço, e rebater a sua leitura sobre o que vê, interpretando, jogando a imagem no abismo – um abismo que está também encerrado na planaridade desta nova imagem.

Se Nachtigall afirma uma intenção de “entrar mais” na imagem, contraditoriamente, adiciona a ela o entorno, o que está fora, mas que para ela condiciona a

---

<sup>94</sup> As obras de Struth fotografadas por Ethiene Nachtigall na Galerie der Gegenwart, em Hamburgo, são *Musée du Louvre IV* (1989) e *Art Institute of Chicago 2* (1990). As fotografias fazem parte da série feita por Struth entre 1989 e 1992, retratando o público observando pinturas figurativas nos museus. Esta Galeria, por situar-se na cidade de residência da artista, era o local de maior assiduidade de suas visitas.

experiência do observador diante da obra. Condensa o fora e o dentro, camada por camada em uma única imagem em que a perspectiva é de algum modo subvertida em plano *sobre* plano, num labirinto de figuras etéreas por onde há que se esgueirar para perceber o que estaria na frente ou atrás. “A imagem à minha frente dilui-se em seu espaço. Há ainda alguma figura? Sim, mas há que se desvendá-la, pois as imagens encontram-se minuscularizadas, transformadas ou transtornadas em seu reflexo” (NACHTIGALLI, 2005, p.50).

Na fissura que a artista abre nestas imagens, o que se revela além da imagem contemplada por Ethiene Nachtigall? A sensação de fazer parte, de alguma forma, de uma obra que remete à visitação das exposições? O que está esse espaço entre? Incluindo na imagem o que a liga com ela – a ambiência -, destitui a neutralidade do espaço, transformado em elemento de ressignificação. E cria, dessa forma, uma nova imagem, uma nova forma de representação, de difícil reconhecimento. Embaralha a ordem no espelho, estilhaçando a representação da perspectiva; distorce o mapa para revelar o topógrafo (AUMONT, 1995, p.201).

Ao contrário do que possa parecer, a sobreposição dos diversos elementos que se incluem no plano da fotografia não se dá por nenhum tipo de manipulação exógena à sua tomada. Não há dupla exposição, sobreposição de negativos, recursos experimentais de laboratório ou artifícios digitais. Nachtigall alcança a distorção do convencional simplesmente fugindo do ângulo frontal e direto, e do foco sobre o objeto que está à sua frente e com esse procedimento subverte o programa previsto na lógica de construção do aparelho, como concebe Wilém Flusser (1985)<sup>95</sup>. Ao preferir as tomadas de viés, em uma investigação que extrapola a simples busca por identificar o que está representado no quadro, passa a observá-lo na sua integridade de objeto, *em relação* com o que está à sua volta. A fotografia é direta; o olhar é oblíquo; o caminho para decifrar a imagem, sinuoso.

Assim como eu movimento o meu corpo no momento do registro para investigar possibilidades de desvio de foco, o observador comum, que normalmente procura um foco, será motivado a testar distâncias de observação na busca de alguma compreensão das imagens que lhe ofereço. A imagem é um enigma a ser decifrado. (NACHTIGALLI, 2005, p.54)

---

<sup>95</sup> Arlindo Machado também faz uma reflexão sobre o papel subversivo do artista pelo uso dos meios tecnológicos partindo dos conceitos de Flusser em *Máquina e Imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas* (2001a) e *Repensando Flusser e as imagens técnicas* (2002).

A própria artista identifica, nesta busca pelo ângulo inusitado, uma semelhança com as estratégias para criar o informe através da desorientação usadas pelos surrealistas e descritas por Rosalind Krauss (2002, p.171-203). Mas no trabalho de Nachtigall, estão presentes também as distorções por reflexos investigadas por André Kertész.



André Kertész  
*Distortion*  
1933  
(Fonte: Frizot, 1998, p.451)

A desconstrução da relação de verticalidade imposta pela imagem na parede subverte a relação do como deve ser visto para abrir novas possibilidades do ver. Estas possibilidades, da maneira como ela trata, remetem ao informe desintegrando a unidade da obra original, e expõem o resto (SOULAGES, 2005). A perda da referência da obra do outro observada inicialmente é maior do que o que resta dela. O resto é resultado de um minucioso processo de seleção por escolha de ângulo, corte, e foco, propondo novas relações do binômio “figura-fundo” da composição fotográfica convencional. Onde está a figura e onde está o fundo? A superficialidade da imagem fotográfica oculta tais relações, apagando as pistas do processo.

Esta parece ser uma diferença fundamental entre os jogos perceptuais propostos por Nachtigall e por Muniz. Enquanto ele precisa da combinação reconhecimento/estranhamento para tornar a obra potente, no trabalho da artista gaúcha o estranhamento inicial pode ou não levar ao reconhecimento. Pode-se dizer que enquanto Muniz provoca um tropeço na beira do abismo para que o observador o veja, a obra de Nachtigall é um mergulho no próprio abismo.

Este reconhecimento apenas possível, assim como a compreensão mais aprofundada das imagens de Muniz, dependerá de um compartilhamento dos referenciais de

artistas utilizados por ela como ponto de partida para a obra, mas isto não é essencial para a fruição por parte do público (NACHTIGALL, 2007). Tampouco ela busca esses referenciais no imaginário da cultura de massas, como o faz Muniz, mas os toma da sua experiência direta como observadora nos museus ou indireta, quando reproduz as imagens a partir de catálogos. O que determina a escolha da imagem apropriada são as condições de fruição, e não as de representação.

Enquanto Vik Muniz se preocupa em aproximar a sua imagem da original a ponto que a informação icônica seja preservada, Ethiene Nachtigall recorre primeiro aos sentidos. Os referenciais dele estão mais centrados numa investigação dos processos de construção da representação ao longo da história da arte. Para ela, é mais importante investigar as condições de percepção da obra em um espaço de exposição específico. Por isso, enquanto um brinca com formas de reconstruir uma determinada “figura”, a outra busca registrar o próprio percurso de investigação diante de uma obra tantas vezes vista em determinado espaço expositivo na tentativa de desafiar o próprio olhar na busca de um “ver” subjetivo e não automatizado. E é isso que ambos propõem ao público ao contaminar suas imagens com a suspeita.

Para Philippe Dubois (1994, p.15), “não é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser”. Tal premissa parece válida para a obra de Vik Muniz, conforme já analisado, ao passo que na obra de Nachtigall, não é possível conceber a arte fora do *espaço* que a faz ser. Neste caso, *o estar condiciona o ser e o perceber*.

O “benefício da dúvida” que Nachtigall (2005) torna possível ao espectador através das suas imagens corresponde à *suspeita* que Muniz busca instigar no seu público, como que para provocar no outro o mesmo olhar escrutinador exercido pelos dois artistas diante das obras que eles próprios já tiveram a oportunidade de observar. Desestabilizando as convenções da construção da imagem, querem forçar o olhar do outro até o limite do ver não o que está diante, mas o que pode ser encontrado adiante, incluindo-se aí processo e contexto. Mais do que dar a ver, o artista convida o espectador a construir o ver.

Quando estes artistas contaminam com a suspeita as suas imagens, convidam o observador a suspeitar de qualquer imagem, mesmo as mais óbvias ou banais, inseridas ou não no espaço da arte, onde a princípio não haveria suspeita. Olhar é transformar. Ao transformar a imagem a partir de um olhar subjetivo sobre a cultura, convidam o espectador a ter a mesma atitude diante da nova imagem que lhe é apresentada. E esta suspeita que partiria então do espectador, seria, a final de contas o elemento transformador do olhar. Como afirma

Vik Muniz, “são imagens suspeitas, que fazem todas as outras parecerem passíveis de suspeita” (MUNIZ; STAINBACK, 2007, p.7).

Nota-se no processo de digerir a arte utilizado pelos dois artistas uma herança da antropofagia modernista, ainda presente na produção contemporânea. Para Suely Rolnik, (1998) a mestiçagem está na origem da postura antropofágica, gerada a partir desta mistura de etnias e culturas presentes na genealogia do brasileiro. Tal característica se manifesta em uma postura irreverente e pouco afeita ao respeito por hierarquias culturais. Esta atitude se materializa no ato de apropriar-se do que seria próprio do outro, “selecionar seus ingredientes deixando passar só as idéias alienígenas que, absorvidas pela química da alma, possam revigorá-la, trazendo-lhe linguagem para compor a cartografia singular de suas inquietações.” (ROLNIK, 1998, p.130).

Tanto Ethiene Nachtigall como Vik Muniz afirmam isso visualmente: não é mais o que era; se transformei, agora é meu. Nos reflexos de Nachtigall, o estranhamento parece estar ligado a um sentimento de desestabilização do sentir-se estrangeira, desterrada, como uma busca de, ao transformar a arte de outra cultura, poder transformar a própria cultura, inicialmente estranha, para poder *sentir-se em casa*. Segue assim o espírito antropofágico de capitalizar “forças hostis em um ato criador” (Bentes, 1998, p.182). Ela afirma que, o museu, freqüentado semanalmente se tornou como a sua casa, as obras de arte ali contidas, seus companheiros (NACHTIGALL, 2007).

No trabalho de Vik Muniz, transparece uma postura de estar entre uma identidade de cidadão brasileiro (que o faz transformar as imagens segundo uma “cor” própria) e o fazer parte da sociedade em que está inserido, assimilando suas referências culturais, mas mantendo uma condição de alteridade.

Para Muniz, esta identidade brasileira parece estar ligada ao humor, sempre presente na sua obra, que ele mesmo afirma como “conceitual sem o senho” (Muniz; Stainback, p. 2) Em *Reflex*, ele define o Brasil por sua capacidade de humor. “O Brasil jamais foi sério; pode até, de vez em quando ser triste e melancólico, mas nunca sério. (Jamais pude visualizar seriedade em qualquer cultura que fosse sem achá-la tediosa. Eu nunca, nunca mesmo, olhei no espelho e considerei charmosa a minha seriedade).” (MUNIZ, 2007, p.147)

A esta busca de identidade, parece se somar uma intenção de subverter as hierarquias entre colonizador e colonizado, como uma espécie de revanche pela condição



cultural que nos transforma em consumidores pelo olhar – meros legitimadores dos que estariam no topo das redes descritas por Cauquelin (1993).

Assim, Muniz toma a reprodução das obras dos grandes museus que nos são dadas a conhecer (como as quinquilharias trocadas com os indígenas pelo pau-brasil) e a transforma, devolvendo para o consumo da cultura dominante. Inscreve o enigma no espelho e devolve ao colonizador a imagem transformada em obra, acrescida de valor. O ciclo se completa quando o estranhamento vira reconhecimento de que ele pôs a sua marca na história já escrita. Interpretar é um modo de criar e inverter as relações de poder. E ouve-se no fundo da imagem uma voz a gargalhar: - Peguei você. Uma ironia sutil, bem ao estilo do humor brasileiro, nem sempre perceptível ao outro.

Na obra de Nachtigall, o desfazer parece mais importante que o marcar. Se nas imagens a partir de Struth ela replica e ao mesmo tempo desestabiliza as relações entre observador e obra, em *3x1(reprodução)*, o ato antropofágico parece buscar mostrar uma presença perturbadoramente redundante do artista rebatido em suas obras sem cessar.<sup>96</sup> No entanto, ao mesmo tempo, percebemos a inversão de valor que a artista faz em relação à própria experiência de exposição excessiva a algo que de certo modo lhe é imposto. Transformando o que incomoda em obra, inverte a forma de assimilar a cultura do outro, o canibalismo historicamente condenável, se torna possível e positivo no campo da arte, transformando em identidade o reprovável em qualidade.

Nos dois casos, o gesto de olhar, inicialmente passivo, vertical, se torna transformador. O que olha se transforma no que se faz olhar, e esta metamorfose, algo libertadora, é proposta igualmente ao observador dessa nova imagem que trazida na bagagem pode incitar neste a mesma postura subversiva do artista. Novamente, voltamos ao início. Ao se posicionar *como* aquele que contempla, preserva a cumplicidade da relação *com* aquele que contempla.

Através do turvamento ou das marcas que fazem o observador *tropeçar* na tentativa de reconhecimento da imagem, os artistas procuram reter a sua atenção para que ele construa a própria leitura. Com esta estratégia, se posiciona como proponente e não como *senhor da imagem*. Tal estratégia, entretanto, pode ter também o sentido de uma pequena

---

<sup>96</sup> A obra *3x1(reprodução)* é a refotografia de uma montagem de 9 imagens feitas a partir da observação de exposições de Mike Kelley montadas em três espaços diferentes na Galerie der Gengenwart, Hamburgo, Alemanha.

vingança sobre o poder do observador relativamente a algo que o artista tem como seu: a obra.  
*Se não posso ter o domínio sobre o olhar, eu posso confundi-lo.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...) *dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato,  
em seu sujeito.*

Geoges Didi-Huberman

No início desta pesquisa, foram colocadas três hipóteses para análise, que dizem respeito aos modos como a arte brasileira vem contribuindo para a expansão do campo da fotografia. Nossa primeira hipótese propunha que, frente às novas tecnologias, principalmente de ordem digital ou numérica, a imagem fotográfica estaria contaminada pela suspeita, sobretudo devido à sua relação, como meio tecnológico, com as características de simulação que a imagem adquire a partir do numérico.

A segunda e a terceira hipóteses estavam ligadas à primeira: a suspeita, instituída na imagem fotográfica estaria relacionada com um enfrentamento da fotografia modernista, através da seleção de elementos da ontologia e da linguagem fotográfica e da apropriação de recursos tomados de outros meios, na sua constituição como obra de arte. Na terceira hipótese, supunha-se que a expressão artística, então, não estaria mais centrada no *ato fotográfico*, mas seria construída a partir da distensão das possibilidades de exploração da fotografia como meio expressivo, de modo a ser concebida antes como *processo* - em que o ato estaria contido, mas perderia a sua característica de síntese ou essência do meio.

A partir do recorte que nos propusemos a analisar, foi possível perceber que as questões levantadas nestas três hipóteses auxiliam de fato a compreensão da fotografia na arte contemporânea, não como negação dos preceitos modernistas, mas como relativização destes. Estas premissas já não são absolutas, mas parecem ser vistas pelos artistas como elementos possíveis de abordagem da produção fotográfica contemporânea sendo assimiladas de modo parcial, seletivo e ambíguo.

Os trabalhos analisados neste estudo apresentam pontos de ruptura e continuidade com o modernismo, tanto no tocante a questões estéticas quanto de posicionamento dos artistas em relação aos processos que se instituem na prática artística.

Como foi visto no segundo capítulo - *Vilma Sonaglio: a fotografia suspeita de si mesma*, Sonaglio, coloca sob suspeita o pressuposto de afirmação da identidade através do retrato fotográfico – questão pertinente ao cenário da arte contemporânea do Brasil a partir da década de 1990. Entretanto, busca expressar seus questionamentos dentro dos limites técnicos do meio fotográfico, recorrendo aos processos experimentais da modernidade e ao mesmo tempo se aproximando do modo de trabalho da gravura. Desta forma, submete seus negativos, como matrizes, a diversos tensionamentos, no sentido de suprimir uma aparência supostamente natural da imagem. Ao mesmo tempo, a artista retoma, no modo de exposição, traços da prática social de apresentação do retrato em ambiente doméstico, produzindo ambientações próximas às instalações e explorando a materialidade do dispositivo de apresentação.

Vik Muniz, cuja produção analisamos no terceiro capítulo – *Vik Muniz: ambigüidades, suspeita e traições da imagem* -, observa a cultura visual, na qual se inclui a história da arte, enquanto apresenta no seu trabalho uma oscilação de recursos modernos e contemporâneos. Se ele recorre a estratégias de mestiçagem e pós-produção, apresenta simultaneamente uma constante suspensão de valores e práticas modernas, sem negá-los nem afirmá-los completamente. Entre estes valores estariam a maestria do fazer manual e o uso da fotografia como documento *fiel* de um objeto *infiel, construído, simulado*. As ambigüidades presentes tanto no processo artístico como na forma de conceber e utilizar a fotografia, instalam a suspeita na imagem, que é fotográfica e documental, mas documento de um artifício - uma recriação contaminada de sentidos possíveis e, por vezes, contraditórios.

De um modo geral, duas características podem ser percebidas no uso da fotografia por estes dois artistas e pelos demais que foram trazidos para análise comparativa. Por um lado, a imagem é tomada como elemento manipulável; parte fundamental da obra, mas objeto de questionamento e de reflexão. Por outro, nota-se que a manipulação da imagem fotográfica e a sua inclusão em diferentes momentos do processo de instauração da obra fazem variar os conceitos forjados no modernismo de modo a causar no observador uma desestabilização do senso comum da fotografia como espelho da natureza e como documento objetivo de um suposto real. Isto se dá também em relação às teorias que pretendem afirmar a fotografia pela sua natureza icônica, indicial ou codificada. As obras analisadas ao longo da pesquisa deixam evidente uma postura dos artistas de não assumirem exclusivamente uma dessas características, tirando partido dos três aspectos indistintamente, de modo a deixar esses conceitos em suspenso.

Parece evidente também uma preocupação com os usos da imagem na cultura, tomando a fotografia como paradigma, em reconhecimento da sua importância como elemento de mediação/formação cultural, na atualidade. A apropriação apresenta distintos nuances no trabalho de cada artista, mas se confirma como um modo de olhar a imagem não só como objeto cultural, tomado na sua materialidade, como foi proposto inicialmente, mas como modo de circulação e de construção do olhar contemporâneo sobre o mundo.

O que se torna mais flagrante nas obras dos artistas que analisamos é uma preocupação em tomar a fotografia como dispositivo da cultura, ou seja, elemento de mediação da percepção que temos do mundo e objeto de construção de identidades. Tal preocupação pode levar tanto à apropriação de imagens de uso cotidiano - como fazem Vilma Sonaglio, Rosângela Rennó, e Geraldo de Barros em *Sobras* -, à reprodução de imagens que fazem circular os signos da cultura - como em Vik Muniz, Ethiene Nachtigal e Jeff Wall - ou ao deslocamento das imagens dos ambientes em que a sua exposição seria esperada, utilizando o próprio ambiente de exposição como carga simbólica – percebido nas práticas de Elaine Tedesco e Alain Fleischer. Estes agenciamentos afirmam a fotografia como metalinguagem, situando a obra em meio a um processo mais amplo, virtualmente infinito, de trânsito da imagem por diversos meios, e a sua conseqüente transformação em cada etapa de transporte.

Os sentidos da imagem, da maneira como esta é apresentada, se tornam tão fluidos quanto os seus modos de difusão. Tais sentidos já não estão inscritos no suporte fotográfico, mas circunscritos a ele, de forma que a imagem não se coloca como olhar subjetivo de um suposto autor, ou olhar mecânico de um “operador invisível”, mas como superfície de projeção de sentidos operados pelo observador. Neste contexto, o artista se constitui em proponente de possibilidades, abertas pelas ambigüidades que se instalam na obra a cada etapa de sua constituição, desde a seleção e a criação ou recriação da imagem proposta como tema ou tomada como ponto de partida, passando por diferentes tipos de manipulação, até a definição do modo e do ambiente em que estarão expostas.

Confirma-se por estes agenciamentos que, para o artista contemporâneo, a fotografia não é mais simplesmente *ato* de registro de um olhar, mas está definitivamente enredada nos processos artísticos de instauração da obra. Para Vilma Sonaglio o *ato* de fotografar fotografias é ponto de partida para uma série de transformações subseqüentes da imagem, até que ela considere que atingiu o grau de informação – geralmente mínimo – que deseja conservar da imagem original. No trabalho de Vik Muniz, o *ato* cristaliza a

metamorfose da imagem forçada por uma manipulação *anterior* a este e que será exaltada pela apresentação da cópia em grandes dimensões, no formato quadro. Para Ethiene Nachtigall, a tomada da imagem é relato da investigação sobre as condições de exposição da arte, investigação esta que se desdobrará *a posteriori* na combinação de fragmentos que serão expostos e até amalgamados por uma nova tomada.

De alguma forma, *o ato de captação* é sempre fundamental, mas não se constitui em meio exclusivo da expressividade. Está articulado com o antes e o depois da tomada, negando a espontaneidade pregada pelos adeptos da fotografia direta na Modernidade. Decerto que a expressividade moderna também não se dava ao acaso no *instante decisivo*, como Cartier-Bresson formulara, posto que a composição “intuitiva” dependia também de todas as idéias do artista acerca da fotografia e das suas referências estéticas, ainda que não estivessem explicitadas. Mas seria possível perceber estas contradições dos postulados da fotografia direta se não tivesse havido a distensão dos seus conceitos e procedimentos operada pela arte contemporânea?

Ao compararmos as manipulações e experimentações das vanguardas do século XX com os agenciamentos feitos pelos artistas contemporâneos, que se apropriam não só de imagens, mas também de processos empregados por vários movimentos artísticos ao longo da história, podemos perceber a diferença nas suas motivações. Nas vanguardas, a experimentação era fim em si mesma; uma maneira de explorar as características do meio *per si*, e afirmar o seu potencial expressivo, inserindo-o assim, no campo da arte, e afastando-o dos referenciais pictorialistas. Os artistas apresentados aqui, selecionam as técnicas de manipulação de acordo com um objetivo prévio, sempre relacionado ao problema proposto como pesquisa na sua poética. Técnicas e procedimentos são então como recursos de linguagem elaborados ao longo da história da arte, à disposição do artista para que este os articule em favor da afirmação de um olhar subjetivo do mundo e da arte.

Isto fica evidente, por exemplo, se observarmos, no contexto brasileiro, a preocupação de Geraldo de Barros e Oiticica Filho em criar novas formas e suscitar o sublime, evidenciando ainda, no período moderno uma visão do artista como demiurgo. As mesmas técnicas são utilizadas por Vilma Sonaglio de forma diversa: ela se utiliza da manipulação para enfatizar aspectos da imagem que possam pôr em questão uma reflexão sobre a presença marcante da fotografia na cultura, tomando a linguagem fotográfica e os processos experimentais ao mesmo tempo como suporte e como tradição cultural. A busca da originalidade da imagem já não parece ser preocupação central no seu trabalho, que assume

antes a característica de provocação do olhar, convidando o observador a uma postura mais crítica e menos passiva diante dos códigos implícitos no retrato fotográfico. Não é de outra forma que age Vik Muniz. A fotografia para ele é ao mesmo tempo meio de apresentação da obra e sistema de signos culturais. Signos estes que ele mistura e embaralha com outros, tomados de outros meios e de diversos períodos históricos para, ao mesmo tempo, evidenciar e questionar as formas de mediação operadas através da imagem não só na contemporaneidade, mas na arte em diferentes períodos históricos.

Com estas ações, os dois artistas tomados como base desta pesquisa trazem as questões da arte para a fotografia, pela sua contaminação com outros meios – gravura, pintura, escultura, desenho - e com os referenciais históricos do uso destes meios como processos de construção da imagem. Quando fotografia é deglutida e assimilada na sua materialidade, não mais como representação, mas como dispositivo da cultura, se transforma de *imagem de arte* em *objeto de arte*; e torna-se quase escultura. O *espelho* agora é percebido com espessura, moldura, textura e declarado como artifício, mas continua a ter a sua porção de magia, desde que o observador aceite participar da fábula.

Pode-se afirmar então que a expansão do campo da fotografia na arte se dá em duas instâncias: pela abertura de fissuras no processo convencional pregado pelos defensores da fotografia direta, ampliando as possibilidades de expressividade pela manipulação em todas as etapas do processo e, simultaneamente, pelo acolhimento, no processo fotográfico, de modos de operar e referenciais estéticos originários de outros meios artísticos ou técnicos. Tais práticas esfacelam o modelo da fotografia purista, abrindo espaço para uma linguagem múltipla, em que cada estilhaço pode ser combinado infinitamente com outros elementos, num caleidoscópio que é mutável e mutante; não mais excludente, mas inclusivo.

A partir das evidências apresentadas, podemos afirmar que a arte contemporânea assume a construção da suspeita sobre a imagem fotográfica como correspondência imediata com a natureza, na medida em que as estratégias de denúncia da sua característica de artifício põem esta visão em xeque constantemente. Isto se dá quando chama a atenção não só para a materialidade que atesta a sua condição de *re-produção* - sempre transformadora - do objeto ausente, mas também quando afirma a imagem como signo codificado e portanto arbitrário. Se é signo, pode se constituir tanto como relato da realidade e como ficção. A visão da fotografia como tecnologia de codificação de uma tradição cultural do olhar, que remonta à sua gênese e não simplesmente ao surgimento do digital, não pode ser considerada apenas como resultado das transformações perceptivas decorrentes do maior

domínio do público sobre as novas tecnologias. A arte também é agente de desconstrução da noção da imagem fotográfica como analogia do mundo visível.

Admitindo e expondo a fotografia como mediação, estes artistas contribuem para desestabilizar a sensação do observador de ser testemunha de um espaço/tempo apresentado na imagem, convidando-o a uma *interlocução mediada por esta*. Se a obra já não se apresenta mais como mimese/analogia, cabe ao observador construir o seu sentido não a partir da imagem em si, mas da sua *disposição proposta pelo artista*. Através da manipulação flagrante da imagem, este já não está oculto, mas se apresenta no processo como proponente de jogos e enigmas.

A suspeita, desta maneira, surge a princípio como estranhamento dos signos presentes na imagem exposta, para que o observador pare e se detenha na obra: no que está evidente e no que está oculto. A partir do estranhamento inicial, surge um convite para decifrar a imagem e imaginar o que não está dado; para reconhecê-la como fotografia ou suspeitar da sua condição como tal, e para refletir sobre as múltiplas funções que esta pode assumir na cultura contemporânea. A estratégia da suspeita institui um jogo de busca por entre as *camadas semânticas* colocadas como marcas do processo, no estilo das clássicas imagens de livros infantis *Onde está Wally?* Talvez *Wally* sequer esteja na imagem, mas sobretudo na disposição do observador para encontrá-lo, olhando a fotografia como interação de subjetividades – a do artista e a sua própria - na sua característica de artifício. A dúvida é usada como disparador de uma investigação. Onde há dúvida, há atenção e pode haver uma reflexão.

As evidências coletadas nesta pesquisa abrem espaço para uma reflexão acerca de novas questões que poderiam ser exploradas em continuidade àquelas que examinamos aqui. Percebemos que os agenciamentos da imagem fotográfica na arte contemporânea levam à construção de uma visão da fotografia como paradigma, no campo visual, da apreensão fragmentária que temos do mundo na cultura contemporânea. Apesar da sua função, atribuída por estes processos artísticos, de amalgamar processos híbridos e mestiços, a fotografia fragmenta tempo e espaço; descontextualiza, falseia. Tais características a tornam propícia a estes agenciamentos de seleção e reordenamento de informações, que afinal não estariam presentes apenas na arte. Ao contrário, a fragmentação parece ser uma tendência geral da cultura, evidente não só na música como identifica Nicolas Bourriaud (2004), mas também nos conceitos de hipertexto, da cultura *zapping*, das narrativas curtas e não lineares na literatura e no cinema.



Estas observações conduzem à idéia de uma possível ligação entre estes fenômenos e a *epistème* da modernidade, baseada na especialização dos campos, como embrião desta condição fragmentária. Se considerarmos a especialização como busca de domínio da totalidade de um campo específico e do seu desenvolvimento, podemos perceber que, na arte, esta visão teve uma correspondência com as idéias do purismo modernista.

Este domínio do todo já não parece possível, frente à velocidade vertiginosa com que as mudanças ocorrem no mundo e ao bombardeio incomensurável de informação a que estamos expostos, diante da velocidade com que têm ocorrido os avanços tecnológicos na sociedade. Não há como dominar o todo ou sequer verificar a veracidade de toda a informação acessada. Tal realidade exige do homem contemporâneo um constante processo de adaptação frente às novas condições tecnológicas, materiais e culturais que se impõem. Assim, ao que parece, abdica-se da tentativa de conter ou representar o todo. O fragmento, ao que parece, estaria se transformando em meio de experiência em todas as esferas da cultura.

A característica da experiência fragmentária parece estar aposta à dominação do virtual sobre a vivência direta do espaço abordada no primeiro capítulo. Nota-se que, mesmo por vias diferentes os artistas incluídos na pesquisa trouxeram uma reflexão sobre esta condição, que por se dar na imobilidade, rompe também com a idéia de linearidade das relações tempo-espaço. Mesmo que a atitude de *superprodução* seja vista como *ecossistema cultural* (Bourriaud, 2004), como abordado no terceiro capítulo, há uma tendência de questionar ou relativizar a validade da experiência virtual como conhecimento, denunciando as armadilhas da imagem, e tomando por vezes uma postura crítica relativa à sua dominação na mediação da experiência.

Esta constatação permitiria também uma continuidade da nossa reflexão em relação a uma outra vertente da fotografia na arte: o que acontece quando o artista toma a fotografia diretamente como mediação entre o seu olhar e o mundo, e não mais através de imagens apropriadas? Haveria ainda a suspeita? O que seria este olhar fotográfico na contemporaneidade? A mestiçagem estaria mantida também nestas condições? A análise da produção de artistas que mantêm uma relação direta com o espaço extensivo (Fatorelli, 2003), poderia constituir uma investigação sobre as possibilidades de a suspeita rondar outras esferas, além da analisada aqui de que a fotografia na contemporaneidade é meio de suspeitar da imagem através da própria imagem.

## REFERÊNCIAS

### Livros

ANJOS, Moacir dos. Uma ética da ilusão. In: MUNIZ, Vik. *Vik Muniz: obra incompleta*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 35-45.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1995.

BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica: un paradójico*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

BARROS, Geraldo de. *Sobras: Geraldo de Barros*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.

\_\_\_\_\_. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Vol.1 São Paulo: Brasiliense, 1993a. p. 91-107.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Vol.1, São Paulo: Brasiliense, 1993b. p. 165-196.

BOURDIEU, Pierre. Culto de la unidad y diferencias cultivadas. In: BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: ensaio sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003. p. 51-133.

BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporâneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

CAMPANY, David. *Art and Photography*. New York: Paidon, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

CATTANI, Icléia. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: CATTANI, Icléia & FARIAS, Agnaldo (orgs.). *Icléia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004a. p. 66-78.

\_\_\_\_\_. Série e repetição na arte moderna e contemporânea. In: CATTANI, Icléia & FARIAS, Agnaldo (orgs.). *Icléia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004b. p. 79-86.

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto: RÉ-Editora, 1993.

CAWS, Mary Ann. *Surrealism*. New York: Paidon, 2004.

CHEVRIER, Jean-François. Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía. In: CHEVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007. p. 145-205.

\_\_\_\_\_ Jeff Wall: juego, drama, enigma. In: CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007. p. 313-327.

\_\_\_\_\_ Jeff Wall: los espectros de lo cotidiano. In: CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007. p.329-347

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In: CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002a. p. 115-120.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUNHA, Eduardo F. Vieira da. O negativo: sombras densas e claras da melancolia. In: SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura: Editora da UFRGS, 2004. p. 158-167.

DALÍ, Salvador. La fotografía como pura creación del espíritu. In: FONTCUBERTA, Joan (ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 129-131.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.

\_\_\_\_\_. *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 2000.

DEMACHY, Robert. ¿Cual es la diferencia entre una buena fotografía y una fotografía artística? In: FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 83-88.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

FATORELLI, Antônio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Faperj, 2003.

\_\_\_\_\_.Fotografia e Modernidade. In: SAMAIN Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec / Senac São Paulo, 2005. p. 81-92.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. (As) Simetrias. In: FERNANDES JUNIOR, Rubens (org.). *Sobras: Geraldo de Barros*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 14-39.

- FERREIRA, Glória e MELO, Cecília Cotrim. (orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte: Jorge Zahar, 1997.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Estética Fotográfica. Selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- FRIZOT, Michel; (ed.). *A new history of photography*. Köln: Könemann, 1998.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. O Juízo Estético. In: GREENBERG, Clement, *Estética Doméstica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 47-64.
- \_\_\_\_\_. The Camera Glass Eye: Review of an exhibition of Edward Weston [1946]. In: CAMPANY, David, *Art and photography*. New York: Paidon, 2003. p. 222-223.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- HEINICH, Natalie. *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris: L'echope, 1999.
- JOHNSON, William, et al. *1000 Photo Icons: George Eastman House*. Köln: Taschen, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EdUSP, 2001a.
- \_\_\_\_\_. A fotografia como expressão do conceito. In: MACHADO, Arlindo, *O quarto iconoclasmo*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001b.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MOHOLY-NAGY, László. Del pigmento a la luz. In: FONTCUBERTA Joan (ed.), *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 185-197.
- \_\_\_\_\_. Espacio: el espacio-tiempo y el fotógrafo. In: YATES, Steve (ed.), *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 205-221.
- \_\_\_\_\_. Production-Reproduction. In: PHILLIPS, Christopher (ed), *Photography in the modern era: european documents and critical writings, 1913-1940*. New York: Metropolitan Museum of Art /Aperture, 1989. p. 79-82.
- \_\_\_\_\_. Unprecedented photography. In: PHILLIPS, Christopher (ed.). *Photography in the modern era: european documents and critical writings, 1913-1940*. New York: Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989. p. 84-85.
- MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia pensante*. São Paulo: SENAC São Paulo, 1997.

- MUNIZ, Vik. *Obra incompleta*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Reflex: Vik Muniz de A a Z*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- OMAR, Arthur. *Arthur Omar: o esplendor dos contrários: aventuras da cor caminhando sobre as águas do rio Amazonas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*. Lisboa: Estampa, 1997.
- PHILLIPS, Christopher. *Photography in the modern era: european documents and critical writings, 1913-1940*. New York: Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989.
- POIVERT, Michel. *La Photographie contemporaine*. Livre trad. Mariana Silva da Silva. Paris: Flammarion, 2002.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003a.
- \_\_\_\_\_. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.
- RODCHENKO, Alexander. Against the synthetic portrait, for the snapshot. In: PHILLIPS, Christopher (ed.). *Photography in the modern era: european documents and critical writings, 1913-1940*. New York: Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989. p. 238-242.
- \_\_\_\_\_. The paths of modern photography. In: PHILLIPS, Christopher (ed.). *Photography in the modern era: european documents and critical writings, 1913-1940*. New York: Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989. p. 256 – 263.
- ROSLER, Marta. Simulaciones de imágenes, manipulaciones por ordenador: algunas consideraciones. In: MARZO, Jorge Luis, *Fotografía e activismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 191-250.
- SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTOS, Maria Ivone dos. *O inverno das imagens*. Porto Alegre: 2003. (texto inédito)
- SONAGLIO, Vilma. Tangenciando um processo de criação. In: SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos, (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura: Editora da UFRGS, 2004. p. 168-175.
- STRAND, Paul. Photography. In: STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work: the complete illustrations 1903-1917*. Köln: Taschen, 1997. p.780-781.
- TEDESCO, Elaine. Sobreposições imprecisas. In: SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura: Editora da UFRGS, 2004. p. 259-265.
- WALL, Jeff; SCHWANDER, Martin. Interview with Martin Schwander [1994] In: CAMPANY, David, *Art and photography*. New York: Paidon, 2003. p. 270-271.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

## **Teses e Dissertações**

ANGELI, Juliana. *Percurso Urbanos: novos olhares na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica da Arte) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

NACHTIGALL, Ethiene. *Entre, a imagem está aberta: processo em abismo, reflexos e reflexões*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais - Poéticas Visuais) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

SONAGLIO, Vilma. *A metamorfose da luz: impressões definitivas de presenças imaginárias*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais - Poéticas Visuais) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

## **Textos em periódicos**

BARROS, Geraldo de. Geraldo de Barros: fotoformas. *Paparazzi*. São Paulo, ano I, n.1, p. 34-41, setembro de 1995 (Texto em destaque).

CUNHA, Eduardo F. Vieira da. Impressões: o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, vol 13, n. 22, p. 117-122, maio de 2005.

FABRIS, Annateresa. A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho. *Imagens*. Campinas, v.8, p.66-79, 1998.

\_\_\_\_\_. Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia. *Ars*. São Paulo, v 1, p. 59-65, 2003.

\_\_\_\_\_. Surrealismo e fotografia: uma proposta de leitura. *Porto Arte- Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, v 13, n 22, p. 7-16, maio, 2005.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. *Gávea-Revista de Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro, n.1, p. 89-93, 1984.

MELO, Janaína. Contaminações: um estudo sobre Rosângela Rennó. *Porto Arte-Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, v 13, n.22, p.109-115, maio de 2005.

OITICICAS. *Paparazzi*. São Paulo, ano III, n 18, ago-set 1998. (edição temática)

SOULAGES, François. A fotograficidade. *Porto Arte-Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, v 13, n 22, p. 17-36, maio de 2005.

## **Textos em catálogos**

AMARAL, Aracy. Vik Muniz: o ilusionismo além da aparência especular. In: Muniz, Vik. *Ver para crer*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2001. p. 20-24.

BENTES, Ivana. Glauber e o fluxo audiovisual antropofágico. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24, 1998, São Paulo, SP. *Um e/entre outros/s*. Curadoria Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 182- 185.

BOHNS, Neiva. Vilma Sonaglio. In: *Algo Noir*. Porto Alegre: Obra Aberta – 17 jun. a 29 jul. 2000.

CANONGIA, Lígia. ArteFoto. In: ALPHONSUS, Luiz, et al., *ArteFoto*. Curad. Lígia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.15-25.

CATTANI, Icléia M. B. Apropriações de imagens, migrações de sentidos. In: *Apropriações/Coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, p.106-107.

\_\_\_\_\_. Olhares Cruzados sobre a cidade. In: *Olhares Cruzados Sobre a Cidade*. Porto Alegre: Fundação Ecarta, 12 jul. a 31 ago. 2005.

CHIARELLI, Tadeu. Apropriação/coleção/justaposição. In: *Apropriações/coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002b, p. 21-32.

\_\_\_\_\_. Quando se fala sobre fotografia no Brasil. In: ALPHONSUS, Luiz, et al., *ArteFoto*. Curad. Lígia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002c, p. 191-196.

FABRIS, Annateresa. O novo refletor do mundo. In: *Alexander Rodchenko: a fotografia como máquina da história*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1997. p. 6-9

\_\_\_\_\_. A “pós-imagem mecanizada”: fotografia e arte pop. In: ALPHONSUS, Luiz, et al., *Arte foto*. Curad. Lígia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 217-126.

HERKENHOFF, Paulo. A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo. *José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 10-20.

HERKENHOFF, Paulo. Fotografia: O automático e o longo processo da modernidade. In: ALPHONSUS, Luiz, et al., *ArteFoto*. Curad. Lígia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 69-83.

MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. In: ALPHONSUS, Luiz, et al., *ArteFoto*. Curad. Lígia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.211-228.

ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24, 1998, São Paulo, SP. *Um e/entre outros/s*. Curadoria Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 128-136.

## Catálogos

ALGO Noir. Porto Alegre: Obra Aberta, 2000.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24., 1998, São Paulo, SP. *Um e/entre outros/s*. Curadoria Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

CONJUNTO (1) E (2). Porto Alegre: Galeria Lunara, 2006.

JOSÉ Oiticica Filho: A ruptura da fotografia nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MOSTRA do Redescobrimento, 2000, São Paulo, SP. *Arte contemporânea*. Curadoria geral e organização Nelson Aguilar. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo : Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

MUNIZ, Vik. *Ver para Crer*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2001.

OLHARES Cruzados sobre a cidade. Porto Alegre: Fundação Ecarta, 12 jul. a 31 ago. 2005.

PANORAMA 99. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1999.

PRÊMIO Brasília de Artes Visuais. Brasília, DF: Teatro Nacional: Galeria Athos Bulcão, 1998.

PRÊMIO Porto Seguro fotografia 2003. São Paulo: s/ed., 2003.

PRÊMIO Porto Seguro fotografia 2004. São Paulo: s/ed., 2001.

RUMOS Itaú Cultural Artes Visuais. *O Olhar em Movimento*. Brasília, DF: Campinas: s/ed., 2000.

## Textos em sites

BERGAMO, Mônica. Dou-lhe uma...dou-lhe duas...dou-lhe três... São Paulo: Folha de São Paulo - Ilustrada, 13/12/2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0312200610.htm>>. Acesso em 3 ago. 2007.

FATORELLI, Antônio. *A Fotografia no contexto das novas tecnologias da imagem*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27, 2004. Porto Alegre. Anais... São Paulo: Intercom, 2004. Disponível em <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/18381/1/R1497-1.pdf>>. Acesso em 23 fev. 2007.

HERNANDES, Adriane. *Doze janelas imitando a vida*. Disponível em <<http://www.artewebbrasil.com.br/torreão/vilma.htm>>. Acesso em 13 jan. 2006.

INTRODUÇÃO. In: UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Instituto de Física. *Introdução a Marte*. Disponível em: <http://www.if.ufrgs.br/ast/solar/portug/mars.htm#intro>. Acesso em 10 maio 2006.

LEILÃO valoriza artistas contemporâneos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 abr. 2005. Disponível em:<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1404200518.htm>>. Acesso em 3 ago. 2007a.

OBRAS de Di Cavalcanti são leiloadas em Nova York. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 maio 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2805200432.htm>>. Acesso em 3 ago. 2007b.

MUNIZ, Vik; STAINBACK, Charles Ashley. *Vik Muniz and Charles Ashley Stainback: A Dialogue Published in the catalogue Seeing is Believing*. Verona, Arena, 1998. Disponível em: <<http://www.vikmuniz.net/www/doctools/printable.php?pg=interviewStainback>>. Acesso em: 03 maio 2007.

MUNIZ, Vik; ECCHER, Danilo. *Interview with Vik Muniz and Danilo Eccher, director of the Museum of Contemporary Art*. Rome, August 2003.



Disponível em: <<http://www.vikmuniz.net/wwwdoctools/printable.php?pg=interviewDanilo>>. Acesso em 3 maio 2007.

MUNIZ, Vik; MAGILL, Mark. Vik Muniz by Mark Magill. *Bomb Magazine*, n.73, Fall 2000. Disponível em: <<http://www.vikmuniz.net/wwwdoctools/printable.php?pg=interviewBomb>>. Acesso em: 03 maio 2007.

MUNIZ, Vik; DRUTT, Mathew. *Mrs. De Menil's Liquor Closet and Other Stories*. Disponível em: <<http://www.vikmuniz.net/wwwdoctools/printable.php?pg=interviewDrutt>>. Acesso em 03 maio 2007.

MUNIZ, VIK; REZENDE, MARCELO. ENTREVISTA DE VIK MUNIZ A MARCELO REZENDE. DISPONÍVEL EM: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001393.html>>. Acesso em 29 ago. 2007.

NOVAES, Teresa. Vik Muniz lança livro e é tema de mostras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 ago. 2007. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0108200711.htm>>. Acesso em 3 ago. 2007.

OBSERVAÇÕES com Câmaras CCD. In: UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Instituto de Física. Disponível em: <<http://64.233.169.104/search?q=cache:7Xp0AKyrhp4J:astro.if.ufrgs.br/rad/ccd/ccd.htm+ccd&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=2&gl=br>>. Acesso em: 05 set. 2007.

RENNÓ, Rosângela; PERISCHETTI, Simonetta. Entrevista com Rosângela Rennó: *Rennó e a "profundidade da superfície"*. Disponível em: <[http://www.cosacnaify.com.br/loja/detalhes.asp?codigo\\_produto=408&language=pt&showPromo=1](http://www.cosacnaify.com.br/loja/detalhes.asp?codigo_produto=408&language=pt&showPromo=1)>. Acesso em 01 maio 2006.

SOLOMON, Deborah. The way we live now. *New York Times*, New York, 11 fev.2001. <<http://select.nytimes.com/search/restricted/article?res=F30A12F9355A0C728DDDAB08...>>. Acesso em 5 ago. 2007.

## Sites

GEORGE Eastman House. <<http://www.geh.org>>. Acesso em 28 nov. 2005.

MAGNUM Photos. <<http://www.magnumphotos.com>>. Acesso em 12 dez. 2005.

MASTERS of Photography. <<http://www.masters-of-photography.com>>. Acesso em 11 dez. 2005.

MUNIZ, Vick. <<http://www.vikmuniz.net>> Acesso em 23mar. 2006

NATIONAL Gallery. <<http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=NG186>>. Acesso em 02 ago. 2007

VIRGINIA Museum of Fine Arts. <[http://www.tfaoi.com/news\\_1/n1m337.htm](http://www.tfaoi.com/news_1/n1m337.htm)>. Acesso em 14 jun. 2007.

## Outros

NACHTIGALL, Ethiene. Entrevista concedida à autora. Porto Alegre, 05 set. 2007.

PRATES, Kátia. *Conversa com a artista*. Porto Alegre, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo/Instituto de Artes/UFRGS, 07 jun. 2005. (Palestra)

SONAGLIO, Vilma. Entrevista concedida à autora. Porto Alegre, 21 ago. 2006.

SONAGLIO, Vilma. Entrevista concedida à autora. Porto Alegre, 30 ago. 2007.

SONAGLIO, Vilma. Fotografia: um caso de amor e desamor. Porto Alegre, Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 09 ago 2005. (Palestra)

WORST possible illusion: the curiosity cabinet of Vik Muniz. RUSSEL, Anne-Marie. New York, Mixed Greens, 2001, (54 min), son. Disponível em: <<http://www.vikmuniz.net>>. Acesso em 03 maio 2007. (vídeo)

## **ANEXOS**

**ANEXO A**

**Entrevista com Vilma Sonaglio**

**Porto Alegre, 21 ago. 2006**

**FQ: Eu gostaria inicialmente de tirar uma dúvida sobre algumas imagens um pouco diferentes como a das mulheres de costas. Elas também fazem parte dos *Altars*?**

VS: São as avulsas. Às vezes elas têm uma ligação emocional; alguma coisa entre a gente – eu e elas. Esta aqui foi em Istambul [aponta a *Avulsa* das mulheres de costas]. Eu já tinha visto esta cena antes; eu quis fotografar, mas não deu porque não tinha luz. Esta cena é num museu. Estas coisas que são diferentes da gente e que são pitorescas chamam a nossa atenção, estas vestes todas. E quando eu vi esta cena, eu disse aqui dá. Até eu acertar a máquina, uma delas se virou. E quando ela se virou, eu fiz uma cara de desespero tão grande e ela percebeu; ela se virou novamente e posou. É aquela coisa, aquela comunicação, parece que se fecha um ciclo e a coisa acontece. E ela acabou também sendo uma imagem mais ou menos forte, porque as pessoas questionam muito: o que estão olhando aquelas mulheres? A Elaine [Tedesco, artista plástica] me dizia: pelo amor de Deus, me diz!

**FQ: Deixa eu te explicar um pouco como é o meu trabalho. Eu escolhi três trabalhos teus para incluir: *Altars*, *Em Negro* e as *Janelas*. Mas eu estou estudando um pouquinho pra trás, a partir do teu mestrado e já estou observando transformações que estão acontecendo para frente. Então, para conseguir compreender o teu processo eu vou te perguntar umas coisas que já são “velhas”. Eu observo mais ou menos três fases, apesar de que elas não são estanques.**

VS: Eu imagino que sim. A gente vai fazendo, na verdade. E depois as coisas vão se fazendo.

**FQ: Tu falas muito nessa relação de amor e desamor com a fotografia. E gostaria que tu explicasses um pouquinho melhor onde tu situas o amor e o desamor e por que, apesar dessa relação tão conturbada, tu acabaste escolhendo a fotografia como meio de expressão.**

VS: Eu costumo dizer que a fotografia me escolheu. Eu fui escolhida pela fotografia e quando eu percebi, eu já estava imersa e já estava questionando a fotografia e já estava pesquisando a fotografia e foi um caminho sem volta. E eu coloco isso porque a fotografia tem – eu vejo isso – os dois lados: esta questão mágica, apaixonante. Talvez um desejo, uma vontade que se deposita na imagem, e a impossibilidade da fotografia. Eu acho que ela é dissimulada, ela é toda cheia de impossibilidades. Ela não cumpre o que ela promete. Então eu fiquei muito tempo sem fotografar. Para que fotografar – um pouquinho como a própria Rosângela Rennó, lá nos anos 80 ainda – mas ao mesmo tempo eu não conseguia ficar sem. Então eu disse: - Então tá. Vamos fotografar, mas vamos questionar por onde que eu posso ir. Eu estou sempre trabalhando em cima desta impossibilidade mesmo. Eu sempre embaralho, eu sempre desmonto a fotografia, eu sempre vou para um outro lado. Tanto que este trabalho que eu

estou finalizando, eu sempre chamei de *Campo Santo*. Eu estou quase chamando de *Campo Santo e Impossibilidade*.

**FQ: Pois é. A Rosângela Rennó fala que o trabalho dela tem uma relação da memória com a imaginação. De dar uma vida nova àquelas imagens descartadas pela imaginação.**

VS: E eu mato as imagens outra vez. (risos)

**FQ: Na tua dissertação tu te referes a esta questão da vida e morte da imagem, da inflação das imagens. E o Victor Burgin fala um pouco nisto também. A Dominique Baqué cita no livro dela que o mundo está saturado, então é preciso dar novos significados a velhas imagens. Tu vês alguma relação desses trabalhos com referências de Victor Burgin ou de outros autores ou algum outro referencial teórico?**

VS: Eu acho que por tudo o que a gente vê, a gente é influenciado. Então, artistas que me influenciaram mais ou menos eu não saberia dizer quais foram. Eu acho que tudo o que eu vi influenciou. Eu não saberia discernir porque várias pessoas já fizeram isso. Quando eu procuro ler ou ver trabalhos em um museu, por exemplo, eu vejo tudo e faço sempre a relação de tudo com tudo. Tudo é importante. Talvez, uma das coisas que mais me deixou sufocada ou calada foi a última *Pietà* de Michelangelo. Não tem absolutamente nada a ver com fotografia e tudo mais, mas a sensação, aquela parada para talvez captar o que está no ar, eu faço isso através da fotografia, outros fazem através de outros meios. Então não é só através da fotografia. O próprio Rodin, Camille Claudel... Quando eu entrei no Museu Rodin, eu fiquei sem respirar. Eu não tenho ídolos. Talvez até pudesse dizer: aquele trabalho! Mas é difícil. São muitas coisas.

**FQ: Na dissertação tu buscas aquele referencial específico. Eu não sei se era talvez para dar um suporte de uma perspectiva que era tua. Ficou essa dúvida.**

VS: É. A gente busca. Na hora ali a gente precisa de um par para argumentar. Só que não fica só nisso.

**FQ: Naqueles trabalhos do final da década de 90, tu tens essa característica da abstração muito forte e tu citas que não têm interferência do laboratório. E tu falas de uma escolha do que vale a pena ser visto. Tu achas que existe uma passagem entre esses trabalhos e os trabalhos posteriores do que vale a pena olhar para o que não vale a pena olhar? Ou do que não se consegue olhar?**

VS: O chamar a atenção, né? Porque é quase uma placa de “Cuidado: fotos!” Eu acho que na época do mestrado era uma coisa mais intuitiva, talvez. Uma vontade. Era uma não conformidade com o mundo e eu acabei criando o meu próprio mundo. Eu precisava dessa fase para entrar mais nas questões da fotografia. Então eu precisei resolver algumas questões

que eram minhas. Eu buscava abstrair o mundo. Eu não queria esse mundo, eu não queria essas imagens, nada disso. Então, antes de fotografar eu pensava, e realmente, eu era muito econômica na hora de fotografar. Eu fotografava uma, duas [fotos]; alguma coisa um filme... E eu trabalhei em cima disso. Mas quando a gente começa a ver e a se perguntar: para que eu faço arte? Eu faço pra mim? Eu faço pras pessoas? Para o que eu quero chamar a atenção das pessoas? Aí eu comecei a viajar mais e comecei a ver a relação das pessoas com a fotografia e eu me perguntava: – Para que esta pessoa está fotografando tanto se a fotografia não dá conta? Então talvez eu tenha ido para este lado exatamente nessa percepção. Eu meio que resolvi um pouquinho a minha questão e disse: agora eu vou tentar ver como é que eu posso. Então é isso: o excesso anula, o excesso anula, o excesso anula.

O que me levou para a figura humana, foi quando eu fiz uma exposição lá na [Galeria] João Fahrion e a Lúcia [Silber, produtora cultural] me convidou pra ir lá para o Tudo Fácil. Porque eu não tinha fotografado figura humana até então. No máximo, alguns pés, algumas coisas assim. E lá tem um trânsito de pessoas o dia inteiro. Eu ia lá, ficava vendo como é que era o comportamento das pessoas e me perguntava: - O que é que as pessoas querem ver aqui? O que eu posso fazer? E aí aconteceu comigo uma questão de furto, digamos assim, de identidade. Acabaram usando a identidade do meu marido. Um sujeito usou a identidade do meu marido, comprovando que era ele. Isso só veio a ratificar o que eu já acreditava. Quando ele foi preso, ele provou que ele era ele com a identidade do Ênio, quer dizer: o que é que essa foto provou? Ela não provou absolutamente nada. Ela consta em um documento, mas é difícil identificar. Então eu fui para os fantasmas, realmente. Quer dizer, quem somos nós? Aí, em vez de negar eu comecei a trabalhar o ser humano mesmo e inverter negativo. Na verdade eu virava positivo. Eu tinha um negativo grande, as pessoas ficavam invertidas, todas brancas, viravam esses fantasmas .

Através da figura humana eu comecei a me interessar pelos porta-retratos, pelos excessos e coisa e tal. Porque as pessoas estão fazendo excessos. Então quer dizer, que vontade é essa que leva as pessoas a fazerem isso? E eu comecei a pesquisar esta questão.

**FQ: Aí tem uma nova passagem que tu fazes da captação para a apropriação, ou reprodução da imagem.**

VS: Aí eu começo uma espécie de apropriação, realmente. Eu começo a fotografar essas imagens das pessoas, não são mais imagens minhas. Com certeza essa questão dos altares horizontais e depois os verticais – eu começo a fotografar as pessoas nas cômodas, os abarrotamentos de imagens – o que eu faço é a sobreposição, e quando eu fui para os altares

verticais, eu fiz da mesma maneira que eu fazia na horizontal. E eu pensei: tem alguma coisa errada, não é a mesma coisa. Horizontal é uma coisa e vertical é outra. Na horizontal elas se anulam pela disposição e na vertical não. Então eu comecei a procurar uma nova maneira, um novo meio técnico pra passar isso. Eu queria retirar a identidade e eu não queria esse embaralhamento; o embaralhamento era para o horizontal; para vertical não servia mais. Eu precisei fazer pra me dar conta disso. E aí que eu cheguei à solarização.

**FQ: E o que tem de diferente na orientação vertical?**

VS: Que todas elas se mostram. Na horizontal não; só as da frente. As outras se anulam até pela disposição mesmo; não só pelo excesso. Então é muito comum, assim, com quem faz isso, as pessoas chegam lá e precisam da legenda – elas explicam... Então, são essas sutilezas.

**FQ: Tu achas que o processo de inversão da imagem tem uma conotação de busca de alguma coisa?**

VS: Talvez a inversão de valores, talvez a impossibilidade de o positivo mostrar. Talvez seja uma interrogação: pára e pensa. Isso é diferente? Não é?

**FQ: O Eduardo Vieira da Cunha fala dessa questão do negativo – e a solarização não deixa de ser quase um negativo – ele fala do que está à sombra, uma outra imagem colada ao positivo que é a sombra da imagem.**

VS: É o inverso, né? O outro lado.

**FQ: E eu fico me perguntando o que tu estás buscando quando estás invertendo. É quase como virar a imagem do avesso?**

VS: Eu acho que tem tudo isso. Porque a solarização eu vejo muito como a retirada do branco. Foi por isso que quando eu cheguei ao preto sobre preto, que foi nessa disposição do altar vertical, eu acho que eu cheguei num limite. A partir daí eu teria o preto total. Então eu repensei toda essa questão e os próximos trabalhos eles já não tem tanto.

**FQ: E o preto? A que caminho tu achas que ele leva, ou o que tu estás tentando suscitar? Porque tu falas já na dissertação de mestrado, que é um trabalho em que tu tens o preto e branco, tu falas bastante no preto como essa idéia de morte.**

VS: É, eu acho que a fotografia é isso. Ela já foi. Eu acho que o Barthes já disse tudo aí. Quando ele fala no “isso foi”, realmente: isso já foi. A gente insiste nisso, não é? Então, essa vontade... O Luis Humberto fala nisso também: a gente tem vocação para ser eterno; a gente só não é. A gente tenta através da imagem. E aí é lógico, né? A gente pode até entrar nessas histórias de infância, coisas assim. Eu sempre gostei muito de contrastes. Eu brincava de vedar a luz. Eu morava numa casa muito grande que tinha duas janelas no meu quarto. Então tinha tanto a luz do sol quanto a luz da lua o tempo todo, e eu percebia isso. E a solarização



tem muito esta questão da luz da lua. Então de noite eu sentava na janela - e eu morava no meio do mato - e eu via só a paisagem iluminada pela lua. Uma coisa fantástica, porque era uma imagem de busca, mesmo.

**FQ: E tem alguns contornos na solarização que lembram bem isto, não é?**

VS: É. Então eu acho que nada é por acaso. A gente é o que a gente viveu. A bagagem da gente é o que a gente vai fazer, vai trabalhar. Então tem muito isso de brincar. E era uma janela que fechava por dentro e eu ficava brincando de vedar a luz e eu nunca conseguia. A luz sempre estava lá. Então eu ficava numa escuridão e ficavam aqueles fios de luz e eu ficava brincando com aquilo. E isso claro que influenciou depois no meu trabalho. Tem algumas coisas que a gente consegue explicar e têm outras que a gente incorpora.

**FQ: Tu tens talvez uma busca frustrada, então? Toda esta questão do trabalho experimental pra chegar a um nada?**

VS: Eu acho que são tentativas de mostrar esta sensibilidade toda, são tentativas de chamar a atenção para isso. Eu acho que a arte tem este questionar mesmo, não é? Eu acho que é bastante por aí, essa questão do preto. Até, quando eu dei aula na UFRGS, um dia eu entrei no laboratório e os alunos estavam buscando o “preto vílmico” (risos).

**FQ: Qual é a relação do teu trabalho com os construtivistas? O Oiticica Filho fala muito também nessa questão do laboratório. Que a fotografia se faz no laboratório.**

VS: Eu sempre gostei muito do laboratório. Este talvez seja o veio mesmo. E o Oiticica tinha umas coisas mais abstratas também. Uma coisa que eu gostava nas obras dele era justamente isso. Qualquer coisa é passível, né? Na época em que eu fotografava, era bastante essa questão do laboratório, dos contrastes, do detalhe talvez. Ele também ia lá e o todo é muito grande... Quem sabe a agente fica numa parte menor. Eu gosto bastante de Geraldo de Barros também. Aquelas coisas fantásticas, as *Sobras* dele eu acho fantásticas. Aquela displicência, né? O cortar, o recortar, o retirar.

**FQ: E o que representa no teu processo esta fase do laboratório?**

VS: Eu sempre gostei de laboratório. Eu tenho uma facilidade com laboratório muito grande e é o momento onde eu conseguia pensar. Porque uma das coisas que eu mais lamento, atualmente, é essa perda desse tempo de pensar a imagem. Então, o tempo em que a imagem ia vindo, aquele minuto e meio, ele era extremamente fértil. Era quando eu conversava com a imagem, era quando eu me perguntava: É isso mesmo? Não é? O que eu posso fazer? Isso está de acordo, não está de acordo... E também o isolamento do mundo, é o que eu chamo de útero, não é?

**FQ: E tu achas que é uma coisa mais racional, mesmo de pensar, ou tem um lado intuitivo?**

VS: Não, não. Exatamente. É quando os *insights* acontecem. Eu acho que é uma coisa muito mais emocional até, porque essa coisa mágica da imagem vindo, então tem esse lado de sentir a imagem, e o lado do pensar a imagem. Eu acho que o laboratório, no meu caso, fecha tudo isso. Tanto que eu digo que eu estou de luto há mais de dez anos. Muito mais (risos). Acho que há 15 anos eu estou de luto. Desde que o digital nasceu eu estou de luto. Talvez tenha alguma coisa por aí também.

**FQ: Tu me falaste da outra vez que a gente conversou: “Eu tenho um pânico de que as minhas imagens vão desaparecer. Está no cd, está no computador e pode desaparecer”.**

VS: Mas eu já mudei de idéia.

**FQ: É isso que eu queria te perguntar, porque tu começa a trabalhar com o efêmero a partir das janelas.**

VS: Exatamente.

**FQ: Como foi esta transformação?**

VS: É a questão do luto. A gente vem de luto, de luto, e a gente tem que elaborar o luto e o luto é necessário pra gente resolver situações. Então é bem isso. Não é por nada que quando as pessoas morrem, elas ficam aquelas 24 horas para a gente elaborar aquela morte. É claro que passou um pouquinho das 24 horas também (risos). Então eu acho que era por falta de conhecimento, por falta de oportunidade, por falta de necessidade, de vontade, por tudo, de ver o que era o digital. Era simplesmente um monstro de que eu não conseguia me aproximar. Então conforme eu fui me aproximando, eu fui vendo que ele está de acordo com a época que a gente vive. Seria retrógrado da minha parte ignorar isto. A gente está vivendo uma época que é descartável. Que é volátil; as coisas não existem mais. Então está se criando aquela supra-realidade de que alguns falam. Eu queria ler mais sobre isso; eu li muito pouco sobre isso. É muito mais a minha percepção ainda do que leitura. Então eu percebo exatamente isso: a velocidade do excesso continua, anulando muito mais do que antes, é a transição é o rápido, não interessa, já foi. Eu acho que acelerou essa questão e inclusive o digital está muito mais verdadeiro que a fotografia tradicional porque já nasce com o intuito de mentira. “Eu não sou; eu sou uma grande mentira”. E a fotografia tradicional não. Ela nasce com todo aquele intuito de documento, de verdade: “eu sou objetiva”. Não é nada! É um pedaço de papel que já foi inclusive! Então eu cheguei a essa conclusão: que o digital, é claro que não tem alma, mas não é para ter! A fotografia digital não é para ser igual. Ela tem as suas próprias características e a gente vai ter que trabalhar com isso. E eu comecei a pesquisar esta questão de estar

percebendo as relações das pessoas com as imagens. Então, como eu dou aula para adolescentes, eu faço essa pesquisa direto, de como as pessoas estão se relacionando com as fotos. Então, o ato de fotografar é extremamente importante; o ato de olhar não é mais, já foi. É muito difícil, as pessoas não tem mais tempo para isso. Então é o fazer – talvez aí a psicologia explique melhor, não é – de que nós somos seres acumulativos. Nós queremos captar tudo, acumular tudo.

**FQ: Seria uma atitude mais narcisística?**

VS: Eu acho que sim. Com certeza, principalmente agora que as pessoas podem se transformar... Eu tenho uma aluna do pós [curso de Pós-Graduação da Feevale] agora que faz fotos de casamento, e ela está muito preocupada com isso, porque as pessoas não querem mais a foto dela. Elas querem a foto do *Photoshop* [software que possibilita manipular a imagem digital]. Elas querem a si transformadas. Isso é norma e eu acho que vai dar um problemão, psicologicamente muito grande, porque as pessoas não estão mais conseguindo se olhar no espelho. Eu acho que a sociologia e a psicologia devem estar dando conta disso. Eu estou louca para ler mais sobre isso, porque eu acho que o digital é isso.

**FQ: E o teu trabalho na Galeria Lunara, a *Tremonha*, é uma primeira aproximação? Como é isso?**

VS: No *Torreão* já foi um pouco isso. Aquela coisa de aconteceu e foi. E com o da Lunara, eu chorei dois dias, mas eu consegui.

**FQ: Por quê?**

VS: Porque, o que é que eu queria? Eu sempre quis trabalhar com aquele piso da Lunara. E quando eu fui lá, eu vi a impossibilidade de se trabalhar com fotografia naquele piso todo. Esse trabalho com o piso me acompanha. Na pinacoteca ali do IA [Instituto de Artes da UFRGS], para poder tirar os referenciais e colocar o preto, não é? E ali eu pensei: não. Eu não tenho como trabalhar com todo o espaço. Aí eu pensei em trabalhar com – um pouco era o grupo todo – a gente queria trabalhar com aquela instabilidade, que me perturbava demais naquele lugar. A instabilidade e o piso, como é que eu vou trabalhar isso agora? E aí quando o Gustavo [Jahn, artista integrante da exposição coletiva *Conjunto*] chegou e disse que ele ia tapar a tremonha, eu pensei: - Eu vou resgatar a tremonha. Eu vou fazer com que as pessoas caiam na tremonha pela imagem. E aí começa o suporte para isso. Como é que eu vou trabalhar esta questão? Eu preciso da fotografia para isso? E aí eu comecei a pensar: eu preciso do papel fotográfico pra isso? Eu já não preciso mais. Eu quero trabalhar com uma sensação, e essa sensação não precisa ter exatamente o papel fotográfico. Eu vou trabalhar com uma imagem da tremonha. E aí começou um pouquinho essa desvinculação, porque o

papel fotográfico não ia dar conta. Eu dei uma pesquisada, é lógico né?(risos) Eu não tinha as dimensões do papel. Eu teria que fazer uma emenda, e daí já não era a mesma coisa. Eu comecei a pesquisar suportes. Eu pensei: bom, então eu vou ver como é que eu posso fazer com que as pessoas pisem e não se machuquem. Eu tive que pensar em tudo isso, e eu queria essa sensação. Eu queria imprimir numa espuma, mas não daria. E daí eles me deram a sugestão desse *PVC* expandido, que daria para as pessoas pisarem e eu poderia colocar a espuma embaixo para dar esse efeito.

**FQ: A primeira sensação que se tem é tátil, na verdade. Não é visual.**

VS: Exatamente. E aí foi que eu vi que eu não precisava realmente do papel. Eu chorei porque foi difícil me separar dele... Mas foi ótimo, foi muito bom.

**FQ: Dá pra dizer que o teu processo criativo está saindo do laboratório?**

VS: Eu acho que ele precisa sair, então que seja por aí. Mas foi tranquilo que todas as variáveis ajudaram essa saída. E claro que se fosse alguma coisa assim: - Eu preciso trabalhar com fotografia, eu ia dar um jeito, mas não é mais necessário e eu preciso realmente sair disso. Eu não tenho mais esse suporte: o papel. Então, como que eu posso driblar essa situação?

**FQ: Tu não estás realmente encontrando papel fotográfico para trabalhar?**

VS: Olha, desse tamanho não, porque o último rolo que eu comprei veio velado. Quer dizer, tudo está conspirando, então vamos. Esse trabalho foi totalmente digital, mas eu já planejei um outro também que é preto e é branco. Neste trabalho da tremonha, como eu fotografei com digital, e eu procuro ainda me limitar à obtenção no digital, mais máquina ainda, eu não quis alterar muito. Mas se eu alterasse, também, atualmente não teria problema porque eu estaria de acordo com a linguagem que é isso mesmo. Essa linguagem veio pra isso: me modifica, me altera. Mas para esse trabalho eu senti que eu fiquei muito presa à questão de não alterar demais, porque era bem isso mesmo – eu estou fazendo com outra pessoa, eu não posso mudar muito o espaço, vou procurar ser mais coerente...

**FQ: Mas é um trabalho mais tridimensional, que destoa um pouco dos teus trabalhos anteriores que eram mais bidimensionais, mais gráficos. O Geraldo de Barros chega a afirmar a fotografia como herdeira da gravura. Tu achas que o teu trabalho tem essa relação?**

VS: Com a gravura não, porque eu até nem conheço muito gravura. Mas sobre essa questão do bidimensional, é bidimensional, mas sempre tem uma questãozinha que sai da parede, né? Os porta-retratos que vieram para frente... Essa questão do chão também. Na exposição do mestrado, eu já coloquei uma imagem no chão e a gente tinha que passar sobre ela. Na

verdade foi uma retomada daquilo. Eu me lembrei muito daquela imagem. Porque eu coloquei no chão pra gente pisar. Então já tem um pouco isso de sair um pouco. O tridimensional não é explícito, no sentido de uma instalação, mas ele sempre tem uma coisa que é difícil ele ficar na parede totalmente.

**FQ: Então tu te desvinculaste da parede?**

VS: Não dá pra dizer que eu me desvinculei. Porque eu tenho um trabalho que está colado na parede novamente, mas é um trabalho que eu estou executando agora, mas que a idéia veio de antes. Eu nunca sei o que eu vou fazer amanhã. Tem muito a ver com o espaço de exposição, porque alguns trabalhos como aquele da Lunara que nascem com o espaço – e quando a gente pode fazer isso é ótimo - e tem alguns trabalhos que não – eles simplesmente acontecem e eles podem acontecer em qualquer espaço. Então aí já é um pouco diferente também. Então eu imagino que possa ser uma coisa completamente tridimensional como uma instalação como possa ser uma coisa colada na parede.

**FQ: Este teu novo trabalho, *Campo Santo*, já tem previsão pra expor?**

VS: Não, eu vou agora abrir um monte de editais por aí que eu vou mandar. Mas eu já estou sem fôlego. Eu vou mandar para um ou dois e deu.

**FQ: O teu trabalho tinha um ritmo mais lento. Ultimamente deu uma acelerada...**

VS: Isso foi a Catarina [filha da artista]. Mas eu fiquei alguns anos bem parada. Desde que Catarina nasceu eu fiz todos esses dos porta-retratos, mas no ano passado, por exemplo, foi um ano em que eu fiquei bem quietinha; não deu pra fazer muita coisa. No ano passado eu estava me preparando, porque eu sabia que tinha um monte de trabalhos que eu não tinha tido fôlego para fazer, que eu não conseguia. E aí eu disse: esse ano vai. Vai nascer. Para onde eu não sei, mas eles precisam acontecer, porque eu já estou com alguns trabalhos mais à frente, que são com umas transparências, e tudo mais, mas eu precisava fazer. Tinha dois trabalhos, principalmente, que eu precisava fazer. E tem outro, que são umas linhas de luz, que tem nove metros. E esses são mais parede, mas eu precisava fazer porque eles já estavam no prelo. E este é totalmente digital. É uma coisa antiga também que eu precisava fazer. São dois na verdade: um tem nove e o outro tem seis metros. Com partes de um metro e meio por vinte centímetros. São as minhas janelas. Eu tentei vedar a luz e eu costurei com máquina de costura. E onde eu costurei a luz entrou. E aí eu comecei a fotografar com digital.

**FQ: É um trabalho então que tem uma relação com o trabalho do Torreão?**

VS: Com certeza. Eu fechei as janelas, mas até o Jailton [Moreira, artista plástico que dirige o Torreão com Élide Tesler] me disse: não tenta vedar a luz. Ele não sabia de nada e disse: não tenta vedar a luz que tu vais te dar mal. Não tenta escuridão total aqui porque não dá.

**FQ: Na verdade, o teu limite, e o teu referente, desde a época do mestrado é a luz.**

VS: E eu vejo muito isso aqui. [no trabalho inédito *Campo Santo*].

**FQ: É, tem uma retomada, porque tu tratas a imagem como objeto cultural.**

VS: É, o mestrado faz isso com a gente também. Ele instiga muito, é um momento muito fértil, onde a gente lê e a gente abre horizontes.

**FQ: Mas naquele trabalho do mestrado está mais latente esta questão da luz.**

VS: É uma coisa que eu não tenho como ficar indiferente diante dela; diante do comportamento da luz. Eu fico imaginando que são várias vertentes; varias linhas de pesquisa que a gente vai trabalhando paralelamente. Isso que eu acho que foi bom no mestrado, porque a gente faz uma arqueologia própria, para ver o que ocasionou aquilo que a gente fazia intuitivamente. O processo passa a ser consciente. Aí a gente expande para algumas questões mais culturais. Mas tem a questão ainda de que se fica mais próximo do próprio processo.

**FQ: Tu falas no teu trabalho de mestrado na tua intenção de provocar um estranhamento para que o público busque uma pista indicial do que foi fotografado. Tu achas que isto permanece ao longo do teu trabalho?**

VS: Não. Isso foi mais na época, mesmo. Isso é uma coisa que eu chamo de intuição ainda. Todo mundo que começa a trabalhar com fotografia tem esta vontade. Então eu tinha essa vontade, eu precisei colocar isso. Também passei por isso, foi uma questão de época.

**FQ: Mas essa coisa do estranhamento é uma questão que...**

VS: Ela fica, né? Mas não é mais assim.

**FQ: As tuas imagens são sempre imagens transformadas?**

VS: Com certeza. Até atualmente o que eu me preocupo é realmente questionar e fazer com que as pessoas se perguntem. Isso que a gente tem que fazer também. Talvez já seja um pouco didático. Talvez seja aquele meu lado professora que quer mostrar um pouco esse outro lado.

**FQ: Se perguntem sobre o quê?**

VS: Sobre a imagem, sobre a fotografia. É metalinguagem mesmo. É a fotografia falando da fotografia e as minhas questões sendo colocadas nisso. É muito interessante que no ano passado uma professora de estética me convidou pra falar sobre o meu trabalho numa aula de jornalismo e de publicidade. Foi tão legal... Tu não imaginas a reação dos alunos. Teve um aluno que disse: professora a senhora tem outra dentro da senhora (risos). Porque eu me empolgo. E eu comecei a apresentar o processo todo e eles ficaram fascinados. Falaram assim: Nossa! Mas tem tudo isso por trás de um trabalho de arte. Só que esta questão didática, os meus trabalhos tem um pouquinho de didática também no apresentar. Tudo está

relacionado. Para tentar educar um pouquinho também. Por isso que eu gosto também de falar sobre o meu trabalho.

**FQ: Mas não dá para ter muito controle sobre a percepção das pessoas sobre o trabalho.**

VS: Não, não tem mesmo. Eu vejo assim: uns percebem mais a questão do tamanho da imagem, outro vai perceber mais a sensação, outro vai perceber mais o preto, etc. Cada um vai de acordo com as suas vivências. Quer dizer, nem todo mundo ficou tapando a luz quando era criança, nem todo mundo viveu numa casa enorme, cheia de pretos e tudo mais. Ah, tinha uns buracos pretos na casa que eu morei. Era uma casa muito grande. E psicologicamente falando, era uma casa de três andares, com 22 metros. E tinha dois porões – não tinha energia elétrica no porão, então tu imaginas entrar num porão que não tem luz. A gente habitava só o andar do meio e tinha mais um andar com quatro quartos que ficavam no telhado, no vão não tinha luz. E eu criança, tinha um fascínio, tinha umas coisas abandonadas nesses quartos. Então no meio dia, quando eu ia lá espiar a luz que entrava pelas telhas, eu conseguia entrar, mas era muito assustador. E era só aquilo ali, não tinha como iluminar. Se acontecesse alguma coisa e um bicho saltasse lá de dentro, né? E um dos quartos era completamente fechado – não tinha janelas. E era um depósito de portas e janelas. Nossa! Eu nem tinha... Portas e janelas, não tinha luz, não tinha nada, completamente escuro, então, tu vê, não pode ficar nisso. Tem toda uma questão da escuridão como vastidão, também. Eu gostei muito quando eu li o Jung, uma época, porque ele fala isso. Todo mundo diz que o branco é presença e ele coloca o preto como presença. Tá tudo escondido e aí a gente vai trazer à tona. Quando eu forrei toda a pinacoteca de preto no IA, foi bem por isso. Foi por causa do Jung. Porque ele diz que está tudo ali; a gente enterra tudo. E a gente vai puxando as coisas que nos interessam. Foi muito isso, entendeu? Eu deixei poucas imagens que foi uma briga muito grande, porque eles queriam muitas imagens. E eu não; eu queria uma imagem. E aí foram cinco. É bem isso, a questão do preto. Ele contém tudo e a gente não percebe; Está tudo ali. Conforme a gente vai tendo discernimento, a gente vai pescando e vai trazendo à tona. Eu senti isso um pouco, porque cada um vai trazer à tona coisas completamente diferentes. Todas as imagens do mundo estão ali pra todo mundo. E cada um vai revelar algumas que fazem parte do seu universo. Alguma coisa assim.

**FQ: Isso tem a ver com a tua escolha pelo retrato doméstico? Porque tu escolheste trabalhar com estas imagens especificamente? Porque se a gente for pensar na inflação de imagens, elas estão por tudo, por todos os cantos em todos os ambientes.**

VS: É mais a relação emocional das pessoas com as imagens. Viajando, eu via que as pessoas, em muitos momentos, ao invés de perceberem o lugar, de sentirem o cheiro do lugar, de

ouvirem a música... fotografavam. Uma mulher começou a cantar num anfiteatro grego, quer dizer, tu só podes chorar, tu não tens outra coisa para fazer ali. Guarda tudo, aproveita o momento, e curte aquela acústica. Não tem nada que dê conta daquilo: tem que viver aquilo. E aí eu olhava em volta e todo mundo fotografando! Não dá, não pode! Guarda a máquina! Então eu via muito isso. Eu não queria trabalhar com o público iniciado porque isso aí já foi. As pessoas mesmo, talvez por ingenuidade, têm essa relação mais crua com a imagem.

**FQ: Porque tem uma relação emotiva dessas pessoas com a imagem, não é?**

VS: Com certeza. Mas é isso que eu comecei a perceber. Que as pessoas tinham uma relação emocional muito forte com aquelas imagens todas e o que eu percebia é que o discurso e a imagem não fechavam. A legenda era completamente diferente da imagem. E daí eu ficava assim: - Han-han. E pra mim aquilo não era nada. Só que aquela imagem era o detonador, muitas vezes, de lembranças de coisas que não tinham nada a ver. Isso é uma imagem; a legenda não está aqui. Então o que é isso? Isso é um engodo muito grande! Um embaralhamento que não diz nada. E além do mais, aquela vontade da pessoa de que a imagem viesse à tona, aquela posição de reverência, como um altar mesmo, e a impossibilidade da pobre imagem lá. São bem esses contrastes, uma coisa antagônica de que é uma imagem absurdamente importante pra pessoa, mas que não conversa com mais ninguém. Que é até auto-imagem.

**FQ: Tem um certo constrangimento teu em relação àquela imagem, porque ela está sendo exposta? Uma imagem que não tem uma vinculação emocional contigo?**

VS: Com certeza. Era bem isso. Eu não tenho. Por isso que eu posso fazer o que eu faço. Por isso que eu posso embaralhar; por isso que eu posso destruir, por isso que eu posso retirar a identidade. E ao mesmo tempo, tinha algumas pessoas... A gente sabe que é uma imagem, a gente sabe o quanto algumas pessoas veneram a imagem, e tinha umas pessoas que não tinham o mínimo constrangimento em pegar uma tesoura e recortar, recortar, recortar. Uma senhora, era fantástico. Ela pegava tudo, o rosto dos netos, dos filhos, colava tudo aquilo e emoldurava. Ah...! (suspiro de alívio) Então, é uma veneração pela imagem e é uma posse daquela imagem também. Cortava uma orelha eventualmente, mas não tinha problema. É difícil.

**FQ: Tem num primeiro momento uma manipulação que tu fazes nos *Altars* e depois com *Em Negro* tu entregas para o proprietário inicial da imagem esse poder, não é?**

VS: Isso. Exatamente. Então, essa disposição que muitas pessoas perguntam qual é o meu critério, em dispor as imagens. Eu respondo: o critério não é meu.



**FQ: Mesmo nessas que estão em exposição agora lá nos arcos, aqueles quadros pequenos?**

VS: Esse foi do jeito que estava. É claro que tem assim a moldura e algumas questõezinhas, até porque a pessoa depois que eu fotografei ela mudou tudo, é muito engraçado, isso. Mas eu procurei manter a disposição delas. Inclusive ali tem algumas imagens que não são de fotografias. Ela tinha junto com as fotos umas chaves, eu fotografei as chaves, e tinha uma cerâmica que era uma cabeça de cavalo ou alguma coisa assim no meio daquelas imagens todas. Eu transformei tudo em imagem. Eu pensei muito nessa questão, como é que eu faria, se eu deixaria vazado... Aí eu pensei: não, mas é imagem, ela juntou, então vamos colocar ali. Eu até quebrei, uma situação horrível, mas enfim. (risos)

**FQ: E aqui tu estás emparelhando vários momentos nesse novo trabalho [Campo Santo].**

VS: Pois é. (suspiro) Esse aí eu ainda não tenho distanciamento suficiente pra saber tudo que ele envolve. Mas ele nasceu, e tinha quatro formas das fotografias mais feitas no mundo: encontros familiares – eu busquei as proporções da santa ceia – os pequeninhos que são proporcionais às fotos de viagem – 10x15 – as quadradas que são as poses – os bustos, essas coisas - e o oval que seria um pouco essa do casamento, da transcendência que o oval também passa isso. É o abandono de uma situação de quem passa a viver a dois, no caso, que seria uma questão do oval. Isso foi a primeira idéia que eu tinha pensado. Aí ficou latente muito tempo, e eu visitei o cemitério. A impossibilidade de entrar no cemitério, porque as lápides eram muito juntas umas das outras, me sufocou da mesma maneira que as fotos me sufocam. Pensei: mas é isso. Então já veio o trabalho; o *insight* às vezes chega pronto. A impossibilidade de entrar na sala. Num primeiro momento eu ia permitir a entrada e aí eu disse não, eu vou deixar vedando completamente a entrada. Quando eu me dei conta, eu disse: tá, mas o que eu quero com isso? É a fotografia impossibilitando que a gente entre. Ela está tomando conta, ela está se bastando ou não? Enfim, essa coisa da impossibilidade, mesmo. Está assim agora.

**FQ: Mas esse formato oval também é o formato padrão do cemitério.**

VS: Mas é isso. É a transcendência. Eu estive uma vez com meus alunos fotografando no cemitério e eu disse a eles: ganha um ponto na média final quem me disser agora por que todas as fotografias são ovais. E ninguém sabia por que as fotos eram ovais. Teve uma menina que sentou num túmulo, fechou os olhos e falou: oval, ovo, páscoa, ressurreição. Taí, o caminho foi esse, mas foi uma menina. Então depois eu falei: então tá, eu vou deixar prá vocês pesquisarem. E depois da pesquisa vieram duas ou três respostas. O resto foram umas

coisas estapafúrdias. Eu pensei: será que eu vou ter que botar uma legenda no trabalho? Tem umas solarizações de noivas que se transformaram em viúvas. Uma colega minha disse: tu transformas as noivas em viúvas, porque o vestido fica completamente preto, com a solarização, a retirada do branco. Mas é uma morte, não é? E uma coisa assim que tu tens que te transformar. O que é a troca de nome? As pessoas trocam de nome. Como é que eu vou trocar o meu nome? Quando me perguntaram isso foi como se eu estivesse levando uma punhalada. Como eu vou trocar o meu nome? Uma das coisas mais preciosas que eu tenho. Eu sempre fui isso, e agora eu vou assumir o nome de outra pessoa? Não dá! Eu acho que o trabalho talvez tenha a ver com isso também. Que seja pela imagem que se faça, para não fazer isso comigo. (risos).

**ANEXO B**

**Entrevista com Vilma Sonaglio**

**Porto Alegre, 30 ago. 2007**

**FQ: Eu gostaria de complementar a entrevista anterior falando um pouco mais sobre o laboratório. Que processos de laboratório tu usaste em cada trabalho, a partir de *Transeuntes*? Tu usas sempre o Kodalith?**

VS: Na verdade eu usei o Kodalith até ele acabar, até ele deixar de ser fabricado. Se ele existisse ainda, certamente eu estaria usando até hoje. Eu usei em *Transeuntes* porque eu inverti as imagens. Eu captei com filme normal, T-max 100, e depois eu invertia, eu ampliava positivo, então eu passava para o Kodalith para inverter.

**FQ: Tu invertias por contato?**

VS: Por contato. Eu invertia e ampliava positivo.

**FQ: Em *Transeuntes* eu acho que existe realmente uma previsão, uma intenção no modo de captação em relação ao que vai ocorrer depois. Porque tem o borrado, a velocidade baixa do obturador. Mas nos posteriores, tu fazias uma reprodução simples?**

VS: Eu faço uma reprodução simples, mas depende muito do trabalho. Porque quando a fotografia é colorida, ela me dá menos contraste e aí o efeito na solarização não é o mesmo. Mas não existe uma regra para isso. Eu uso o Kodalith para aumentar o contraste.

**FQ: Mas tu usas o Kodalith no trabalho de laboratório?**

VS: Sempre no laboratório.

**FQ: E a captação tu fazes sempre com T-max?**

VS: A captação com o Kodalith é super complicada, eu tenho que ter muita luz. É iso 12 às vezes iso 6. Depende muito da matéria-prima, do que eu vou captar. Então é sempre uma barganha. O material que eu vou usar é sempre em função do melhor resultado que eu posso ter. Se eu consigo um resultado bom só com o T-max 100, tudo bem. Mas se eu sei que eu não vou conseguir, se eu posso levar a idéia a extremos, daí eu vou para o Kodalith.

E no *Em Negro*, na solarização, também tem a questão do papel. O resultado também é em função da superfície do papel. Aqueles pequeninhos, o papel deu um resultado completamente diferente. Praticamente, o branco, ele absorveu, porque é um papel super poroso. Ele ficou parecido com um veludo. Ele absorveu o branco também e foi onde eu parei, praticamente, porque eu cheguei no preto sobre preto.

**FQ: É uma coisa gradativa, porque nos *Altares* tu ainda tens os meios tons.**

VS: É porque nos *Altares* não tem a solarização. É só a sobreposição de negativos.

**FQ: Mas tem alguma coisa de aumento de contraste?**

VS: Tem.

**FQ: E aí depois tu vais trabalhar sempre com a solarização? Nas *Janelas* também?**

VS: Nas janelas lá do Torreão? Aquilo é cianótipo, mas antes eu usei o Kodalith, porque eu precisei fazer. Eu fotografei com 6X7. Aí eu passei para o fotolito, não era Kodalith porque eu precisava cobrir uma superfície grande, porque eu precisava do tamanho das janelas. E o fotolito tem características um pouco diferentes. Eu não podia trabalhar com luz vermelha, precisava de escuridão total. Daí eu passei do filme para o fotolito grande, que seria o Kodalith, (é o mesmo processo), para poder imprimir nas janelas.

**FQ: Ali não tem solarização?**

VS: Não tem solarização. Mas tem inversão, porque eu passo do negativo normal para o fotolito grande, que é positivo, e o que é impresso é em negativo. No *Em Negro* não tem inversão. É solarização direta. Eu amplio no papel fotográfico uma ampliação simples. Esta inversão de imagem é dada na revelação, pela solarização. Esse negativo é dado pela solarização, para retirar o branco. Eu descobri que a temperatura é o principal fator para a solarização. O melhor resultado é com uma temperatura mais baixa, mas como eu trabalho com temperatura ambiente é difícil de controlar isso.

**FQ: Eu gostaria de falar mais sobre as janelas, eu me lembro que tu falasses que tu querias que elas olhassem para dentro. Mas as janelas têm uma função de comunicação entre dois ambientes, entre o dentro e o fora. Porque esta inversão de fazê-las olharem para dentro?**

VS: É questão do espaço, lá. Porque é um espaço de intervenção, como eles colocam. E aquelas janelas, a impressão que eu tenho, é que elas tiram um pouquinho o foco do espaço. É muito fácil a gente olhar através delas. Porque elas são atraentes, elas são sedutoras, elas são muitas. E o que a gente quer é olhar para fora, mas o espaço de exposição está dentro. Então como driblar toda essa sedução das janelas? Eu queria que ao invés de nós olharmos para fora, elas olhassem para dentro. Que elas fizessem parte realmente do ambiente. Não é anulá-las, mas fazer com que elas participassem também. E aí como eles têm esse registro de tudo que acontece lá, foi meio que um apanhado. Tudo que aconteceu lá dentro estava nelas, como se elas tivessem impregnado nelas tudo que elas viram. Era uma forma de elas nos devolverem tudo que elas já viram ali através de toda a história daquele espaço.

**FQ: E por que esta vontade de impregnar?**

VS: Porque é muito diferente a gente impregnar e colar. Se eu fosse colar uma imagem, seria uma solução infinitamente mais rápida, mais fácil e tudo mais. Mas eu estaria colocando uma prótese. Como se eu estivesse enxertando alguma coisa que não seria delas. Foram elas que olharam. Então não podia ter nenhum anteparo, não seria através de nada. Através realmente delas, como matéria, de uma forma física.

**FQ: E o que foi feito com essas janelas? Porque elas foram pintadas.**

VS: Elas foram lixadas. Foi bom que elas ficaram um tempão, de novembro a março. Então quando voltaram as exposições eu mandei lixar todas elas, coloquei no lugar e contratei uma pessoa para pintar.

**FQ: E o azul? Porque o Torreão é um espaço de produção e não é simplesmente de exposição de arte; é um espaço de artistas, para produção de arte. Tem alguma coisa a ver esta mudança com o espaço?**

VS: Eu já andava me questionando muito porque eu tinha chegado no preto sobre preto. E a gente fica numa arapuca. Para onde eu vou agora? A questão do digital também estava presente, enfim, era um emaranhado de coisas me preocupando.

E quando surgiu a idéia do Torreão, que eu queria realmente impregnar as janelas, tem uma emulsão que dava para impregnar com preto e branco, mas eu comprei, estava vencida, foi uma confusão muito grande. E a técnica que eu conhecia, que seria mais fácil era o cianótipo, e o cianótipo só pode ser azul. Ele não tem outra opção. E eu entrei em parafuso. Eu pensei: E agora, eu vou pro azul ou não vou? E aí eu comecei a pesquisar o azul, todo o significado do azul, das janelas azuis para fora. Chegava a remeter um pouquinho, não anulava completamente as janelas, porque a gente olha pra fora e vê o azul. Não era isso que eu queria também, mas eu comecei a somar e a pesquisar e vi o imenso significado do azul, inclusive de transcendência, não é? Então quem sabe a minha passagem para a cor ou para me libertar um pouquinho desse preto seja através do azul. Mas aí eu assisti à palestra de um físico no Festival de Inverno. Ele dizia que noventa e nove por cento das espécies da face da Terra já foram extintas. E tudo o que a gente faz é pela sobrevivência da espécie, e para sobreviver a gente precisa mudar o tempo todo. E aquilo caiu como uma luva. Que eu preciso realmente mudar. Isso foi um aval.

**FQ: E isso operou uma mudança também no teu comportamento? Porque tu te vestias sempre de preto...**

VS: Sim, aí eu comecei também a fazer análise, isso tudo tem a ver com a vida da gente, que eu estava me sentindo realmente no fundo do poço. Aí eu comecei a perceber isso, que não estava realmente me levando a nada. Então eu percebi que era um ciclo da minha vida que estava se fechando e eu tinha que abrir para novas questões. E foi mais uma coisa que me deu força para decidir: então eu realmente vou fazer e vai ser o início de alguma coisa que não sei exatamente o que vai ser. Tanto que as últimas [exposições] do ano passado foi para o branco sobre branco e é um pouco uma libertação. Não que eu não goste ainda [do processo tradicional em preto e branco], mas foi uma coisa que ficou como uma alternativa, antes era

um pouco uma obrigação. Era uma coisa que eu tinha que fazer. E eu comecei a me questionar porque eu tenho que fazer isso se eu tenho vontade de fazer outras coisas, se a vida mudou, se o digital chegou? Tudo isso. Então, as influências vêm e a gente tem que se adaptar, não tem mais isso. Outra coisa que eu pensei muito era a questão do digital, porque eu tenho um fascínio muito grande pelo laboratório, que era a questão da química e isso foi tirado de mim. Então eu meio que perdi o chão e tive que renascer...

**FQ: E esta vontade impregnar, não pode também ser uma espécie de última esperança em relação à perenidade da imagem?**

VS: Tem um pouco isso, mas o bom é que o cinaótipo é uma coisa que eu posso ter ainda, mesmo com o digital. Então é uma forma de afrouxar um pouquinho, soltar um pouquinho essa questão do processo e ficar mais na questão da idéia, mesmo. Soltar a química e ficar mais com a essência. E atualmente eu estou com muita vontade de me voltar para a essência da fotografia, para o caso da luz, coisas que eu já fazia antes.

**ANEXO C**

**Livre tradução**

**Vik Muniz e Charles Ashley Stainback: um diálogo**



**CS: Quando você começou a trabalhar com fotografia? Deixe-me refazer a pergunta: Quando você se deu conta do poder que a imagem fotográfica poderia ter no seu trabalho?**

VM: Apesar de eu sempre ter tido um envolvimento com a imagem fotográfica, por um longo tempo eu relutei em fotografar. Eu acho que eu tomei uma decisão de parar de produzir imagens e me concentrar em fazer coisas reais logo que eu abandonei a minha carreira na publicidade. Eu me tornei um escultor para poder trabalhar nos aspectos mais materiais das coisas. Esses objetos tiveram algum sucesso e uma galeria os expôs em Nova Iorque. A galeria também documentou o trabalho com reproduções em *slides* e em preto-e-branco. Quando eu vi aquelas fotografias pela primeira vez, gostei tanto que eu não me importaria se os objetos em si fossem todos queimados. A foto carregava o código da tridimensionalidade do objeto sem o peso e o volume da bagagem. A fotografia também trazia informação sobre o material (a foto de uma lixa, por exemplo, parece áspera), mas estava de alguma forma ligada mais fortemente com a forma dos objetos retratados. Em suma, a fotografia capturava mais do objeto como ele aparecia na minha mente, como uma idéia. Eu queria estar envolvido com a construção do objeto de modo a tornar isto invisível. Assim, o processo criativo segue uma circularidade: você começa com uma idéia e termina com algo que lembra uma.

**CS: Então, a primeira utilização que você fez da câmera é similar às intenções dos artistas dos anos 60 que simplesmente começaram a fotografar para documentar *happenings*, *earthworks* e *performances*?**

VM: É isso mesmo. Eu sempre admirei esse tipo de arte por todos os motivos errados. Minha primeira reação quando vi *Spiral Jetty* em um livro foi, “Puxa, que ótima foto”. Eu não podia acreditar que alguém tivesse tido tanto trabalho para terminar com uma fotografia. Eu acho paradoxal que a maior parte da arte dos anos 60 tenha uma atitude de “o que você vê é tudo que vai ter”, e porque foi dada tanta ênfase na materialidade e na efemeridade do trabalho, nos deixando praticamente só com a documentação. Bem, a documentação pode ser arte. As fotos de *Mont Blanc* feitas pelos irmãos Bisson no século XIX eram registros de uma *performance*, mas a *performance* foi feita inteiramente com a idéia do registro. Eu tenho certeza de que artistas como Smithson ou Matta-Clark sentiam que a obra só estava completa depois que tinha sido fotografada. Quanto aos *happenings*, eu assisti a algumas *performances* e eu confesso que fico muito constrangido e raramente gosto delas. No entanto, as fotografias destes eventos são sempre fascinantes. Eu fico muito interessado em como a *performance* é registrada e como o registro afeta a *performance*. As xilogravuras japonesas inspiraram os atores de *Kabuki*, que incorporavam seus próprios personagens mascarados. Julia Margatet

Cameron deu o título de *Iago* a um retrato masculino inspirada no vilão de *Otelo*, ignorando a identidade do modelo. Jerry Seinfeld interpreta ele mesmo no seu seriado. Como alguém pode interpretar a si mesmo? Estas são coisas que me interessam quando eu documento meus pequenos *happenings* privados.

**CS: De certo modo, você é como um mágico que revela à platéia o segredo do seu truque. Você quer que eles vejam como a ilusão é criada. Era esta a intenção quando você começou a usar a fotografia como parte do seu trabalho em arte?**

VM: Tanto o mágico quanto o artista ganham a vida manipulando coisas a que as pessoas geralmente não dão valor. O universo do conhecimento tem muitos buracos negros: o milagroso, o engraçado, o grotesco e mesmo o verdadeiramente belo são meramente situações que ocorrem nos vãos do conhecimento mundano. Eu sempre tive um interesse nessa intermitência, estes lugares onde a lógica e o senso comum entram em colapso, dando espaço para experiências novas. Santo Agostinho disse que os milagres não existem em relação à natureza, mas em relação ao que nós conhecemos da natureza. A diferença é que com ilusões de ótica isso é indelével. O córtex óptico é realmente um mecanismo incrível. Não importa o que as pessoas digam, a arte sempre teve que lidar, direta ou indiretamente com ilusão. O artista do Paleolítico teve que lidar com ela assim como Mondrian. Alguma coisa acontece quando você experimenta uma ilusão de ótica que transforma a experiência de um objeto na experiência da própria visão. Você não vê simplesmente, você sente a visão. Eu não tenho interesse nem os meios para produzir ilusões que ampliem o conceito do que seja a ilusão. George Lucas e Steven Spielberg estão fazendo isso por nós. Minha área de interesse está no extremo oposto do espectro da ilusão. Eu quero fazer a pior ilusão possível que ainda assim engane os olhos do espectador médio. Algo tão rudimentar e simples que o observador pense: “Eu não acredito no que estou vendo, eu não posso estar vendo isso, minha mente é muito sofisticada para cair em algo tão bobo como isso”. Ilusões ruins como as minhas fazem as pessoas se darem contra das falácias da informação visual e do prazer de serem levadas por essas falácias. Estas ilusões são feitas para revelar a arquitetura do nosso conceito de verdade. Elas são meta-ilusões.

**CS: As pessoas não ficam confusas com o seu trabalho? Não interpretam mal suas intenções, talvez? Ou levam o trabalho a sério? Porque eu presumo que você não o leve a sério.**

VM: Não. Eu nunca tive o problema ou o prazer de ser levado muito a sério. Meu trabalho é feito não para confundir, mas para desestabilizar a visão do espectador sobre o que é a fotografia. Quanto a isso, o observador realmente fica confuso e isso é bom.

A nebulosidade lógica que se pode experimentar diante de uma foto ilusionística é similar àquela que temos depois de ouvir uma piada. De repente, há um enorme vácuo na mente que o aparato cognitivo registra como prazeroso porque é disso que a mente gosta: de preencher estes espaços com pensamentos doidos e abstratos. A noção que separa entretenimento e fantasia do mérito artístico foi provavelmente inventada por alguém muito triste que só podia medir a importância de uma obra de arte pelo viés da história e da sociedade, esquecendo inteiramente o papel do indivíduo. O mais triste disso é que esta noção persiste, poluindo os critérios da apreciação de uma obra ao nível da produção de arte: os artistas se tornam sérios e sistemáticos, tentando fazer sentido fora da obra. E se um artista cria ilusão ou faz coisas engraçadas, ele certamente não será levado a sério. Eu tenho opiniões definidas sobre raça, gênero, ecologia, censura e distribuição econômica. Eu apenas não tenho confiança suficiente pra vender essas opiniões como uma mercadoria artística. O objeto da arte é o estudo dos mecanismos responsáveis por transmitir a realidade, e não a idéia da própria realidade. Só depois de destituir a arte desta responsabilidade que você pode realmente fazer arte “sobre” alguma coisa. O conhecimento humano se apóia em dualidades e antagonismos para poder existir, fazendo cada noção completamente dependente da sua negação para conferir-lhe um significado. Nesse ponto, a ilusão se torna um meio de aprofundar nosso entendimento do que seja a realidade e o humor se transforma em objeto de uma investigação séria.

**CS: Sua fajutice, se eu posso usar esta expressão, foi levada a sério mais de uma vez. Por exemplo, a série *Principia*, em que você usa vistas estereoscópicas: trabalhos em que a linha entre fato e ficção é tão confusa, que não há pistas visíveis para a sua brincadeira.**

VM: Bem, há na verdade dois campos distintos do trabalho: um é sobre a representação e o outro sobre interpretação. A série *Imagens de Arame* ou as *Crianças de Açúcar*, por exemplo, são principalmente sobre o que leva algo a representar uma outra coisa. Outras séries como *O melhor da Life*, *Artigos pessoais* e *Principia* são mais sobre os efeitos que sobre as causas da representação. São idéias desenvolvidas a partir de um olhar sobre o imaginário produzido pela comunicação de massas e explorando como esse imaginário afetou a mim. *O Melhor da Life* enganava o espectador porque ele pensava que conhecia tudo sobre a imagem antes de vê-la. *Artigos Pessoais* brincava com o que as pessoas poderiam não saber sobre as imagens. E *Principia* testava como as pessoas respondiam a fotos pseudocientíficas muito bobas vistas através de um aparato. Em todos estes trabalhos, há um processo de digestão, ou talvez eu devesse dizer indigestão e regurgitação de imagens da mídia. O seu aspecto formal principal são as coisas que já são parte do nosso inconsciente coletivo. Mais de 50 por cento do mundo chega até nós na forma de meios tons, ondas eletromagnéticas, e luz distorcida.

**CS: Depois de ouvir você falar sobre o seu trabalho, eu tenho que admitir que Gerard Richter vem à minha mente. Não tanto por que o trabalho é semelhante, mas pela aglutinação de extremos no conjunto do trabalho. Além da conexão de extremos do “realismo com a abstração”, você já pensou sobre as semelhanças?**

VM: O interessante no trabalho de Gerhard Richter é que ele não está tentando afastar os limites do realismo e da abstração. Suas paisagens, naturezas mortas e retratos baseados em fotografia têm uma improvável imaterialidade de uma pintura abstrata e o seu trabalho abstrato (de algum modo semelhante ao de Matta) parece criar uma noção de espaço entre as pinceladas. Eu sempre tive atração pelo seu trabalho. As séries de homens famosos no *Ludwig Museum* e as pinturas de Bader-Meinhof tiveram um enorme impacto sobre mim. Quando eu paro para pensar nos artistas contemporâneos de quem eu estou mais aberto a assimilar idéias, eu só consigo pensar em pintores que usam a fotografia. Vija Celmins e Chuck Close, por exemplo, são também pessoas cujo trabalho eu estou sempre estudando. Os únicos escultores que me vêm à mente quando eu penso no que sempre me interessou são Robert Irwin e Charles Ray. Eu tive uma discussão dessas com outra pessoa recentemente e ela ficou um pouco decepcionada que eu não seja influenciado por artistas mais jovens. Ela até usou um termo estranho - “mais contemporâneos”. Eu disse a ela que eu tenho certeza de que eu vou amar a arte da atualidade daqui a uns 20 anos.

**CS: Você mencionou Vija Celmins e Chuck Close e o uso que eles fazem da fotografia. No entanto, o que parece ainda mais evidente como influência é a tremenda riqueza do *trompe l’œil* na história da arte. Já que se passaram mais de vinte anos em relação à maioria das grandes ilusões de *trompe l’œil* na história da arte, eu suponho que alguns podem atrair seu interesse.**

VM: Há um tipo de *trompe l’œil* que faz um pouco mais que enganar o olho. Como ilusões que dizem algo sobre a realidade ou, pelo menos, da nossa capacidade de percebê-la. Ilusões como essas são geralmente muito subliminares e silenciosas. Uma pintura de Peto, por exemplo, é um truque interessante e divertido, mas uma paisagem de Bierstdt ou Church é uma aula sobre percepção. Para mim, Ansel Adams é um ilusionista mais interessante que Jerry Ueslman.

**CS: Suas fotografias são um misto de intelecto, humor e ilusão. Você pode explicar o seu método de trabalho e o processo para juntar estes ingredientes geralmente incongruentes em um único trabalho ou série?**

VM: Eu nunca fui muito bom para organizar ou classificar as coisas, separá-las e arquivá-las em lugares específicos. Nas minhas estantes de livros, você encontra Milton ao lado da

Luluzinha. Eu tento manter a minha cabeça e o meu ambiente abertos para que todos os tipos de alianças improváveis se formem de um jeito natural e orgânico. Combinar fotografia e desenho não é uma grande coisa porque as duas técnicas já foram a mesma coisa no passado e a necessidade de uma distinção veio muito depois. Meu pai ganhou uma enciclopédia britânica em um jogo de sinuca uma vez. Era uma edição muito antiga e não dava para dizer se as ilustrações eram desenhos muito bons ou fotografias mal impressas. Eu me lembro que quando criança eu gostava disso. Algumas coisas nunca mudam de verdade.

Sobre o método de trabalho, eu não trabalhei tempo suficiente para desenvolver um e eu espero sinceramente que nunca chegue lá. O que eu tenho é um repertório de atitudes diante da criação de imagens que eu exploro livremente até que eu esbarro em algo interessante. Eu tento deixar o processo para a intuição o máximo possível. Se você trabalha de um modo intuitivo, no final você geralmente descobre os motivos por trás das suas decisões. Minhas primeiras tentativas em fotografia foram uma espécie de transição entre o objeto e a imagem. Eu queria que a imagem fosse tão leve e penetrante quanto uma idéia. Eu estava ainda relutante em produzir imagens por causa da minha experiência com publicidade. A função da publicidade é fabricar identidades para tudo, de talco a nações e seus exércitos, dar forma ao impreciso e uma imagem perene ao transitório.

Isso soa muito filosófico, eu sei, e eu ainda acho que a publicidade é uma parte muito importante da nossa cultura. Mas eu não estava interessado em fabricar identidades antes que eu pudesse definir para mim mesmo o que é a identidade. Como nós somos capazes de reconhecer um objeto numa imagem? Como nós somos capazes de reconhecer um objeto e ponto final? A publicidade me fez consciente da dicotomia entre um objeto e a suas imagens. Este tipo de tensão tem sido parte do meu trabalho de um modo muito consistente. Hoje eu olho para trabalhos mais antigos, como *Dois Pregos*, *Cabo de Guerra* e *Cogito Ergo Sum* e vejo claramente esse dilema se desdobrando na minha mente. Realidade ou representação? Assim que eu descobri como essas duas noções são similares quando elas se tornam informação visual, eu comecei a me sentir mais confortável usando esta polaridade a meu favor.

**CS: Depois de ver a diversidade do seu trabalho, eu imagino que você tenha uma fascinação por imagens inscritas em objetos ou coisas, tudo de topiaria a silhuetas de patos no pelo de um cachorro a formas em uma nuvem.**

VM: Um milagre é um fenômeno de interpretação. Das paredes manchadas de Leonardo aos cavalos de Mr. Ripley, nós somos levados a encontrar ‘representações acidentais’ em todo lugar. É como se o significado ricocheteasse através dos elementos como átomos de oxigênio.

Isso de alguma maneira está ligado com as funções básicas da percepção, as coisas projetadas para nos manterem vivos quando nós ainda caçávamos o mamute peludo. Para entender realmente a arte, é preciso voltar a essas coisas simples. Provavelmente houve um tempo quando o homem primitivo não podia representar nada, mas certamente encontrava as formas que estavam ligadas com a sua vida em formações rochosas, cacos, troncos de árvores e cascalhos. Nós somos levados a pensar que a arte começou com as pinturas rupestres, mas eu acredito que a arte começou com a habilidade de reconhecer a forma de uma coisa em outra. Alguns artistas na China do século XIX não produziam nenhum tipo de arte por si mesmos, mas simplesmente buscavam pedras que traziam uma certa atmosfera na sua forma. Elas eram chamadas pedras do sonho e precederam o *readymade* em pelos menos cinquenta anos. O que Duchamp fez foi um já-feito<sup>97</sup>.

Essas coisas sempre me intrigaram porque elas são o conteúdo fundamental do conhecimento. No momento em que você reconhece a semelhança entre duas coisas, você criou um símbolo, você aprendeu como usar a linguagem. Quando Naom Chomsky adotou a teoria de Piaget e a controvérsia sobre o conceito natureza-nutrição de aquisição da linguagem, ele tocou em algo importante sobre a natureza do conhecimento. O problema com a teoria da linguagem natural é que ela endossa um papel ativo exclusivamente para as nossas habilidades cognitivas. Cognição tem suas oscilações. Eu acredito que a linguagem é algo inato, mas a sua configuração básica é passiva e contemplativa e foi projetada pela evolução para funcionar em um nível de reconhecimento da forma, uma ferramenta básica de sobrevivência. Algum homem primitivo jogou sua lança no bisão somente para descobrir que aquilo não era um bisão, mas um ninho de cupins que continha uma excepcional semelhança com o bisão. Ele havia sido enganado pela natureza. Ele voltou para a tribo e contou aos outros caçadores sobre o bisão. Logo eles estavam atirando as suas lanças sobre o ninho de cupins enquanto ele se escondia atrás dos arbustos gargalhando. Aquele homem foi o primeiro artista.

**CS: Para algumas pessoas que trabalham com a imagem fotográfica o rótulo de fotógrafo é indesejável. Elas quase sempre preferem o termo “artista”. Você, no entanto, acolhe o título de fotógrafo e o meio fotográfico com grande entusiasmo, ainda que o seu trabalho pareça, à primeira vista, mais próximo da noção tradicional de *fine art*. Você se vê como um herético da fotografia ou como um xamã com a câmera?**

VM: Eu frequentei a escola de arte em São Paulo por alguns anos. Nenhum dos instrutores lá conhecia o trabalho de Joseph Beyus ou Bruce Nauman. Nós sentávamos por três horas desenhando e modelando sólidos geométricos e nus, e eventualmente falávamos sobre Bernini

---

<sup>97</sup> No original em inglês: *already-made*.

ou Tiepolo. A aparente insensatez daqueles exercícios me ensinou quase tudo que eu uso hoje sobre o fazer artístico. Me ensinou como organizar a informação visual de um modo hierárquico, dando-me um entendimento mais detalhado dos mecanismos de representação. E também me inspirou no meu respeito pela técnica e pelo fazer manual de que eu tenho tentado me livrar tanto, mas obviamente sem sucesso. Alguém pode aprender na escola a ser um desenhista, um fotógrafo, ou um escultor, mas é impossível ensinar alguém a ser um artista. Seria como ensinar alguém a estar doente ou feliz, ou a ser um bom arremessador de dados. Eu sou um fotógrafo quando fotografo e um desenhista quando desenho, mas eu estou sempre me tornando um artista.

Ovídio começa a sua narração do *Gênesis* em *Metamorfoses* com esta frase: “Minha mente está inclinada a falar de corpos transformados em novas formas.” Que modo perfeito de começar uma obra de arte! Uma criança pega um pedaço de giz e desenha um círculo na calçada, e então linhas retas irradiando do círculo. Qualquer observador reconheceria neste rabisco imediatamente a imagem do sol, uma imensa bola de fogo a 150 milhões de quilômetros da terra. Leva menos de um segundo para o significado “sol” tomar conta daquele risco de giz, enquanto leva oito minutos para que a própria luz do sol o ilumine. Nós nos tornamos tão sofisticados nos nossos hábitos visuais que frequentemente nós desconsideramos a mágica da representação. Já foi dito que quando os artistas do Renascimento começaram a usar a perspectiva de três pontos, nas suas pinturas e afrescos, eles foram acusados de bruxaria. Porque nós não experimentamos mais vertigens diante de uma pintura de Giotto, todo o impacto perceptivo do trabalho se transforma em história, mas por algum motivo, é satisfatório pensar nos espectadores confusos tentando descobrir como aqueles pigmentos terrenos foram dispostos de tal maneira para produzir uma semelhança perfeita com o espaço tridimensional. Eu tento voltar a minha atenção para este dinâmico teatro das formas visuais, onde pigmentos e emulsões atuam como anjos voadores, traços de carvão atuam como paisagens arcádicas e metal fundido se torna a semelhança perfeita de animais. Eu tento pinçar o momento em que a transformação ocorre, o momento em que um círculo se transforma no sol, e um triângulo vira a tumba de um faraó. Isto é magia na sua transformação mais evocativa, xamânica e espiritual, que já foi tão clara na arte.

**CS: Em muitos aspectos, se percebe este sentido no seu trabalho. E este ‘momento’ é o que as pessoas acham intrigante quanto olham para ele. De um modo geral, você presume que mesmo nesta época acelerada, hiperativa, *gigabyte* e virtual, as pessoas comuns que andam nas ruas estão conscientes desta mágica associada à criatividade**

**humana. Você não acha que frequentemente nós perdemos a noção da maravilha da criatividade humana e da habilidade do olho humano, da mão e da mente para produzir ilusões incríveis?**

VM: As imagens são produzidas com uma velocidade tão alucinante que nós ficamos condicionados a reter apenas uma fração do que vemos. E o engraçado é que assim como nós nos tornamos mais eficientes em produzir imagens, nós ficamos incrivelmente incapazes de entender a sua forma e a sua estrutura semântica. Quanto mais rápido nós conseguimos produzi-las, menos tempo nós temos para ver o que elas são realmente. O poder de uma imagem reside precisamente no seu potencial para ser subestimada. Desenvolvendo defesas contra este ambiente visual doentio, as pessoas se tornam anestesiadas para todas as formas de imagens. Às vezes, eu tento imaginar o mundo antes que qualquer pessoa tivesse uma câmera. Um desenho de um rinoceronte como o de Dürer deve ter sido uma coisa fantástica para o observador do século XVI. Hoje em dia, nem mesmo o rinoceronte real pode inspirar este tipo de assombro. Nós precisamos dos dinossauros para isso.

**CS: Mas de certo modo, nos temos este tipo de ilusão, mesmo com dinossauros na maioria dos filmes de *Hollywood* de alta tecnologia e orçamentos milionários. Isto não conta?**

VM: Não é um paradoxo estranho que o uso mais avançado da mais alta tecnologia seja usado para fazer criaturas pré-históricas? Eu geralmente fico mais impressionado com um truque de cartas bem executado do que com estas coisas da computação. Depois de cinco minutos de *Jurassic Park*, os dinossauros só assustam com aparições inesperadas: um fantoche poderia aparecer de repente na tela e as pessoas ficariam assustadas do mesmo jeito. Os filmes de Ray Harryhausen, por exemplo, são muito mais assustadores porque eles têm muito pouco a ver com a realidade. Eles se parecem mais com pesadelos.

**CS: Como muitos artistas da sua geração, seu trabalho é baseado na mídia impressa, na televisão e na cultura popular. Na série *O melhor da Life*, era a sua intenção criticar a cultura das mídias como tantos outros artistas fizeram na década de 80?**

VM: Se você considerar o que uma pessoa faz todo dia, quase tudo que é novo e se soma a sua vida vem na forma de informação mediada. Se você contar tudo que você aprendeu por experiência própria, ou seja, tentando algo por si mesmo, não vai contar muito comparado com o que você aprende ouvindo outras pessoas, lendo o jornal ou assistindo à televisão. A maior parte da nossa memória, portanto é relativa a acontecimentos de que nós não fizemos parte diretamente. Quando isso se aplica ao meio fotográfico, este fenômeno fica ainda mais interessante: em todas as fotografias que já foram feitas na história, somente o filme foi



exposto ao registro da imagem, nenhum olho humano compartilha o momento preciso e a posição de nenhuma fotografia. Isso faz com que a história dos fatos fotografados exclua a experiência humana. Nós podemos apenas compartilhar memórias de imagens que na realidade ninguém nunca viu. Se ninguém nunca viu o que todo mundo lembra, de que exatamente estas memórias são feitas?

Quando eu cheguei aos Estados Unidos, em 1983, eu falava muito pouco o Inglês e então, no início, eu não fiz muitas amizades. Ler o jornal e assistir à TV era reconfortante porque era um modo de participar do meu novo ambiente. Eu comprei *O Melhor da Life* em uma *garage sale* fora de Chicago. Este livro me deu uma certa sensação de segurança e me fez sentir mais como parte do lugar onde eu estava vivendo. Aquela coisa de “família do homem” realmente funciona. Eu perdi o livro no verão de 88 numa praia em *Long Island* e fiquei muito triste. De repente, eu tive a idéia de que as pessoas não guardam livros como esse somente pela informação escrita. Eles também usam para checar suas memórias dos eventos através das fotos, como se fosse um álbum de família.

Durante o verão, eu comecei a testar o quanto eu guardei das fotografias na minha memória. No início era um passatempo. Eu acordava e trabalhava em algumas imagens todo dia, e a cada dia eu lembrava um pouco mais. Quando eu já não conseguia lembrar de nada, eu comecei a chamar pessoas (que não tinham as imagens na sua frente) e perguntar a elas questões específicas. Eu descobri que as pessoas guardam as imagens de maneiras radicalmente diferentes: suas descrições tinham uma estrutura completamente diferente das minhas. O mundo visual é como um jogo de palavras cruzadas: nós todos temos o mesmo jogo, mas cada um resolve de um jeito diferente. Eu tinha desenvolvido bem algumas imagens de memória quando a *Stux Gallery* se dispôs a mostrá-las como desenhos. Já que eu tinha transformado as imagens de memória em desenhos, eu achei que elas deviam ser devolvidas ao meio fotográfico. Então eu fotografei os desenhos. Quando eles ficaram prontos, eu ampliei as fotos com a mesma retícula de meios tons com que as fotografias originais tinham sido impressas. As pessoas pensavam que estavam vendo reproduções ruins de fatos conhecidos, mas na verdade elas estavam vendo apenas imagens de pensamentos. Elas foram convencidas pelas fotografias porque elas tinham a mesma sintaxe das fotos originais. Então funcionou.

**CS: Então, a sua intenção era brincar com nossa sintaxe visual coletiva enquanto testava as limitações da nossa memória?**

VM: Estar consciente das suas limitações de memória, em geral significa estar atento ao seu potencial para subestimar o que você vê. Nós fomos condicionados a formular opiniões

importantes baseados nas imagens que vemos, mas o mesmo mecanismo responsável por nos apresentar estas imagens também nos condicionou a não fazer muitas perguntas sobre o modo como são produzidas. A fotografia, especialmente depois da segunda guerra mundial, foi se tornando gradativamente mais transparente em relação a isso. Se eu descrever para você uma foto contendo uma menina correndo nua em uma rua pulverizada com *Napalm*, você pensa na garota, e não no pedaço de papel em que você viu a imagem originalmente. A fotografia documental antes da guerra nas fotos da *Farm Security Administration*, por exemplo. São muito mais sofisticadas em termos de luz e composição. Consequentemente, você imagina a relação entre o artista e o tema, e formula opiniões baseadas nessa negociação. O que eu fiz com *O Melhor da Life* foi tornar as imagens bem subjetivas, imagens mais objetivas e opacas pela adição de mais camadas interpretativas. Naquele momento, eu tinha começado a fazer objetos que eram muito finos, de modo que eu decidi fazer fotografias muito enganadoras. Eu acho que este tem sido o princípio do meu trabalho desde então. Quando estas imagens são reinscridas no mundo da mídia, elas atuam como uma vacina, criando mais anticorpos contra imagens semelhantes. São imagens suspeitas, que fazem todas as outras parecerem passíveis de suspeita.

**CS: Eu quero mudar de assunto e perguntar diretamente sobre uma imagem específica em *O melhor da Life*, aquela do estudante na Praça da Paz Celestial. É interessante que, vendo a imagem real, ou melhor a fotografia original em relação à sua, uma é mais imediatamente atingida pelas limitações da memória visual. Eu me pergunto se esta foto apresentou um assunto especial, diferente das outras, que não obteve a longevidade na nossa memória coletiva e, portanto, seria mais difícil de recordar e representar.**

VM: Quando o assunto é fotojornalismo, há uma certa lei da compensação que mantém a intensidade das imagens, novas ou velhas, sempre a um nível semelhante. Uma imagem relativamente recente é lembrada porque foi vista há pouco tempo e uma imagem antiga é lembrada porque foi vista inúmeras vezes. Para minha surpresa, as dificuldades que eu encontrei para fazer estas imagens tinham mais a ver com forma do que com tempo. Expressões faciais, por exemplo, foram muito difíceis de desenhar de memória porque o enorme repertório de modelos para as expressões que nós temos armazenado no nosso cérebro é projetado para trabalhar por dedução, mas é bastante incapaz de executar operações de indução. Detalhes específicos de figurino e arquitetura são também mais fáceis de lembrar que a exata posição do corpo. Uma coisa que permaneceu coerente com a fotografia original em quase todas as imagens (exceto a da Praça da Paz Celestial) foi o ponto de vista de onde a fotografia foi feita originalmente. Este pareceu ser o aspecto mais lembrado.

**CS: Você mencionou antes a tecnologia como referência a ilusão e às noções conflitantes que temos sobre a veracidade da fotografia. Já que você joga com a credibilidade fotográfica no seu trabalho, eu gostaria de saber por que você não usa o computador para ajudá-lo a gerar estas ilusões.**

VM: Como eu disse antes, a ilusão faz parte do meu trabalho. Produzir ilusão não é o que o meu trabalho tem como objetivo. O tipo de ilusão produzida por computador vai revelar muito sobre a competência da pessoa que produz a ilusão. Eu estou mais interessado em provocar um confronto do espectador com a sua própria incompetência para resistir a uma ilusão construída sem o uso desses efeitos. As ilusões se desenvolveram em sintonia com os padrões evolutivos básicos da percepção. Em outras palavras, é natural que você acredite em certas imagens porque qualquer coisa que faça você cair em um truque também o ajuda a sobreviver. Os curtos-circuitos perceptivos vão, em última instância, lhe dizer de um modo muito eficiente a maneira como você percebe as coisas, o que pode ser muito pessoal também.

**CS: Anteriormente você discutiu a importância da fotografia e comentou sobre a imagem de uma lixa parecer áspera. Isso me fez pensar nas imagens de Meret Oppenheim de uma xícara e um pires cobertos com pele animal que eu vi em livros de arte. Quando eu vi o próprio objeto em uma exposição, eu não posso dizer que fiquei impressionado, mas eu lembro de pensar que eu gostava mais da fotografia. O que você prefere? Ficção ou realidade?**

VM: É difícil gostar da realidade porque ela não tem uma forma definida, um tamanho, uma cor. Nós temos a tendência de gostar de coisas com certas características formais ou narrativas, coisas que carregam significados específicos. A origem da ficção está intimamente ligada à origem da linguagem. Exagero, ênfase, todos os elementos modais da linguagem, parecem estar sempre conspirando secretamente contra a realidade. Ernst Cassirer ilustrou os efeitos do pensamento não-racional brilhantemente na invenção da nossa cultura. Fotografias de objetos, especialmente as surrealistas, situam o objeto em um contexto da sua época, quando mostrar o objeto por si só está fadado a estar fora de contexto. Eu não sinto necessidade de andar em volta de esculturas: se um objeto é feito para ser observado, há sempre um lado melhor para fazê-lo. Uma fotografia é simplesmente uma simplificação desse processo. Está te contando uma história sobre o objeto (talvez uma mentira), extraíndo uma vista particular do objeto de uma infinidade de visões que se pode ter simplesmente por posicionar a cabeça em frente a algo. Isto basicamente afeta a causalidade do objeto: na foto, ele não vai desbotar ou enferrujar, permanecerá sempre o mesmo, apenas a fotografia vai

mudar. Perguntar se eu prefiro realidade ou ficção é o mesmo que perguntar se eu prefiro o oceano ou nadar.

**CS: Claro, então eu teria que perguntar se você sabe nadar, ou se você usa roupa de banho apenas por vaidade?**

VM: O oceano da realidade tem uma escala realmente diluviana e não deixa muita escolha sobre nadar ou não. Ou você permanece flutuando em qualquer estilo que consiga, ou você afunda. Não há nada em que se segurar. Eu não sou muito bom nadador, de qualquer forma. Eu prefiro ficar em água rasa.<sup>98</sup>

**CS: Uma pergunta que vale 100 dólares: Você diria que a sua série *Indivíduos* se encaixa em uma noção de produção dadaísta ou próxima do Fluxus, que se rebela contra o chamado tratamento burguês aos objetos de arte como mercadorias?**

VM: Engraçado você mencionar esta quantia. Quando eu fiz a série *Indivíduos*, eu tinha acabado de voltar da Europa com cerca de 100 dólares. Eu tinha um pedaço de plastilina, uma câmera, e alguns filmes e nada mais para fazer arte. Eu fiz uma escultura e gostei dela, em um tipo de terapia artística, mas eu usei todo o plastilina e não podia comprar mais. Então eu tirei uma foto da escultura, desmanchei-a e fiz uma outra. Logo eu tinha 60 fotos do mesmo pedaço de plastilina com aparências completamente diferentes. Um amigo chamado Kim Caputo, se ofereceu para imprimi-las para mim, para que eu pudesse iniciar a minha carreira, e nós copiamos todas as sessenta levemente difusas (como algumas fotos de Bárbara Streisand). Então expus em pedestais de diferentes tamanhos. As pessoas me diziam que as fotos lembravam a morte, memória e perda. Eu pensei nas minhas mudanças de humor e em quantas coisas malucas o mesmo pedaço de plastilina pode se transformar.

Agora, respondendo à sua pergunta, Fluxus e Dada são uma constante fonte intelectual para o meu trabalho, e sim, Man Ray e Max Ernst são como deuses para mim. Mas quando eu fiz os *Indivíduos*, eu era muito pobre para pensar sobre a burguesia e a mercantilização da arte. Embora eles sejam ambíguos a ponto de conter um monte de idéias, esta série é mais pessoal do que pode parecer: eu estava lidando com a minha separação de meu filho e tentando sobreviver como artista. Então... eu ainda levo os cem dólares?

**CS: A intuição parece ter um papel importante no seu trabalho. Você poderia falar mais precisamente sobre o momento em que você se deu conta de que o desenho, a pintura e representações do mundo tridimensional não precisavam ser feitos somente com o lápis e o pincel? As peças, como *Cogito Ergo Sum*, por exemplo, foram sua primeira investida no mundo dos materiais ilimitados para a produção de signos?**

VM: Se eu faço um desenho seu a lápis excepcionalmente bom, o observador vai procurar por verossimilhança, expressão, fluidez, etc., mas o fato fundamental de que um traço a carvão seja processado não apenas como a forma e a textura do seu rosto, mas também, a sua personalidade naquele exato momento raramente ocorre com alguém olhando um desenho. Agora, se eu faço o mesmo desenho com melaço e ponho uma fila de formigas andando nele, as pessoas vão achá-lo “miraculoso”, ou pelo menos estranho. Quando eu visitei Florença, eu vi os *Portões do Batistério* de Lorenzo Ghiberti e nenhum trabalho renascentista me causou um impacto tão profundo. Ali você tem um sofisticado domínio de perspectiva que é basicamente intelectual e ilusionístico, combinado com um detalhado relevo que é altamente físico e realista. As duas formas de representação combinadas pareciam estar simultaneamente enriquecendo e anulando uma à outra. O alto-relevo combinado com a perspectiva de três pontos era definitivamente impressionante, mas fez a minha mente ir além do que eu estava vendo. Me fez pensar sobre a visão como um processo e não como resultado. De repente, eu me tornei consciente desta incrível dicotomia das coisas reais e das coisas que são imagens de coisas. Foi quando eu comecei a brincar com idéias de realidade e representação em uma mesma narrativa. *Cogito Ergo Sum*, *Foto Histórica* e *Casalzinho Confortável* são trabalhos desta época.

**CS: Pensando sobre a natureza subversiva de algumas das suas imagens, é curioso lembrar que você trabalhou em publicidade, um negócio conhecido por táticas como dissimular imagens sedutoras e sugestivas. A sua experiência em publicidade influenciou alguma de suas séries em particular ou suas idéias sobre as imagens?**

VM: Eu acho que as minhas próprias idéias sobre as imagens têm mais a ver com a minha decisão de estudar publicidade que com a publicidade ter me influenciado para desenvolver essas idéias. A publicidade me ajudou a organizar estas idéias um pouco melhor. Quando eu era criança, eu seguia a evolução de uma mancha de umidade no teto em cima da minha cama desenhando e escrevendo relatórios sobre ela. Começou como um cisne, então se transformou em um gorila, e depois em um velho carro chamado Gordini. Tanto quanto eu me lembro, eu gostava de dar forma às coisas. Eu fazia desenhos em seqüência tentando encontrar o exato momento em que um macaco se transformava em um helicóptero. A idéia de que eu poderia desenhar pessoas se divertindo dentro de cubos de gelo para vender mais *wiskey* definitivamente influenciou a minha decisão de estudar comunicação. Mas eu estava mais interessado em vender cubos de gelo que *wiskey*, então eu desisti.

---

<sup>98</sup> No original *wading*: ato de andar em água rasa.

**CS: Trabalhando com vários meios para desenhar, como sujeira, calda de chocolate, açúcar, buracos de alfinete, etc., quanto significado você atribui à coisa representada, ovos, binóculos, Freud e ao material usado para criar as imagens?**

VM: Uma vez Jean-Luc Godard disse uma frase famosa: “*C’est ne pás du sang, c’est du rouge,*” que significa “Não é sangue, é vermelho”. A frase demonstra uma grande lucidez sobre as coisas da representação. As fotografias de Serrano não eram urina, mas eram amarelas. Os republicanos conservadores são os que ficam irritados<sup>99</sup> quando vêem o amarelo. Warhol, por outro lado, mostrou o objeto real e fez uma abstração a partir dele. Eu sempre pensei que era genial que ele tenha escolhido chamá-los de *Oxidation Paintings*. No meu trabalho, eu não estou tão interessado na natureza do material que eu fotografo, quanto no modo como o observador reconhece o material na fotografia. O trabalho de Serrano se baseia na percepção da informação sobre o objeto; Warhol, na informação sobre o processo. Eu quero trabalhar com as duas noções simultaneamente, sem me apoiar demais em explicações externas. A escolha do tema é geralmente muito intuitiva e geralmente vem depois da escolha do processo. Elas estão ligadas de um modo estranho que eu não sei se posso explicar, mas eu acho que é exatamente esta dúvida que me satisfaz quando eu faço as coisas.

**CS: Você descreveu as suas fotografias como ilusões de “baixa-tecnologia”<sup>100</sup>. Como os artistas conceituais, por exemplo Jan Dibbets e John Pfahl, ou como os mais populares como M.C. Escher, suas fotografias brincam com uma percepção do espectador de um modo que se une a conceitos da arte erudita. Você pode explicar como as suas “ilusões” se encaixam em uma cena mais abrangente da arte e da percepção?**

VM: Eu me lembro que realismo foi considerado um palavrão em Nova Iorque durante muito tempo. Eu frequentemente visitava uma galeria foto-realista no *Soho* e eu ficava quase envergonhado de admitir que eu obtinha mais inspiração daquele lugar do que de outras fontes de idéias que eu visitava. Alguma conspiração iconoclasta misteriosa forçou as pessoas a separarem ilusão da arte considerada séria. Mas eu não posso evitar que eu tenha sempre sido um aficionado por arte figurativa. Durante a minha primeira visita a Nova Iorque, a única coisa que ficou gravada na minha cabeça foi um enorme retrato de Chuck Close no Whitney. Eu acho que sou velho o suficiente para me tornar sem-vergonha e confessar que eu sempre gostei de Salvador Dali e cresci colecionando os *posters* de Frank Frazetta e Roger Dean. Eu definitivamente já superei o meu complexo de inveja do *air brush*, mas ainda não posso

---

<sup>99</sup> No original *pissed*: usada com duplo sentido pelo artista, tem sentido coloquial de incomodado, irritado. Vik Muniz se refere a uma obra de Andrés Serrano em que aparece um crucifixo mergulhado em um líquido amarelo e cujo título é *Piss Christ* (1987).

<sup>100</sup> No original *low-tech*, em oposição à expressão *high-tech*, que designa alta tecnologia.

ajudar, mas respeitar qualquer um que já tentou fazer uma representação fiel de alguma coisa, ainda que seja só para aprender que é difícil e invariavelmente instrutivo. Nos anos 60 e 70, alguns artistas começaram um retorno via neoplatonismo. Dibbets e Pfahl encontraram um caminho com o que eles estavam fazendo porque o trabalho deles estava inserido nos discursos do minimalismo que eram predominantes naquela época. Mas mesmo aqueles sem nenhum conhecimento do minimalismo poderiam achar o trabalho deles interessante. Pensando nisso, de um modo bem inconsciente, eu estou sempre tentando fazer a coisa errada. Eu sempre senti que o medo da ilusão e da maravilha estava fazendo do mundo da arte um lugar para a hipocrisia culta onde o simples prazer do observador tinha que compartilhar esta privação honrosamente. Eu tive um sonho engraçado sobre isso uma vez: eu estava com Barnett Newman no seu leito de morte. Incapaz de falar, ele gesticulava pedindo lápis e papel, e então, nervosamente, escreveu algo e morreu quase imediatamente com um sorriso no rosto. Era um desenho do *Mickey Mouse*.

**CS: Eu imagino o que Freud diria sobre isso. E se o *Mikey Mouse* estivesse no seu leito de morte e desenhasse um quadro de Barnett Newman? Ele morreria rindo?**

VM: Com o seu senso de humor acadêmico, Freud provavelmente falharia em ver que aquela linha vertical atravessando um pedaço de papel é uma boa coisa para um personagem de desenho animado à beira da morte fazer antes de morrer. Eu aposto que se *Mikey Mouse* fizesse qualquer tipo de arte, seria definitivamente uma pintura monocromática. Mas não me entenda mal. Eu adoro arte abstrata. Muito do que aconteceu, tanto na arte abstrata quanto na figurativa na segunda metade do século se baseou no dualismo entre os dois gêneros. O que criou a ruptura entre o abstrato e a representação é que as pessoas começaram a dar muita importância ao modo como a arte era produzida e não para o modo como é interpretada. Novamente, eu não encaixo meu trabalho nas extremidades, eu tento me espremer entre elas, tentando descobrir o que faz de alguma coisa uma abstração e de outra um polvo. Eu adoro obras como as de deKooning e Arshile Gorky porque eles operam entre a linguagem e a percepção, sem ignorar os fatos pertinentes a uma e outra. Eu também me sinto muito próximo do minimalismo, porque ele trouxe idéias perceptuais simples de volta à arte de um jeito dinâmico. Artistas como Serra, LeWitt e Robert Morris são muito importantes para mim.

**CS: Por causa do aspecto minimalista do seu trabalho ou porque Serra, LeWitt e Morris quebraram convenções da arte figurativa?**

VM: Eu acho que porque o trabalho deles foi um retorno dissimulado às idéias formais e estruturais.

**CS: Quanta exposição à arte contemporânea você teve antes de vir para os Estados Unidos em 1983? Algum artista ou trabalho específico chamou a sua atenção?**

VM: Nos anos 70, por causa do governo militar no Brasil, os intelectuais viviam constantemente com medo de serem perseguidos. A maior parte da música e da arte daquele tempo ou é um ativismo camuflado ou está corrompido pelo patriotismo. Havia sempre este clima prolongado de um mercado negro semiótico em que mensagens ocultas pareciam codificadas em cada frase: tudo significava algo mais. Pessoas que carregavam livros na bolsa eram consideradas um tipo diferente de criminosos pelo estado policial autoritário e ignorante. Então, ler livros e conviver com intelectuais era um modo de ser rebelde. Aquela atmosfera me deu uma alergia crônica a palavras de ordem e uma visão clara de como a informação pode ser manipulada para servir a certos fins. Por razões óbvias, naqueles dias eu pensava que arte política era uma coisa do governo e que arte abstrata era para pessoas que nunca andaram nas ruas. Eu gostava de desenhar quadros antigos no museu e não dava muita importância para a arte contemporânea. O primeiro artista contemporâneo que eu conheci foi Leonilson. Em 1979 nós dois estávamos ajudando o grupo de teatro experimental *Asdrúbal Trouxe o Trombone* durante a sua temporada em São Paulo. Eu trabalhei com ele desenhando um cartaz e disse a ele que o barco que ele desenhou estava torto. Ele respondeu que o barco estava torto porque era o barco dele. Leonilson fez coisas que eram repletas de fragilidade e ambigüidade, um dos poucos artistas brasileiros a mostrar esse lado de um objeto de arte. Ele era um artista extraordinário e uma grande pessoa. Eu sinto muita falta dele.

**CS: Você diria que de algum modo o seu trabalho presta uma homenagem aos artistas do final dos anos 60 e do início dos 70, como William Wegman, Robert Cumming e até Douglas Huebler? Eu penso particularmente no humor seco, por vezes banal e nas ilusões *low-tech* associadas com muito dos seus trabalhos em fotografias de base conceitual.**

VM: Tem algo sobre a arte dos anos 70 de que eu não consigo escapar. Talvez seja uma coisa da geração. Há um certo sentimento do feito em casa por trás dos trabalhos destes artistas que me fazem pensar nas trupes de circos itinerantes e nas feiras escolares de ciências. Eu sempre gostei do Dada e do Fluxus, que provavelmente influenciaram o trabalho deles, e tentei cultivar a atitude em fazer arte. É como arte conceitual sem o cenho.

**CS: Você se considera um artista conceitual? Em uma definição mais ampla, logicamente, já que nós sabemos que o verdadeiro artista conceitual nunca produz nada.**



VM: É difícil não ser conceitual. O termo arte conceitual sempre me incomodou porque é impossível para mim imaginar uma forma de arte sem um conceito. Eu acho que a arte se torna “política”, “conceitual”, ou “espiritual” apenas por subtração. Basicamente o que o chamado artista conceitual está dizendo é que ele não dança, não canta, não entalha madeira, não desenha nus ou pratica pintura de cavalete: ele pensa idéias sem forma. Se você encontrar uma idéia sem forma, por favor me avise, porque eu adoraria tirar uma foto disto. “Arte conceitual” apenas enfatiza o conceito em um objeto de arte pelo empobrecimento sistemático do seu valor estético. Eu sou um artista, e eu acho que um verdadeiro artista não pode suportar o sacrifício da beleza em nome da inteligência. Você não precisa fazer isso! Pegue pessoas como Courbet ou Manet, por exemplo. Você não pode ser mais conceitual que aquilo. Você não precisa de um aviso em néon para proclamar suas intenções intelectuais; tudo que você precisa é de uma boa história para lhes dar forma. Leonardo DaVinci sempre é citado por dizer que arte é uma coisa mental. Eu acho que o que ele realmente quis dizer é que arte é mental sem exceção. Marcel Broodthaers é um artista conceitual. Assim como *Grandma Moses*. Nesse assunto, deKooning teve a palavra final quando disse que em arte, uma idéia é simplesmente tão boa quanto outra.

**CS: Chuck Close teria dito a deKooning que “ele estava feliz em conhecer alguém que havia pintado mais deKoonings que ele próprio”. Close estava se referindo aos seus próprios trabalhos à época, que eram bastante próximos do de deKooning. Há um deKooning por aí para você?**

VM: Se eu conhecesse o cara que faz a documentação fotográfica para Chuck eu provavelmente diria, “Estou feliz em conhecer alguém que fotografou mais quadros do Chuck Close que eu”.

**CS: Você alguma vez já pensou em fazer teatro ou performance? Eu preciso dizer que isto combinaria com a sua personalidade. Você está sempre ligado?**

VM: Eu trabalhei com teatro no Brasil, basicamente em grupos experimentais amadores. Uma das coisas em que eu pensava ao me mudar para Nova Iorque era estudar teatro. Eu gosto de ler peças teatrais, mas hoje eu raramente assisto a uma. O teatro é talvez o componente mais importante do meu trabalho hoje. Por exemplo, se eu vejo uma montagem do Rei Lear, vamos dizer, com Antony Hopkins no papel principal, o excelente ator, com seu corpo e com a sua voz, simplesmente vai convencê-lo por algum tempo que o que você vê é realmente o rei. É uma grande ilusão, que você só aprende a apreciar quando tem a chance de assistir à mesma peça interpretada por um ator ruim. Agora, aqui está a beleza da coisa toda: o bom ator, Sir Antony Hopkins, parece desaparecer como ele mesmo quando incorpora o velho rei. Você

esquece dele e vê apenas o que ele representa. O mau ator, por outro lado, fica oscilando do seu personagem para si mesmo. O bom ator te deixa curtir a peça, enquanto o mau ator permite que você tenha a experiência do que é o próprio teatro. Eu penso nas minhas fotografias como peças muito curtas, às vezes de uma fração de segundo, nas quais um mau ator, digamos, poeira, linha ou chocolate representam o papel de um objeto, uma pessoa ou uma paisagem apenas para as lentes da câmera. Eu escolho maus atores nas minhas peças porque eu não quero que as pessoas vejam apenas a representação de algo. Eu quero que elas sintam como acontece. O momento desta incorporação é o que eu considero uma experiência espiritual.

**CS: Você parece tirar muitas de suas idéias, ou pelo menos a sua inspiração, da história da arte, em particular daqueles artistas e trabalhos que parecem tem pouco significado ou pelo menos pouca atenção do mundo da arte contemporânea. Onde você situaria o seu trabalho no mundo da arte atual, uma arena que coloca um peso tão grande no discurso teórico?**

VM: Eu prefiro dizer que às vezes eu faço um trabalho baseado em “velhas imagens” a dizer que me baseio na história da arte, o que geralmente implica em coisas a serem consideradas antes que um certo trabalho seja percebido pelo olho. Eu estou mais inclinado a trabalhar com obras anônimas porque elas estão menos poluídas pela informação histórica do que as obras dos grandes mestres. Eu nunca tive aulas de história da arte e às vezes eu penso que eu tenho muita sorte por ter aprendido arte respondendo a imagens de um modo bem pessoal. A obra de arte que mudou a minha vida e me motivou a me tornar um artista foi a pintura de uma garota levemente estrábica cuja assimetria facial fez a pintura parecer viva. O nome dela era Clara Serena e foi apenas uma coincidência que o pai dela, o pintor que executou o retrato, era Peter Paul Rubens.

Eu geralmente gosto dos trabalhos de períodos em que novos meios surgiram, forçando os existentes a mudar. As pinturas do início do século XIX, como a escultura e a pintura; impressionismo, a fotografia e a pintura do entre-guerras, Estes são os trabalhos que eu estou sempre investigando. Um dia eu estava olhando um livro de *Sister Wendy* e vi aquele doce retrato de São João Batista com uma ovelha feito por Murillo. Eu não tenho a menor idéia da razão, mas aquela imagem boba me encheu os olhos d’água.

Se eu tivesse estudado história da arte e tivesse aprendido como Murillo era cafona, eu teria sido privado daquela experiência pungente. Eu já fiz imagens de trabalhos mais conhecidos, mas tentei reduzir o seu valor iconográfico enfatizando o seu valor perceptivo. Eu fiz a última ceia de Leonardo, por exemplo, mas eu não estava pensando em Leonardo. Eu estava

pensando na perspectiva da idéia da eucaristia como uma forma antiga de rede de comunicação. Em tese, eu acho que a única coisa ruim sobre a crítica de arte é que ela possibilita a arte sobre a crítica. Eu gosto de ler filosofia e livros de história. Eu também tenho interesse por neurologia, psicologia e física. Mas quando eu quero ler algo para influenciar realmente o meu trabalho, eu pego um romance ou um livro de poesia.

**CS: Você nunca escreve poesia ou ficção?**

VM: Sim, mas a maior parte é apenas lixo. Eu digo isso porque eu acabei de ver os desenhos de Victor Hugo no *Drawing Center*. Aqueles desenhos são a coisa mais incrível que eu já vi e foram feitos por um escritor. Eu não consigo nem mesmo desenhar como Victor Hugo, quanto mais ter a pretensão de ser um escritor.

**CS: Você poderia falar um pouco sobre o seu processo atual para fazer uma imagem, o das imagens de linha, por exemplo?**

VM: Eles surgiram da minha falta de habilidade para fazer paisagens com arame. Eu tentei, mas elas eram realmente tristes. Eu queria tentar temas diferentes, mas eu descobri que mudando o material com o qual eu estava desenhando que cada material poderia modelar bem apenas certas coisas. Eu precisava de algo mais fluido, então eu comecei a trabalhar com linha de costura. O processo é muito similar ao dos objetos de arame, exceto por me permitir modelar melhor o material e criar volume. Por um lado você tem um desenho e por outro você tem a fotografia do “ator” responsável pela representação da paisagem. Quando você percebe um, você perde o outro. Funciona como um quebra-cabeça visual, como o cubo de Necker ou o vaso de Rubin.

**CS: Você quis zombar da pomposa seriedade das imagens de nuvens de Alfred Stieglitz *Equivalentes* quando você fez as suas *Imagens de nuvens*?**

VM: Não. Stieglitz pode não ter sido o maior artista da América, mas ele era definitivamente o mais influente. Ele se espalhou suavemente, mas cobriu um grande território. Ele trabalhou em muitas frentes e usou muitos dispositivos para auxiliar a formatação do meio artístico do seu tempo. Ele introduziu solitariamente a arte moderna para o público americano. Eu geralmente uso imagens de pessoas que eu admiro ou acho importante no contexto da cultura geral. Eu não teria a intenção de zombar de ninguém, especialmente alguém com a mente e a reputação de Stieglitz. Se você olhar para um de seus *Equivalentes*, você vai ter uma idéia da inatingível natureza de sensações e dos meios artificiais em que o significado é fabricado. Se você olhar um dos meus *Equivalentes*, você vai ver, dependendo da maneira que escolher interpretar, uma nuvem ou um chumaço de algodão ou as mãos em oração de Dürer. O título *Equivalentes* foi escolhido porque estas “nuvens” tinham algo a ver com o que Stieglitz estava

tentando dizer: que o objetivo de uma fotografia não é simplesmente retratar um objeto, mas uma gama de associações emocionais e simbólicas que o tratamento formal do tema trará para o observador. Ele abordou a questão levando-a em direção à ambigüidade. Eu decidi levá-la em direção à especificidade.

*CS: Pensando sobre a necessidade de resolver o enigma, eu imagino que você se interesse por mistérios: mistérios sobre assassinatos. Sim? Você já teve a oportunidade de examinar de perto fotografias de cenas de um crime?*

VM: O problema com mistérios é que no final eles deixam de ser um mistério. Há um grande escritor de livros de mistério na França chamado Daniel Pennac. O seu personagem principal Benjamin Malaussene, é um cara que cuida de onze irmãos e acaba sendo acusado de todas as mortes na cidade. O livro sempre começa com sua mãe retornando para casa com um outro bebê e termina com ela partindo com um outro homem. A assassina é sempre uma senhora idosa. Há muito pouco mistério, e como eu havia dito, eu não me importo com o mistério em si, mas o modo como ele constrói o argumento e ilustra as cenas é absolutamente brilhante. É como Bulgakov encontrando Conan Doyle. Eu gosto dos filmes de Columbo, também, porque você conhece a identidade do assassino desde o início, e você passa o resto do filme tentando entender como aquele policial meio retardado vai resolver o crime. Este é o verdadeiro mistério. Bem, com certeza há algo sobre fotografia criminalística e médica que chega até você. Eu já vi um monte de fotografias policiais, mas elas não fazem muito por mim. Eu acho que eu vi muitos filmes policiais onde estas cenas são abundantes e a única diferença entre o falso e o real é uma legenda, algo que é externo à foto. Eu acho que a fotografia médica tem um efeito mais forte sobre mim.

**CS: Em muitos dos seus trabalhos, texto, linguagem ou a legenda são aspectos que integram o entendimento do espectador sobre o trabalho. De certo modo, suas legendas, especialmente com *Deslocamentos*, onde não há imagens, subvertem totalmente a noção da veracidade fotográfica e brincam com a idéia de que nós deveríamos acreditar em tudo que vemos. Estas pequenas mentiras brancas já lhe causaram algum problema?**

VM: A clipagem de jornais que eu inventei é parcialmente inspirada pelas fotos malucas e abstratas que eu encontro no caderno de ciências do New York Times toda terça-feira. Ali, o que parece uma mancha de vinho é identificado em uma legenda como um campo de antimatéria no meio de uma galáxia a muitos anos-luz de distância. Eu fiz um punhado de desenhos que parecem com manchas de vinho enquanto falava no telefone e decidi começar a escrever pequenas histórias para eles. Como aquela sobre um vírus que torna as pessoas incapazes de ler, ou a do fotógrafo da *National Geographic* que foi indiciado por fotografar a

*lingerie* da sua namorada de um modo que parecia um cogumelo raro. Eu escrevi uma história boba sobre os guardas do *Yosemite* não deixarem as pessoas fazerem fotos com câmeras de pequeno formato e enviei por fax a um amigo, que enviou a outro amigo, que enviou a um milhão de outras pessoas. Quando eu mostrei essas imagens a um grupo de pessoas em São Francisco, uma velha senhora se aproximou e disse que eu estava mentindo sobre ter inventado estas histórias porque aquela história em particular era verdadeira e ela havia escutado no rádio. Então, eu estava sendo acusado de mentiroso por reivindicar autoria sobre uma mentira que se tornou verdade através de conversas. É difícil se ter uma mentira quando todo mundo tem a verdade. A série *Deslocamentos* também vem diretamente das coisas que eu fiz quando eu estava trabalhando com as imagens da Revista *Life*. Eu estava tentando dimensionar o poder de uma legenda sobre a imagem.

**CS: Você se afastou do aspecto tridimensional dos seus primeiros trabalhos, mas você tem algum interesse em retornar à escultura ou mesmo às instalações?**

VM: É difícil adiantar o que eu vou fazer daqui pra frente. Eu não tenho muito planejamento nem estou ligado a um estilo ou técnica específica. A fotografia me permitiu unir desenho, escultura, pintura e teatro com uma ligação firme. Eu tenho desenvolvido séries de desenhos e esculturas há anos; apenas aconteceu que o trabalho fotográfico amadureceu em um ritmo mais rápido. Eu também estou trabalhando com filmes agora, mas por enquanto eu criei *loops* muito curtos, sem muita coisa acontecendo e eles parecem mais com uma fotografia que com filme. Sobre instalação, eu nunca senti necessidade de caminhar em torno de uma escultura e não vejo sentido em estar dentro de uma. Eu sou muito claustrofóbico.

**CS: Há algum modo de produção de signos que você sempre quis usar, mas nunca conseguiu que funcionasse?**

VM: Eu trabalho com poucas coisas, comparando com as que eu não trabalho. Uma vez eu pensei que poderia duplicar o padrão de pontos de um *outdoor* com M&Ms. Eu quase morri por esgotamento nervoso. Formigas vivas, atilhos, feijões, correntes, faíscas elétricas, ímãs, óleo, leite, etc. Eu tentei muitas coisas, mas tive sucesso apenas com algumas.

**CS: Alguém poderia dizer que as peças com terra são *earthworks* em pequena escala, ou os antigos desenhos na terra fotografados por Marilyn Bridges?**

VM: Sim, eu adoraria fazer desenhos na terra, mas eles seriam retratos de personalidades da TV, carros antigos ou marsupiais. Eu usaria metade da Patagônia para desenhar o cachorrinho da RCA, e o gramofone teria linhas tão grandes quanto o canal de Suez. No entanto, o resultado final deste trabalho seria uma cópia em platina de 4x5.

**CS: O que é particularmente intrigante é que as suas ilusões estão ficando mais e mais sobre a superfície. As séries de terra e as crianças de açúcar parecem ter uma metodologia similar. Elas foram feitas mais ou menos ao mesmo tempo?**

VM: As primeiras obras tinham idéias tomadas do desenho. Eu estava refazendo o traço com coisas físicas como linha e arame. As séries de açúcar e de terra têm muito mais a ver com a fotografia em si: a idéia de que a imagem é composta por certo arranjo lógico de minúsculos pontos que nós não podemos de fato perceber individualmente. Bom, Eu apenas fiz os pontos maiores e dei a eles uma identidade. As *Crianças de Açúcar* também surgiram a partir de uma circunstância muito pessoal. Marion e eu passamos alguns dias em *St. Kitts* e nadávamos todo dia com um grupo de crianças de lá que eram muito doces e não haviam sido estragadas pelos comerciais da Nike. Nós sabíamos os seus nomes e algumas coisas a seu respeito. Elas eram crianças felizes. Mais tarde, nós tivemos a chance de visitar o lugar onde a maioria dos seus pais trabalhava, nas lavouras de açúcar. O trabalho duro sob o sol escaldante havia certamente castigado bastante a sua aparência. Eles eram bastante tristes e amargos. Eu fotografei as crianças e voltei para Nova Iorque, e numa manhã, quando eu estava bebendo meu café e olhando para aquelas fotografias, eu me lembrei de um poema do escritor brasileiro Ferreira Gullar no qual ele está tomando café e começa a divagar sobre a origem do açúcar. Ele termina com esta frase: “É com as vidas amargas de pessoas amargas que eu adoço o meu café nesta linda manhã em Ipanema<sup>101</sup>”. A infância radiante daquelas crianças inevitavelmente vai ser transformada pelo açúcar. Crianças que se transformam em açúcar. Isto me atingiu como um golpe. Eu fui até a *Canal Street*, comprei papel preto e tentei copiar os instantâneos espalhando o açúcar sobre o papel. E eu fiquei muito surpreso quando funcionou. A série de terra é o oposto das *Crianças de Açúcar*. A terra é espalhada sobre uma caixa de luz e então sistematicamente limpa com a ajuda de pequenos aspiradores de pó, canudinhos, *cotonetes* úmidos e outras ferramentas improvisadas.

**CS: Um dos grupos de trabalho que eu menos gosto é a série Raio-X, eu presumo que seja porque eles parecem muito fáceis. Eles não têm o rigor intelectual ou o contraditório das outras séries. Agora, eu acho que eu terei que pagar aqueles cem dólares a você por ter dito isto.**

VM: Os raios-x são muito difíceis de fazer porque você tem que tentar muitas vezes. Eles são sobre aquelas idéias do teatro que eu mencionei antes. Eu estava conversando com um amigo

---

<sup>101</sup> O artista se refere ao poema *O Açúcar*, de Ferreira Gullar cuja transcrição do verso original é a seguinte: Em usinas escuras,/homens de vida amarga/e dura/produziram este açúcar/ branco e puro/com que adoço meu café esta manhã em Ipanema .

sobre palhaços e como nós os detestávamos. Eu acho que isso tem algo a ver com os raios-x, mas eu não tenho certeza do porque de eu tentar radiografar sombras e ter feito suas cópias em raios-x. Eu também estava frustrado tentando fotografar sombras de mãos. Então todas estas coisas levaram a um ponto. Eu achei que seria engraçado provocar a ilusão e a explicação errada para ela ao mesmo tempo.

**CS: Na série de imagens de chocolate, você usa calda de chocolate. Talvez eu esteja forçando a questão, mas na fotografia e no cinema, calda de chocolate está frequentemente associada à morte. Nos velhos filmes B em preto e branco, calda de chocolate era o substituto do sangue. E para dar um exemplo da fotografia, Lês Krims usou calda de chocolate para uma série de fotografias no início dos anos 70 chamada *The Incredible Case of the Stack-o-wheats Murders*.**

VM; Alfred Hitchcock usou Bosco para a famosa cena do chuveiro de Psicose. Aparentemente, o sangue não é suficientemente sanguinolento para a tela. Há uma grande diferença entre o “real” e o “realista”, e às vezes as coisas reais não são persuasivas o suficiente para representarem a si mesmas. Eu escolhi trabalhar com chocolate porque tinha algo a ver com o sentimento da pintura. Chocolate inspira uma multidão de fenômenos psicológicos: tem a ver com escatologia, desejo, sexo, vício, luxúria, romance, etc. Eu nunca conheci ninguém que não gostasse de chocolate. Freud provavelmente poderia explicar porque todo mundo gosta de chocolate. É por isso que ele foi o meu primeiro tema. Eu também queria fazer um desenho que me desafiasse no tempo. Geralmente leva uma hora antes que o chocolate comece a secar e apenas alguns minutos para que ele derreta pelo calor das lâmpadas. Eu tenho que ser muito rápido e o estúdio fica uma bagunça, às vezes.

**CS: Além de limpar toda a bagunça que você faz, você também ensina. Fotografia, desenho ou pintura? Deve ser uma aula fantástica e eu adoraria ver a lista de materiais que você pede no início do ano.**

VM: Um dos meus maiores heróis é John Dewey, que sempre falou sobre as responsabilidades do indivíduo em passar adiante a própria experiência em forma de educação. Eu ensino fotografia e desenho para fotógrafos. (Eu faço isso com mais frequência do que eu limpo a minha bagunça.) Ensinar, como escrever e editar, é um outro modo de passar para as outras coisas que eu considero importantes para todo mundo. Eu estou sempre pensando na responsabilidade que todos nós temos em deixar algo para os outros. Recentemente, eu comecei uma pesquisa no campo da educação, acerca do desenvolvimento de programas para ensinar linguagem visual para as crianças. Há muito pouco sendo feito nesta área. É importante ensinar aos pequenos a gramática visual por trás das imagens que

eles consomem tão prontamente. Como as imagens se tornam cada vez mais eloqüentes que o texto que as acompanha, a linguagem visual se torna tão importante quanto a própria leitura. As minhas aulas não têm nada a ver com o que eu faço. Eu não digo a eles para trazerem mostarda, pólvora e xarope de bôrdio para as aulas (embora eles o façam de qualquer jeito). A escola é onde eu expresso todas aquelas idéias informes e divago sobre a imaterialidade das coisas. Poupa-me o trabalho de ter que fazer isso no meu trabalho. E também evita que eu faça arte didática. Eu quero que estas coisas sejam belas e eu quero que esta beleza oculte a retórica que há por trás delas.

Livre tradução de *Vik Muniz and Charles Ashley Staimback: a dialogue*.

Originalmente publicado no Catálogo *Seeing is Believing*. Verona: Arena Editions, 1998.

Disponível em:  
<<http://www.vikmuniz.net/www/doctools/printable.php?pg=interviewStaimback>>. Acesso em:  
03 maio 2007.



**ANEXO D**

**Vik Muniz and Charles Ashley Stainback: a dialogue**

**[original em inglês]**

## VIK MUNIZ

A A A PRINT X CLOSE

Vik Muniz and Charles Ashley Stainback: A Dialogue  
Published in the catalogue Seeing is Believing  
Arena Editions  
Verona, 1998

Charles Stainbak: When did you start using photography? Let me rephrase that. When did you realize the power the photographic image could have in your work?

Vik Muniz: Even though I have always been involved with photographic images, for a long time I was reluctant to make photographs myself. I guess I made a decision to stop producing images and concentrate on making real things right after I gave up a career in advertising. I became a sculptor so that I could work on the more material aspects of things. Those objects were somewhat successful and a gallery showed them in New York. The gallery also documented the work with slides and black-and-white reproductions. When I first saw those photographs, I liked them so much that I didn't care if the objects themselves were all set on fire. The photograph carried the code of the objects' tridimensionality without the baggage of weight and volume. The photograph also conveyed material information (a photograph of sandpaper, for example, "looks" coarse), but it was somehow bonded more firmly with the form of the objects portrayed. Ultimately, the photographs captured more of what the objects were as they first appeared in my mind, as an idea. I wanted to be involved with craft to the extent that it becomes invisible. This way the creative process goes full circle: you start with an idea and end up with something that resembles one.

cs: So your first use of the camera is similar to the intentions of artists in the 1960s who simply began making photographs to document happenings, earthworks, or performances?

vm: That's pretty accurate. I have always admired that kind of art for all the wrong reasons. My first reaction to finding Spiral Jetty in a book was, "Wow, what a great photograph!" I could not believe someone had gone to so much trouble just to end up with a picture. I find quite paradoxical the fact that most of the art of the '60s has a "what you see is what you get" attitude, and because so much emphasis was placed on the physicality and evanescence of a work, most of what we're left with is documentation. Well, documentation can be art. Pictures of Mont Blanc taken by the Bisson Frères in the nineteenth century were records of a performance, but the performance was executed entirely with the record in mind. I am pretty sure artists like Smithson or Matta-Clark felt that a piece was complete only after a photograph had been taken of it. As for happenings, I have been to a few performances and I confess that I get very embarrassed and rarely enjoy them. Photographs of such events, however, are always fascinating. I am very interested in the ways a performance gets recorded and the way in which the record affects the performance. Japanese wood prints, for example, advertised Kabuki actors who embodied their own masked characters. Julia Margaret Cameron would title a male portrait Iago after the villainous character in Othello, ignoring the identity of the model. Jerry Seinfeld plays himself on his sitcom. How can a person play himself? These are things that interest me when I document my little private happenings.

cs: In a way, you are like a magician who reveals the workings of a trick to the audience. You want them to see how the illusion is created. Was that your intent when you started using photography as a part of your artwork?

vm: The magician as well as the artist makes a living by manipulating stuff people



generally take for granted. The universe of knowledge has lots of black holes: the miraculous, the funny, the grotesque, the amazing, and even the truly beautiful are merely situations that occur in the gaps between mundane knowledge. I've always had an interest in this in-betweenness, these places where logic and common sense collapse, creating room for new experiences. Augustine once said that miracles exist not in relation to nature but in relation to what we know of nature. The difference is that with optical illusions, the magic is indelible. The optical cortex is truly a sucker of a mechanism.

No matter what people say, art—directly or indirectly—has always had to deal with illusion. The Paleolithic artist had to deal with it and so did Mondrian. Something happens when you experience an optical illusion that exchanges the experience of an object for the experience of vision itself. You don't simply see, you feel vision. I have neither the interest nor the means to produce illusions that expand the concept of what an illusion is—George Lucas and Steven Spielberg are doing that for us. My area of interest is in the opposite end of the spectrum of illusion: I want to make the worst possible illusion that will still fool the eyes of the average person. Something so rudimentary and simple that the viewer will think, "I don't believe what I'm seeing, I can't be seeing this, my mind is too sophisticated to fall for something as silly as this." Illusions as bad as mine make people aware of the fallacies of visual information and the pleasure to be derived from such fallacies. These illusions are made to reveal the architecture of our concept of truth. They are meta-illusions.

cs: Do people ever get confused by your work? Perhaps misinterpret your intentions? Or take your work too seriously? I assume you don't, by the way.

vm: No, I've never had the problem—nor the pleasure—of being taken too seriously. My work is made not to confuse but to destabilize the viewer's notion of what a photograph is. In that respect, the viewer does get confused—and this is a good thing. The logical blur that one experiences in front of an illusionistic picture is similar to what one experiences after hearing a joke. Suddenly there is an enormous vacuum in your mind that the cognitive apparatus registers as pleasurable because that's what the mind likes to do: to fill these places with wild and abstract thoughts. The notion that separates entertainment and wonder from artistic merit was probably invented by some really sad people who could only measure the importance of the artwork against the fabric of history and society, forgetting entirely the role of the individual. The even sadder thing is that this notion endures, polluting the criteria of artistic appreciation at the level of art production: artists become serious and systematic, trying to make sense out of things. And if an artist creates illusions or makes "funny things," he is certainly bound to be taken lightly. I have elaborate opinions about race, gender, ecology, censorship, and economic distribution. I am just not confident enough to market these opinions as an artistic commodity. The subject of art is the study of the mechanisms responsible for conveying reality, and not the idea of reality itself. Only after you have emptied art of this responsibility can you actually make art that is "about" something.

Human knowledge relies on dualities and antagonisms in order to exist, making every notion entirely dependent on its negation to assert a significant meaning. In this respect, illusion becomes a way to improve our understanding of what reality is and humor becomes a subject for serious investigation.

cs: Your fakery, if I may use this description, has been taken seriously, more than once. For instance, the Principia series, in which you use stereoviews: works in which the line between fact and fiction is so blurred, there are no guide wires showing, no visible clues to your hoax.

vm: Well, there are actually two distinct bodies of work: one is about representation and the other is about interpretation. The Pictures of Wire series or the Sugar Children, for instance, are pretty much about whatever causes something to



Children, for instance, are pretty much about whatever causes something to represent something else. Other series like *The Best of Life*, *Personal Articles*, and *Principia* are less about causes than they are about the effects of representation. They are ideas that developed from looking at mass-produced imagery and exploring how that imagery had affected me. *The Best of Life* fooled the viewer because the viewer thought he knew everything about the picture before he saw it. *Personal Articles* played with what people could not know about the pictures. And *Principia* tested how people would respond to very silly pseudo-scientific photos seen through an apparatus. In all these works, there is a process of digestion—nor perhaps I should say indigestion—and regurgitation of media images. Their basic formal aspect is the stuff that is already part of our collective unconscious. More than 50 percent of the world comes to us in the form of halftones, electromagnetic waves, and distorted light.

cs: After hearing you talk about your work, I must admit that Gerhard Richter comes to mind. Not so much because your work is similar, but more for the coalescing of extremes in the entire body of artwork. Besides the connection of the extreme from "realism to abstraction," have you ever thought about the similarities?

vm: What is very interesting in Gerhard Richter's work is that he is not trying to push the limits of realism or abstraction away from each other. His photo-based landscapes, still lifes, and portraits have the odd immateriality of an abstract painting, and his abstract works (in a way similar to Matta's) seem to create a notion of space within the brushstrokes. I have always been drawn to his work. The series of famous men at the Ludwig Museum and the Bader Meinhof paintings had an enormous impact on me. When I stop to think of what contemporary artists I am most likely to absorb ideas from, I can only think of painters who use photography in their work. Vija Celmins and Chuck Close, for example, are also people whose work I am constantly studying. The only sculptors that come to mind when I think of what has always interested me are Robert Irwin and Charles Ray. I had a similar discussion with someone else recently, and she was a bit disappointed that I am not influenced by younger artists. She even used a funny term—"more contemporary." I told her that I am sure I will love the art of today in about twenty years.

cs: You mention Vija Celmins and Chuck Close and their use of photography. However, what seems even more pronounced as an influence is the tremendous wealth of trompe l'oeil in art history. Since more than twenty years have passed for many of art history's great illusions of trompe l'oeil, I assume a few might spark your interest?

vm: There is a kind of trompe l'oeil that does a bit more than trompe the oeil. I like illusions that say something about reality or, at least, our ability to cope with it. Illusions of this kind are usually very understated and quiet. A painting by Peto, for example, is a nice and entertaining trick, but a landscape by Bierstadt or Church is a lesson in perception. For me, Ansel Adams is a more interesting illusionist than Jerry Uelsman.

cs: Your photographs are a hybrid of intellect, humor, and illusion. Can you explain your working method and the process of bringing these often incongruous ingredients together in one work or series?

vm: I have never been very good at organizing or classifying things, separating and filing them in specific places. On my bookshelves you will find Milton next to Little Lulu. I try to keep my mind and my environment as open as possible so that all kinds of unlikely alliances may form in a natural and organic way. Combining photography and drawing is no big deal because the two things were once the same and the need for a distinction came much later. My father once won an Encyclopaedia Britannica in a pool game. It was a very old edition and you could not tell if the illustrations were



very good drawings or badly printed photographs. I remember, as a child, enjoying this fact. Some things never really change.

As for working method, I haven't worked long enough to develop one and I sincerely hope I never do. What I have is a repertoire of attitudes toward imagemaking that I explore aimlessly until I bump into something interesting. I try to leave the process as much as possible to intuition. If you work in an intuitive way, you generally discover afterward the reasons behind your decisions. My very first efforts in photography were a kind of transition between the object and the image. I wanted the image to be as light and penetrating as an idea. Again, I was reluctant to make images because of my previous experience in advertising. The work of advertising is to fabricate identities for everything from talcum powder to nations and their armies, to give form to the shapeless and a timeless image to the transitory.

This sounds very philosophical, I know, and I still think advertising is a very important part of our culture. But I wasn't interested in fabricating identities before I could find out for myself what identity is. How are we able to recognize objects in a picture, how are we able to recognize objects, period? Advertising made me aware of the dichotomy between an object and its images. This sort of tension has consistently been part of my work. Today I look at older works such as *Two Nails*, *Tug of War*, and *Cogito Ergo Sum* and see clearly this dilemma unfolding in my mind. Reality or representation? As soon as I discovered how similar these two notions are once they become visual information, I began to feel more comfortable using this polarity to my advantage.

cs: After seeing the diversity of your work, I assume that you have a fascination with images embedded in objects or things, everything from topiary to silhouettes of ducks on the side of a dog to shapes in a cloud.

vm: A miracle is a phenomenon of interpretation. From Leonardo's stained walls to Mr. Ripley's horses to graffiti, we are bound to encounter "accidental representations" everywhere. It is as if meaning ricocheted throughout the elemental like oxygen atoms. That's somehow linked to the basic functions of perception, the stuff designed to keep us alive when we still were hunting the hairy mammoth. To really understand art, one must return to these simple things. There was probably a time when early man couldn't represent anything, but certainly found the shapes that were linked to his life in stone formations, cracks, tree trunks, and pebbles. We tend to think that art began with cave paintings, but I believe art started with the ability to recognize the form of one thing in something else. Some artists in nineteenth-century China did not produce any art of their own but simply looked for stones that conveyed a certain mood in their form. They were called dream stones and they predate the readymade by at least fifty years. What Duchamp made was an already-made.

I have always been intrigued with these things because they are the basic stuff of knowledge. The moment you recognize the similarities between two things, you have created a symbol, you have learned how to use language. When Noam Chomsky took on Piaget's theory and the nature-nurture controversy about language acquisition, he was onto something important about the nature of knowledge. The problem with the natural language theory is that it assigns an exclusively active role to our cognitive abilities. Cognition has its tidal movements. I believe that language is an innate thing, but its basic configuration is passive and contemplative and it was designed by evolution to function at the level of form recognition, a basic tool for survival. Some early man threw his spear at a bison only to discover that it wasn't a bison but a termite mound that carried an uncanny resemblance to a bison. He was "fooled" by nature. He went back to the tribe and told the other hunters about the bison. Soon they were throwing their spears at the termite mound while he crouched behind the bushes laughing. That man was the first artist.



cs: For some individuals working with photographic imagery, the label "photographer" is less than desirable. They almost always prefer the label "artist." You, however, embrace the title of photographer and the photographic medium itself with great fervor, yet the work appears on first glance more closely aligned to our traditional notion of fine art. Do you see yourself as a photographic heretic or a shaman with a camera?

vm: I attended art school in São Paulo for a few years. None of the instructors there knew the work of Joseph Beuys or Bruce Nauman. We would sit for three hours at a time drawing and modeling geometric solids and nudes, and occasionally chat about Bernini or Tiepolo. The seeming mindlessness of those exercises taught me almost everything about artmaking that I use today. It taught me how to organize visual information in a hierarchical way, giving me a more detailed understanding of the mechanisms of representation. It also inspired in me a respect for craft and technique that I have many times tried to rid myself of, but obviously have failed. One can learn how to be a draftsman, a photographer, or a sculptor in school, but there is no way to teach someone how to become an artist. It would be like teaching someone to be sick or happy, or to be a good dice player. I am a photographer when I photograph, and a draftsman when I draw, but an artist is what I am always becoming.

Ovid begins his account of Genesis in *Metamorphoses* with this: "My mind is bent to tell of bodies changed into new forms." What a perfect way to start a work of art! A child picks up a piece of chalk and draws a circle on the sidewalk, then straight lines radiating from the circle. Any observer would immediately recognize in this doodle the image of the sun, an immense ball of fire 150 million kilometers from Earth. It takes less than a second for the meaning "sun" to embody that trace of chalk, while it takes eight minutes for the actual light of the sun to illuminate it. We have become so sophisticated in our visual habits that we often overlook the magic behind representation. It is said that when Renaissance artists started to employ three-point perspective in their paintings and frescoes, they were accused of witchcraft. Because we no longer experience fainting spells in front of a Giotto painting, all the perceptual impact of that work becomes history, but it is somehow satisfying to think of the confused viewers trying to figure out how those earthy pigments were organized so to produce a perfect likeness of tridimensional space. I try to focus my attention on this dynamic theater of visual forms, where powders and binders play the part of flying angels, charcoal traces act the role of Arcadian landscapes, and molten metal becomes the perfect likeness of animals. I try to pinpoint the moment where the change occurs, the moment a circle becomes the sun, and a triangle the tomb of a long-dead pharaoh. That is magic, in its most evocational, shamanic, and spiritual transformation that was once so distinct in art.

cs: I think that in most instances you do get that sense from your work. And that "moment" is what people find intriguing when viewing it. Nevertheless, you assume that even in today's fast-paced, hyperactive, gigabyte, morphed, and virtual world that the average man or woman on the street is aware of that "magic" associated with human creativity. Don't you think that all too often we lose sight of the wonder of human creativity and the ability of the eye, the hand, and the mind to produce amazing illusions?

vm: Images are produced at such staggering speed that we grow conditioned to retain only a fraction of what we see. The funny thing is that as we become more proficient in making images, we become increasingly unable to understand their form and semantic structure. The faster we can produce them, the less time we have to really see what they are. The power of an image lays precisely in its potential for being underestimated. In developing defenses against this noxious visual environment, one becomes numb to all kinds of images. Sometimes I try to imagine the world before anyone had a camera. A drawing of a rhinoceros like the one by



Dürer must have been a wondrous thing for the sixteenth-century viewer. Today, not even a real rhinoceros will inspire that kind of awe. We need dinosaurs.

cs: But in a way, we have that kind of illusion—Even dinosaurs—in many of today's high-tech/high-budget Hollywood movies. Don't these count?

vm: Isn't this a funny paradox, that the ultimate use of the latest technology is to make prehistoric creatures? I am usually more impressed by well-executed card tricks than by this computer stuff. After five minutes of Jurassic Park, the dinosaurs only scare you by sudden appearances: a hand puppet could appear suddenly on the screen and people would be just as shocked. Films by Ray Harryhausen, for example, are far scarier because they have very little to do with reality. They look more like nightmares.

cs: Like many artists of your generation, your work is informed by media—print and television—and popular culture. In The Best of Life series, was your intention to critique our mediated culture like so many other artists had done in the 1980s?

vm: If you come to consider what one generally does every day, almost everything that is novel and that adds to one's life comes in the form of mediated information. If you tally up everything you've learned through direct experience—in other words, by trying something yourself—it does not account for much compared to what you know by listening to other people, reading the newspaper, or watching television. The largest part of our memory, therefore, is allocated to events we were not directly part of. When it comes to photographic media, this phenomenon gets even more interesting: in all the photographs that have ever been taken, only the film was exposed to the recorded image, no human eye shares the precise moment and position of any photograph. That makes the history of photographed events the history of events removed from human experience. We can only share memories of images that in reality no one ever saw. If no one ever saw what everyone remembers, what exactly are these memories made of?

When I arrived in the United States in 1983, I spoke very little English and so initially did not make many new acquaintances. Reading the paper and watching TV were comforting because they were a way to participate in my new environment. I bought The Best of Life in a garage sale outside of Chicago. This book somehow made me feel safer. It made me feel more a part of the place where I was living. That "family of man" thing really works. I lost the book in the summer of '88 on a beach in Long Island and felt really sad. Immediately, it occurred to me that people do not keep picture books like The Best of Life solely for the written content. They also keep them to check their memory of events against the photographs, just as they would peruse a family album.

During that summer, I began to check how much I retained from the experience of those photographs. At first, it was a pastime. I would wake up and work on a few every day, and each day I would remember a bit more. When I could no longer remember anything, I began to call people (who didn't have the images in front of them either) and ask specific questions. I discovered that people store images in radically different ways: their descriptions had a completely different structure than mine. The visual world is like a crossword puzzle: we all have the same puzzle but each of us solves it differently. I had developed from memory a few of the images quite well when Stux Gallery offered to show them as drawings. Once I'd transformed the image-memories into drawings, I thought they should be returned to their photo state. So I photographed the drawings. When they were ready, I printed the photos with the same halftone screen the original pictures were printed on. People thought they were seeing bad reproductions of photographs of famous events, but in fact they were only looking at pictures of thoughts. They were convinced by the photographs



because they have the same syntax as the real photos. It worked.

cs: So your intention was to play with our collective visual syntax while testing the limitations of your own memory?

vm: Being aware of your memory limitations generally means being aware of your potential for underestimating what you see. We have been conditioned to formulate important opinions based on images we see, but the same mechanisms responsible for bringing us these images have also conditioned us not to ask many questions about the way they are produced. Photography, especially after World War II, has become increasingly transparent in this regard. If I describe to you a photograph consisting of a girl running naked on the street sprayed with napalm, you think of the girl and not the piece of paper where you originally saw the image. Documentary photography before the war—the Farm Security Administration pictures, for example—is a lot more sophisticated in terms of light and composition. Consequently, you imagine the relationship between the artist and the subject, and formulate opinions based on this negotiation. What I did with The Best of Life series was to make these very subjective, transparent images more objective and opaque by adding more interpretive layers. At that point, I had started to make objects that were very thin, so I decided to make photographs that were very thick. I guess that's been my working principle in photography ever since. When these images are reinserted in the media world, they act like a vaccine, creating more antibodies against similar images. These are suspect images that make all other images look suspicious.

cs: I want to shift gears and ask a direct question about a specific image in The Best of Life series, the one of the student in Tiananmen Square. Interestingly, seeing the real—or should I say, the original—image/photograph next to yours, one is most immediately struck by the limitations of visual memory. I wonder if this photo presented special issues in that, unlike the others, it has not attained the longevity within our collective memory and therefore might be more difficult to remember and render.

vm: When it comes to photojournalism, there is a certain law of compensation that maintains the intensity of images, new or old, always at a similar level. A relatively recent image is remembered because it was seen not so long ago, an old image is remembered because it's been seen multiple times. To my surprise, the difficulties that I encountered in rendering these images had more to do with form than time. Facial expressions, for example, were very hard to draw from memory because the huge repertoire of templates for facial expressions that we have stored in our brain is designed to work by deduction but is fairly inept when it comes to performing inductive operations. Specific details of clothing and architecture are also easier to remember than correct body positions. One thing that in almost all pictures (except the Tiananmen Square photo) remained consistent with the original photograph was the point of view from which the photograph was originally taken. This seemed to be the most remembered aspect.

cs: You mentioned technology earlier in reference to illusion and our conflicting notions of photographic veracity. Since you play with the issue of a photograph's believability in your work, I wonder why you don't use computers to help you generate the illusions.

vm: As I said before, illusion informs my work, making illusions is not what my work aims to achieve. The kind of illusion produced by a computer will reveal a lot about the competence of the person who produces the illusion. I am more interested in making the viewer confront his own incompetence in resisting an illusion by making them without the use of such effects. Illusions have developed in sync with basic evolutionary patterns of perception. In other words, it is natural that you believe



certain images because whatever makes you fall for certain tricks also helps you to survive others. Perceptual short-circuits will ultimately inform you in a very effective way of the manner in which you perceive things, and that can be something very personal as well.

cs: Earlier you discussed the importance of photography and made a comment about the photograph of sandpaper looking coarse. This made me think of the image of Meret Oppenheim's fur-covered cup and saucer that I had seen in art textbooks. When I finally saw the object itself at an exhibition, I can't say I was impressed, but I do remember thinking that I liked the photograph better. Which do you prefer: fiction or reality?

vm: Reality is hard to like because it does not have a definite form, size, or color. We tend to like things with certain formal or narrative distinctions, things that convey specific meanings. The origin of fiction is closely connected to the origin of language itself. Exaggeration, emphasis, all modal elements of language, seem to be always secretly conspiring against reality. Ernst Cassirer brilliantly illustrated the effects of nonrational thought in the makeup of our culture. Photographs of objects, especially surrealistic ones, place the object into the context of their own time, while the display of the object itself is bound to be out of context. I don't see a need to walk around sculptures: if an object is made to be looked at, there is always a best side from which you can do it. A photograph is just simplifying this process. It is telling you a story about the object (perhaps a lie), subtracting one particular view of the object from the infinite number of views that one can have by simply positioning one's head in front of something. This ultimately effects the object's causality: the object in the photo will not fade or rust, it will always remain the same, only the photograph will change. To ask me if I prefer reality to fiction is the same as asking if I prefer the ocean to swimming.

cs: Sure, then I would have to ask if you can swim, or do you wear a bathing suit just for the sake of appearance?

vm: The ocean of reality is pretty much of a diluvial scale and doesn't leave you much choice between swimming or not. You either stay afloat in whatever style you can or you sink. There is nothing to hold on to. I am not much of a swimmer anyway. I prefer wading.

cs: Here comes a \$100 question. Would you say that your Individuals series fits into a Dadaist or Fluxus notion of art production that rebels against the so-called bourgeois treatment of art objects as commodities?

vm: Funny you should mention that amount of money. When I made the Individuals series, I had just come back from Europe with about \$100 to my name. I had a piece of plasticene, a camera, and some film and no other materials for making art. I made a sculpture and liked it, in a kind of "art therapy" style, but I used all the plasticene and couldn't buy anymore. So I took a picture of the sculpture, destroyed it, and made another. Pretty soon I had sixty pictures of the same lump of plasticene conveying completely different moods. Kim Caputo, a friend, offered to print them for me so I could jump-start my career, and we printed all sixty of them slightly diffused (like pictures of Barbara Streisand). I then exhibited them with pedestals of different sizes on the floor. People told me the photos evoked death, memory, and loss. I thought about my mood swings and how many crazy things the same lump of plasticene can become.

Now, to answer your question, Fluxus and Dada are a constant intellectual source for my work, and yes, Man Ray and Max Ernst are like gods to me. But when I made the Individuals, I was too poor to think about the bourgeoisie and the commodification of



objects. Although they are ambiguous enough to contain a lot of ideas, that series is more personal than it might appear: I was dealing with a separation from my son and trying to survive as an artist. Well ... do I still get the hundred dollars?

cs: Intuition seems to play a significant role in your work. Would you talk specifically about the moment you realized that drawing or painting and representations of the three-dimensional world did not have to be rendered solely by the pencil or the paintbrush. Were the Cord pieces, for instance, *Cogito Ergo Sum*, your first venture into the land of limitless materials for mark making?

vm: If I make an exceptionally good pencil drawing of you, a viewer will look for veracity, expression, fluidity, etc., but the basic fact that a trace of carbon becomes processed as not only the form and texture of your face but also your personality at this very moment rarely occurs to someone looking at a drawing. Now, if I make the same drawing with molasses and have a trail of ants walking on it, people will find it "miraculous" or at least strange. When I visited Florence, I saw Lorenzo Ghiberti's Baptistery gates, and no work of Renaissance art has had a more profound impact on me. Here you have an exquisite mastery of perspective which is basically intellectual and illusionistic, combined with detailed relief work which is highly physical and realistic. The two forms of rendering combined seemed to be simultaneously enhancing and canceling each other. The haute relief combined with three-point perspective was definitely overkill, but it made my mind go beyond what I was looking at. It made me think about vision as a process and not as a result. All of a sudden, I became aware of this incredible dichotomy, of real things and things that are images of things. That was when I started to play with ideas of reality and representation within a single narrative. *Cogito Ergo Sum*, *Historical Photo*, and *Cozy Couple* are pieces from this time.

cs: In thinking about the subversive nature of some of your images, it's curious to remember that you worked in advertising, a business known for such tactics as hiding suggestive or seductive images. Did your advertising experience influence any particular series or ideas about images?

vm: I think my own ideas about images had more to do with my decision to study advertising than advertising influenced the development of these ideas. Advertising helped me organize these ideas a little better though. When I was a kid, I would follow the progress of a humidity stain on the ceiling above my bed by drawing it and writing reports about it. It started as a swan, then turned into a gorilla, then an old car named Gordini. As far back as I can remember, I liked to give forms to things. I would make sequential drawings trying to find the exact moment when a monkey turned into a helicopter. The idea that I could airbrush people frolicking inside ice cubes to sell more whiskey definitely had an effect on my decision to study media. But I wanted to sell ice cubes more than I wanted to sell whiskey, so I gave it up.

cs: In working with various drawing media—dirt, Bosco, sugar, pinholes, whatever—how much significance do you attach to the thing rendered—binoculars, eggs, Freud—and the material used to create the image? Is there a material or substance that's off-limits? I'm thinking of Serrano here, as well as Warhol's Oxidation paintings.

vm: Jean-Luc Godard once famously quipped, "C'est ne pas du sang, c'est du rouge," which means, "It's not blood, it's red." That demonstrates a lot of lucidity about the stuff of representation. Serrano's photographs were not piss, they were yellow. Conservative Republicans are the ones who get pissed when they see yellow. Warhol, on the other hand, showed the real thing and made an abstraction out of it. I always thought it was great that he chose to call them Oxidation paintings. In my work, I am not that interested in the nature of the material that I photograph as much as in the way the viewer recognizes the material in the photograph. Serrano's work relies on



the viewer's awareness of information about the subject; Warhol, on information about the process. I want to work with both notions simultaneously without relying too much on outside explanations. The choice of subject is often very intuitive and it often comes after the choice of the process. They are linked in a strange way that I am not sure I can explain, but I think it is exactly this doubt that gives me satisfaction when I make things.

cs: You've described your photographs as "low-tech" illusions. Yet like certain conceptual artists—for instance, Jan Dibbets and John Pfahl, or more mainstream artists such as M. C. Escher—your photographs do toy with a viewer's perception in a way that merges high-art concepts. Can you explain how your "illusions" fit into the larger picture of art and perception?

vm: I remember realism being a dirty word in New York for a long time. I often visited a photorealist gallery in Soho and I am almost ashamed to admit that I got more inspiration from that place than most of the other idea factories I visited. Some mysterious iconoclastic conspiracy has forced people to separate illusion from serious art. But I can't help myself—I have always been a sucker for figurative art. During my first visit to New York, the only thing that remained in my head was a huge Chuck Close portrait in the Whitney. I guess I am old enough now to become shameless and confess that I always liked Salvador Dali and grew up collecting Frank Frazetta and Roger Dean posters. I am definitely over my airbrush envy complex, but still I can't help but respect anyone who has tried to make a faithful representation of something, even if just to learn that it's hard and invariably enlightening. In the 1960s and '70s, a few artists started to get back at it via Neo-Platonism. Dibbets and Pfahl got away with what they were doing because their work was inserted into the discourses of minimalism that were predominant at that time. But even those with no understanding of minimalism would find their work interesting. Come to think of it, in a very unconscious way I am always trying to do the wrong thing. I have always felt that fear of illusion and wonder was making the art world a place for cultured hypocrisy where the sole pleasure of the viewer was to share this deprivation honorably. I had a funny dream about that once: I was with Barnett Newman at his deathbed. Unable to talk, he gestured for a pencil and paper, then nervously scribbled something and died almost immediately after with a smile on his face. It was a drawing of Mickey Mouse.

cs: I wonder what Freud would say about that. What if Mickey Mouse were on his deathbed and he drew a Barnett Newman painting? Would he die laughing?

vm: With his academic sense of humor, Freud would probably fail to see that a vertical line crossing a piece of paper is a good thing for a moribund cartoon character to do before he dies. I bet if Mickey Mouse made any art, it would definitely be monochromatic painting. But don't get me wrong. I love abstract art. A lot of what happened in both abstract and representational art in the second half of this century was too hung up on the dualism between the two. What created the chasm between abstract and representational art is that people began to assign too much importance to the way art is produced and not enough to the way it gets interpreted. Again, I am not fit to work on the extremities, I try to squeeze myself between the two, trying to find out what makes something an abstraction and something else an octopus. I love people like deKooning and Arshile Gorky because they operate between language and perception without ignoring facts pertinent to one or another. I also feel very close to minimalism because it brought simple perceptual ideas back to art in a dynamic way. Artists like Serra, LeWitt, and Robert Morris are very important to me.

cs: Because of the minimal aspect of your work, or because Serra, LeWitt, and Morris broke with conventions of representational art?



vm: I think because their work was a disguised comeback of formal and structural ideas.

cs: How much exposure to contemporary art did you have prior to coming to the United States in 1983? Did any particular artists/artworks stand out?

vm: In the 1970s, because of the military government in Brazil, intellectuals lived in constant fear of being persecuted. Most of the music and art of that time is either camouflaged activism or corrupted by patriotism. There was always this lingering climate of a semiotic black market where hidden messages seemed encoded in every phrase: everything meant something else. People who carried books in their bags were considered a different kind of criminal by the semiliterate authoritarian police state, so reading books and hanging out with intellectuals was a way of being rebellious. That atmosphere gave me a chronic allergy to slogans and a clear vision of how information can be manipulated to serve certain ends. For obvious reasons, in those days I thought political art to be a government thing and abstract art to be for people who never walked the streets. I liked drawing the old paintings at the museum and didn't give much thought to contemporary art. The first contemporary artist I met was Leonilson. In 1979 we were both helping the experimental theater group Asdrubal Trouxe o Trombone during their stint in São Paulo. I worked with him designing a poster and I told him that the boat he drew was crooked. He told me that the boat was crooked because that boat was his own. Leonilson made things that were infused with fragility and ambiguity, one of the very first Brazilian artists to show that side of an art object. He was an extraordinary artist and a great person. I miss him a lot.

cs: Would you say that in some way your works pay homage to artists of the late '60s or early '70s like William Wegman, Robert Cumming, even Douglas Huebler? I'm thinking in particular of the dry, often banal humor and the low-tech illusions associated with much of their conceptually based photo works.

vm: There is something about the art of the '70s that I can't seem to escape. Maybe it's a generational thing. There is a certain homemade feeling behind the works of these artists that makes me think of itinerant circus troupes and high school science fairs. I have always liked Dada and Fluxus, which probably influenced their work, and tried to cultivate that attitude toward artmaking. It's like conceptual art without a frown.

cs: Do you consider yourself a conceptual artist? Loosely defined, of course, since we know that the true conceptual artist never really produces anything.

vm: It is hard not to be conceptual. The term "conceptual art" always bothered me because it's impossible for me to imagine an art form without a concept. I think art becomes "political," "conceptual," or "spiritual" only by subtraction. Basically what the so-called conceptual artist is saying is that he does not dance, sing, carve wood, draw nudes, or practice easel painting: he thinks ideas without form. If you find an idea without form, please let me know because I would love to take a picture of it. "Conceptual art" only emphasizes the concept of an art object by the systematic impoverishing of its aesthetic value. I am an artist, and I think a real artist could not stand the sacrifice of beauty for the sake of smartness. You don't have to do that! Take people like Courbet or Manet, for example. You can't get more conceptual than that. You don't need a neon sign to proclaim your intellectual intentions, all you need is a good story to give them form. Leonardo is always quoted for saying that art is a mental thing. I think what he really meant is that art is mental without exception. Marcel Broodthaers is a conceptual artist. So is Grandma Moses. On this subject, deKooning had the final word when he said that in art, one idea is just as good as another.



vm: I think because their work was a disguised comeback of formal and structural ideas.

cs: How much exposure to contemporary art did you have prior to coming to the United States in 1983? Did any particular artists/artworks stand out?

vm: In the 1970s, because of the military government in Brazil, intellectuals lived in constant fear of being persecuted. Most of the music and art of that time is either camouflaged activism or corrupted by patriotism. There was always this lingering climate of a semiotic black market where hidden messages seemed encoded in every phrase: everything meant something else. People who carried books in their bags were considered a different kind of criminal by the semiliterate authoritarian police state, so reading books and hanging out with intellectuals was a way of being rebellious. That atmosphere gave me a chronic allergy to slogans and a clear vision of how information can be manipulated to serve certain ends. For obvious reasons, in those days I thought political art to be a government thing and abstract art to be for people who never walked the streets. I liked drawing the old paintings at the museum and didn't give much thought to contemporary art. The first contemporary artist I met was Leonilson. In 1979 we were both helping the experimental theater group Asdrubal Trouxe o Trombone during their stint in São Paulo. I worked with him designing a poster and I told him that the boat he drew was crooked. He told me that the boat was crooked because that boat was his own. Leonilson made things that were infused with fragility and ambiguity, one of the very first Brazilian artists to show that side of an art object. He was an extraordinary artist and a great person. I miss him a lot.

cs: Would you say that in some way your works pay homage to artists of the late '60s or early '70s like William Wegman, Robert Cumming, even Douglas Huebler? I'm thinking in particular of the dry, often banal humor and the low-tech illusions associated with much of their conceptually based photo works.

vm: There is something about the art of the '70s that I can't seem to escape. Maybe it's a generational thing. There is a certain homemade feeling behind the works of these artists that makes me think of itinerant circus troupes and high school science fairs. I have always liked Dada and Fluxus, which probably influenced their work, and tried to cultivate that attitude toward artmaking. It's like conceptual art without a frown.

cs: Do you consider yourself a conceptual artist? Loosely defined, of course, since we know that the true conceptual artist never really produces anything.

vm: It is hard not to be conceptual. The term "conceptual art" always bothered me because it's impossible for me to imagine an art form without a concept. I think art becomes "political," "conceptual," or "spiritual" only by subtraction. Basically what the so-called conceptual artist is saying is that he does not dance, sing, carve wood, draw nudes, or practice easel painting: he thinks ideas without form. If you find an idea without form, please let me know because I would love to take a picture of it. "Conceptual art" only emphasizes the concept of an art object by the systematic impoverishing of its aesthetic value. I am an artist, and I think a real artist could not stand the sacrifice of beauty for the sake of smartness. You don't have to do that! Take people like Courbet or Manet, for example. You can't get more conceptual than that. You don't need a neon sign to proclaim your intellectual intentions, all you need is a good story to give them form. Leonardo is always quoted for saying that art is a mental thing. I think what he really meant is that art is mental without exception. Marcel Broodthaers is a conceptual artist. So is Grandma Moses. On this subject, deKooning had the final word when he said that in art, one idea is just as good as another.



cs: Chuck Close was quoted as saying to deKooning that "he was glad to meet someone that had painted more deKoonings than he had." Close was referring to his own early work, which was quite derivative of deKooning. Is there a deKooning out there for you?

vm: If I met the guy who photographs Chuck's paintings for documentation, I would probably say, "I am glad to meet someone who has photographed more Chuck Close paintings than I have."

cs: Have you ever considered doing theater or performance art? I have to say that it would suit your personality. Are you always "on"?

vm: I worked in theater in Brazil, basically experimental amateur groups. One of my thoughts behind moving to New York was to study theater. I like reading plays, but now I rarely go see one. Theater is perhaps the most important component of my work today. For example, if I see a performance of King Lear, say, with Anthony Hopkins in the main role, the excellent actor with his body and voice alone will be able to temporarily convince you that he is indeed a king. It is a great illusion that you only learn to appreciate when you get a chance to watch the same piece performed by a bad actor. Now, here is the beauty of the whole thing: the good actor, Sir Anthony Hopkins, seems to disappear as himself once he embodies the old king. You forget about him and you only see what he represents. The bad actor, on the other hand, keeps shifting back and forth from his royal character to his incompetent self. The good actor lets you experience the play while the bad actor allows you to experience theater itself. I think of my photographs as very short plays, sometimes a fraction of a second long, in which a bad actor, say, soil, thread, or chocolate, performs the role of an object, a person, or a landscape only for the lens of the camera. I cast bad actors in my pieces because I don't want people to simply see a representation of something. I want them to feel how it happens. The moment of that embodiment is what I consider a spiritual experience.

cs: You seem to draw many of your ideas, or at least your inspiration, from art history, in particular those artists and works that have seemingly been of little significance, or at least overlooked by much of the contemporary art world. Where would you place your work in today's art world, an arena that puts such a huge premium on theoretical discourse?

vm: I'd rather say that I sometimes make work based on "old pictures" than on art history, which in general implies that there are some things to be considered before a certain work is perceived by the eye. I am more inclined to work with anonymous pieces because they are less polluted by historical information than masterworks. I've never taken a class in art history and sometimes think I'm very fortunate to have learned art by responding to pictures at a very personal level. The work of art that changed my life and prompted me to become an artist was a painting of a slightly cross-eyed girl whose facial asymmetry made the painting look alive. Her name was Clara Serena and it was just a coincidence that her father, the painter who executed the portrait, was Peter Paul Rubens.

I tend to like works from periods when new media emerge, forcing the existing ones to change. Early nineteenth-century painting, sculpture, and photography; Impressionism; photography and painting between the wars—these are works that I am always scrutinizing. One day I was looking at a book by Sister Wendy and saw this very sweet portrait of Saint John the Baptist and a lamb done by Murillo. I have no idea why, but the silly little picture brought tears to my eyes. If I had studied art history and learned how corny Murillo was, I would have been deprived of that poignant experience. I have done some pictures after better known works, but tried to play down their iconographic value by emphasizing their perceptual output. I did



Leonardo's Last Supper, for example, but I wasn't thinking of Leonardo. I was thinking of perspective and the idea of the Eucharist as an early form of broadcasting. As for theory, I think that the only bad thing about art criticism is that it makes possible art about criticism. I like reading philosophy and history books. I even have an interest in neurology, psychology, and physics. But when I want to read something that will ultimately influence my work, I pick up a novel or book of poetry.

cs: Do you ever write poetry or fiction yourself?

vm: Yes, but most of it is still garbage. I say this because I just saw the Drawings of Victor Hugo at the Drawing Center. These drawings are the most incredible things I've ever seen, and they were done by a writer. I can't even draw like Victor Hugo, much less expect to be a writer.

cs: Could you talk a little about the actual process of making an image, one of the Thread pieces, for example.

vm: These developed out of my inability to do a landscape with wire. I tried but they were really sad. I wanted to try different subjects, but I discovered by changing the material in which I was drawing that each material could only render certain things well. I needed something more fluid, so I began to work with sewing thread. The process is very similar to the wire objects except that it allows me to build up the material and create volume. In one hand you have a drawing and in the other you have the photograph of the "actor" responsible for the enacting of that landscape. When you perceive one, you lose the other. It works like a visual puzzle, like the Necker cube or the Rubin vase.

cs: Did you intend to mock the pompous seriousness of Alfred Stieglitz's cloud images, *Equivalents*, when you made your cloud pictures?

vm: No. Stieglitz may not have been America's greatest artist, but he was definitely its most influential one. He spread himself thin but covered a lot of territory. He worked on many fronts and used many devices to help shape the artistic milieu of his time. He singlehandedly introduced modern art to the American public. I usually use images from people I admire or find important in the context of general culture. I wouldn't want to mock anyone, especially someone with Stieglitz's mind and reputation. If you look at one of his *Equivalents*, you will get a glimpse of the ungraspable nature of sensations and the artificial ways in which meaning is fabricated. If you look at one of my *Equivalents*, you will see—depending on the way you choose to interpret it—either a cloud, a lump of cotton, or Dürer's *Praying Hands*. The title "equivalents" was chosen because these "clouds" had something to do with what Stieglitz was trying to say: that the objective of a photograph is not merely portrayal of a subject but the range of symbolic and emotional associations the formal treatment of a subject will bring to the viewer. He treated the question by pushing it toward ambiguity. I decided to push it toward specificity.

cs: Thinking about the need to solve the riddle, I imagine that you might be interested in mysteries: murder mysteries. Yes? Have you ever had an opportunity to closely examine crime scene photographs?

vm: The problem with mysteries is that in the end they cease to be a mystery. There is a great murder-mystery writer in France named Daniel Pennac. His main character, Benjamin Malaussene, is a guy who takes care of eleven siblings and gets blamed for every single death in the city. The book always starts with his mother returning home with another baby and ends with her leaving with another man. The killer is always an old lady. There is very little mystery, and as I have said, I don't care for the mystery itself, but the way he constructs the plot and illustrates the scenes is absolutely brilliant. It's like *Bulnakov meets Conan Doyle*. I like the *Columbo* films too.



secretary, or maybe it's like Bulgakov meets Conan Doyle. I like the columnar thing too because you know the identity of the killer from the beginning, and you spend the rest of the film trying to understand how that half-witted cop is going to solve it. That's the real mystery. Well, there is certainly something about crime and medical photography that gets to you. I have seen a lot of police pictures, but they don't do much for me. I guess I have seen too many police movies where those scenes are abundant and the only difference between the real and the fake ones is a caption, something outside the photo. I think medical photography has a more potent effect on me.

cs: In many of your works, text, language, or the caption are integral aspects of the viewer's understanding of the work. In a way, your captions—especially with the Displacements series, where there are no images—totally subvert the notion of photographic veracity and toy with the notion that we should believe everything we read. Do these little white lies ever get you into trouble?

vm: The newspaper clippings that I make up are partly inspired by the wacky abstract pictures I find in the science section of the New York Times every Tuesday. There, what looks like a wine stain is identified in a caption as a field of antimatter in the middle of a galaxy several light years away. I made a bunch of drawings that look like wine stains while talking on the phone and decided to start writing little stories for them. Like the one about a virus that makes people unable to read, or the photographer from National Geographic who was indicted for photographing his girlfriend's underwear in such a way that it looked like a rare mushroom. I wrote a silly story about the guards at Yosemite not letting people take pictures with small-format cameras and faxed it to a friend, who faxed it to a friend, who faxed it to a million other people. When I showed these images to a group of people in San Francisco, an old lady approached me and said that I was lying about having fabricated these stories because that particular story was true—she had heard it on the radio. There I was being called a liar by claiming authorship of a lie that had become a truth by convention. It's hard to own a lie when everybody owns the truth. The Displacements series also comes straight from the stuff I did while working with the Life magazine images. I was trying to gauge the power of a caption over the image.

cs: You've moved away from the three-dimensional aspect of your earlier work, but do you have any interest in going back to sculpture or even installations?

vm: It's hard to forecast what I will do next. I don't have much of a plan and neither am I bound to a specific style or technique. Photography has allowed me to pack drawing, sculpture, painting, and theater into one tight bundle. I have been developing series of drawings and sculpture for years; it just happens that the photographic work has matured at a faster pace. I am also working with film now, but so far have created very short loops with not much going on—they look more like a photograph than a film. As for installation, I've never felt the need to walk around sculpture and I don't see a point to being inside one. I am very claustrophobic.

cs: Is there a way of making marks that you've always wanted to do, but could never get it to work?

vm: The things that work are few compared to the ones that don't. Once I thought I could duplicate the dot pattern of a billboard with M&Ms. I almost died of nervous exhaustion. Live ants, rubber bands, black beans, chains, electric sparks, magnets, oil and milk—you name it, I've tried a lot of things but only succeed with a few.

cs: One might say that the Soil pieces are small-scale earthworks. Have you ever thought of doing something larger like a real earthwork or the ancient land drawings photographed by Marilyn Bridges?



vm: Yes, I would love to make land drawings, but they would be portraits of TV personalities, old cars, or marsupials. I would use half of Patagonia to draw the RCA dog, and the gramophone would have lines as large as the Suez Canal. However, the final result of this work would be a 4x5 platinum print.

cs: What is particularly intriguing is that your illusions are becoming more and more about flatness. The Soil and Sugar Children series seem to have a similar methodology. Were they done at around the same time?

vm: The early pieces took ideas from drawing. I was replacing the drawn line with physical things like thread or wire. The sugar and soil pieces have a lot more to do with photography itself: the idea that the image is composed by a certain logical arrangement of tiny dots that we can't really perceive individually. Well, I just made the dots bigger and gave them identity. The Sugar Children also developed out of a very personal circumstance. Marion and I spent a few days in St. Kitts and swam every day with a group of local children who were very sweet and unspoiled by Nike commercials. We got to know their names and a few things about them. They were very happy kids. Later on we had a chance to visit the place where most of their parents worked on the sugar plantations. The hard labor in the scorching sun had certainly taken a toll on their outlook. They were very sad and bitter. I took photographs of the children and brought them back to New York, and one morning as I was drinking my coffee and looking at the pictures, I remembered this poem by the Brazilian poet Ferreira Gullar in which he is drinking coffee and begins to wonder about the origin of the sugar. He ends with a seminal phrase: "It is with the bitter lives of bitter people that I sweeten my coffee on this beautiful morning in Ipanema." The radiant childhood of those children will inevitably be transformed by sugar. Children who become sugar. It hit me like a brick. I went to Canal Street and bought black paper and tried to copy the snapshots by sprinkling sugar over its surface. I was very surprised when it worked. The Soil pieces are the opposite of The Sugar Children. The potting soil is dispersed over a lightbox and then systematically cleaned with the aid of miniature vacuum cleaners, straws, moistened Q-tips, and other improvised tools.

cs: One of my least favorite bodies of work is the X-ray series, I assume because they seem too easy. They don't have the rigor of intellectual or otherwise of the other series. Now, I guess I'll have to pay you that \$100 after saying that?

vm: The X-rays are very hard to do because you can try only so many times. They are about those theater ideas that I mentioned earlier. I was talking to a friend about mimes and how we hated them. I think that has something to do with the X-rays, but I am not sure what. I was trying to photograph shadows and have them X-rayed. I was also frustrated trying to make photograms of hand shadows. Well, all of these things came together at one point. I thought it would be funny to provide an illusion and the wrong explanation for it at the same time.

cs: In the Pictures of Chocolate series, you use chocolate syrup. Maybe I'm stretching the point, but in photography and film chocolate syrup is often associated with death. In old black-and-white B-movies, chocolate syrup is substituted for blood. And to take one example from photography, Les Krims used chocolate syrup for a series of photographs in the early '70s entitled The Incredible Case of the Stack-o-Wheats Murders.

vm: Alfred Hitchcock used Bosco for the famous shower scene in Psycho. Apparently, real blood does not look bloody enough on screen. There is a major difference between the "real" and the "realistic," and sometimes the real thing does not make a persuasive representation of itself. I chose to work with chocolate because it had something to do with the feeling of painting. Chocolate inspires a multitude of

something to do with the feeling of painting. Chocolate inspires a multitude of psychological phenomena: it has to do with scatology, desire, sex, addiction, luxury, romance, etc. I have never met anyone who doesn't like chocolate. Freud could probably explain why everybody loves chocolate. That's why he was my first subject. I also wanted to make a drawing that challenged me in time. It usually takes an hour before the chocolate starts to dry and only a few minutes for it to melt under the hot lamps. I have to run a lot and the studio can get messy at times.

cs: Besides cleaning up all the messes you make, you also teach. Photography? Drawing and painting? It must be a great class and I would love to see the supply list you pass out at the beginning of the year.

vm: One of my greatest heroes is John Dewey, who always spoke of the individual's responsibility to pass on one's experience in the form of education. I teach photography, and drawing for photographers. (I do that more often than I clean up after myself.) Teaching, like writing and editing, is another way to pass on to others things that I consider important for everybody. I am always thinking of the responsibility—which we all have—to leave something for others. Recently, I began some research in the field of education concerning the development of programs for teaching visual literacy to children. There is very little being done in that area. It is important to teach kids the visual grammar behind the images they so readily consume. As images become increasingly more eloquent than the text that accompanies them, visual literacy becomes as important as reading itself. My classes have nothing to do with what I make. I don't tell them to bring mustard, gunpowder, and maple syrup to class (although they do anyway). The school is where I vent those formless ideas and go wild about the immateriality of things. It saves me the trouble of having to cover that in my work. It also keeps me from making art that is didactic. I want these things to be beautiful, and I want this beauty to conceal the rhetoric behind them.

---

*VikMuniz.net*

---

**ANEXO E**

**Entrevista com Ethiene Nachtigall**

**Porto Alegre, 05 set. 2007**



**FQ – Qual a importância no teu trabalho das questões sobre o espaço expositivo?**

EN – É uma relação física com o espaço. De presença, mesmo. Porque eu acho que a percepção, para tu teres esse contato com a obra de arte, implica em uma relação física que é o princípio de tudo. Em alguns pontos eu estou falando de relação com o público, em outros apenas da obra com o espaço, em outros, dos referenciais dos demais meios que fazem esta mediação, como o texto, as escolhas do curador, etc. Mas sempre a presença tem que estar ali. Quando a presença não está, como nos catálogos, nas *Possibilidades* já é uma certa nostalgia desta presença, aquela coisa do não poder estar lá.

Por trabalhar com este tipo de questão, para mim é importante saber onde a obra vai estar exposta. E por isso para mim é importante como eu vou apresentá-la. Tem aquela história do abismo, que está no texto [dissertação de mestrado]. Então eu vou estar preocupada com essas novas relações que vão acontecer.

**FQ – Tu colocas na dissertação que tinhas inicialmente um interesse por museografia. Eu gostaria que tu explicasses melhor de onde vem e como é esse interesse?**

EN – Eu não tinha tanto esse interesse quando eu estava aqui [em Porto Alegre]. Eu me formei em 1996 e no final do curso é que surgiram as habilitações aqui na UFRGS em Fotografia e História, Teoria e Crítica da Arte. E é o que eu gostaria de ter feito. Só que, eu já estava encaminhando outras coisas. Eu casei no ano seguinte, logo tive filho, então não consegui continuar isso. Mas ali surgiu o interesse pela museologia, a princípio, mais esta relação com a instituição.

Naquele momento, em fotografia, eu trabalhava mais com o auto-retrato. *O Ato fotográfico* [refere-se ao livro de Philippe Dubois] foi o pontapé inicial para começar a pensar. Eu acho que durante toda a graduação, pensei muito pouco. Eu fazia as coisas, eu acho, com muito automatismo. Tanto que eu passei todo o curso procurando uma linha: “Qual é a minha linha de trabalho? Por que eu não tenho um fio condutor?” E eu não tinha mesmo. Isso só foi surgir no final, quando eu comecei a trabalhar com fotografia. E a partir daí eu descobri que no meu trabalho de graduação em desenho tinha várias ligações [com a fotografia]. A questão das veladuras, da falta de nitidez, do cruzamento de linguagem, da relação com o olhar, da percepção, do convite ao toque... “O que é isso exatamente que eu estou vendo? Por que esta imagem não é uma imagem nítida e o que tem de lucidez dentro desta falta de nitidez?” E muito tempo depois, lá no mestrado que eu fui descobrir que tinha um processo ali.

Então era uma coisa de começar a pensar o que é a fotografia como meio, como linguagem.

**FQ – E as primeiras fotografias de museu têm a ver com o teu interesse pela museografia?**

EN – Eu fui morar na Alemanha por quatro anos. E foi uma coisa de deslumbre. Eu comecei a visitar museus e ficou uma coisa meio obsessiva porque eu ia visitar as cidades e eu só entrava nas instituições. Eu não visitava a cidade. Era uma coisa meio maluca isso. E eu não tinha viajado pra lá antes disso. Antes de 97. Então virou uma compulsão, e eu comecei a fotografar compulsivamente. E a partir desses registros que eu passei a me dar conta e a fotografar não só as obras, mas os espaços também. Eu comecei a pirar nisso. Então eu tinha muitas imagens de instituições, de espaços. Eu não fazia uma fotografia turística. Me interessava estar ali dentro. Tem um pouco a ver com aquela questão da presença, da fruição, o “estar lá”. Esta possibilidade de ter contato com todo o contexto. Com toda uma história, com todo aquele peso da relação do lugar. E as coisas começaram a acontecer em seqüência. - Olha a quantidade de auto-retratos que tem nesse lugar. Eu comecei com auto-retratos de artistas. Eu fazia isso na fotografia antes de ir pra lá.

Depois eu comecei com a fotografia de detalhes. Eu parava na frente de uma tela, de uma estrutura, e sempre tinha uma coisa, do *punctum*, daquilo que te punge. Às vezes era um detalhe do corpo, às vezes era uma situação museográfica, às vezes era uma relação com outras coisas que estavam ali. Às vezes era uma coisa mais psicológica que formal, de coisas que me remetiam a outras. Eu fotografava coisas que me lembravam de uma situação...

Depois é que eu fui descobrindo a ligação com as imagens e criando grupos: grupos de detalhes, grupos de reflexos, grupos de relações de caráter subjetivo. Isso foi sendo costurado depois.

**FQ – Como é que tu começaste a fotografar os reflexos?**

EN – Foi uma coisa bem simples. A primeira exposição em que eu fiz reflexos foi numa exposição do Andy Warhol, na [Galeria Hamburger] *Kunsthalle* em Hamburgo, porque era uma exposição gigantesca com muitos auto-retratos e imagens de outros artistas que fotografavam Warhol. Este foi um momento que tinha tanta imagem dele mesmo rebatida que eu comecei ver estes rebatimentos dele rebatido nele mesmo. Aquela coisa tão narcisista dele, que eu comecei a olhar e era só ele, ele, ele... Mesmo na imagem da Liz, na imagem da Marilyn, era sempre ele, ali. Eu sempre enxergava ele mesmo, ainda que fotografando outros. Era uma coisa meio que de inveja, ao mesmo tempo narcisismo e ao mesmo tempo de soberba, porque ele fazia parte desse jogo de mitos e de ícones. Eu fotografei muito, e a maioria das fotos eram reflexos.

**FQ – Quando tu fotografaste as obras do Thomas Struth, tu já tinhas um conhecimento sobre o trabalho dele ou foi o teu primeiro contato?**

EN – Eu descobri ele lá. Eu não conhecia o trabalho dele e depois é que eu fui procurar. A imagem que me puxou. Dessa série dele eu tenho filmes e filmes. Eu só fotografo com analógica. Até hoje eu só fotografei em digital com câmeras alheias. Eu não comprei pra mim e não tenho o hábito e se eu usasse agora eu usaria para outro tipo de registro, esse não.

Eu me deparei primeiro com a imagem para depois pesquisar sobre o trabalho dele.

Claro que como eu tenho essa relação muito próxima com o catálogo, com esta imagem em livro e reprodução também, eu comecei a adquirir muitos livros que dissessem respeito a museologia, a museografia, às relações com o espaço, e a artistas que trabalham com relações institucionais ou com crítica ou com o espaço mesmo.

**FQ – E o Mike Kelley, tu já conhecias?**

EN – Eu conhecia, mas eu nunca gostei do trabalho dele.

**FQ - E por que tu o perseguiste tanto?**

EN – No caso dele, não é uma questão de identidade com o trabalho, não é tanto pela relação com o observador, mas foi só por causa da Kunsthalle. Porque eu “morava” lá.

O Kelley era uma coisa que sempre me irritou, eu nunca procurei pesquisar o trabalho dele, porque visualmente me irritava. E uma coisa que me incomodava de certa forma era o fato de ali na Kunsthalle terem várias exposições temporárias, e sempre se mexia no acervo. O acervo deles é muito bem escolhido, tem coisas muito bacanas, coisas bem precisas dentro da arte contemporânea, e o Kelley sempre ficava. Acho que era porque o curador chefe gostava muito dele, porque eles sempre faziam adaptações e sempre tinha a sala do Kelley. Eu pensava: - Tem tantas outras coisas bacanas aqui que estão sendo retiradas para abrigar outra mostra! E ele sempre ia trocando de sala. E teve uma sala que me marcou porque eu sempre fotografava este espaço específico e teve uma vez que o ajuste ficou óbvio. Era uma coisa super sufocante, porque era praticamente uma instalação. Eram trabalhos distintos, mas pelo tamanho da sala ficavam muito próximos. Então isso se rebatia muito. Em três anos que eu fotografei aquele espaço ele estava sempre ali.

**FQ - Então era ele que te perseguia?**

EN – Ele me perseguia (risos). Com certeza.

**FQ - E eu fiquei me perguntando se aquela relação deste trabalho com o trabalho do Michael Snow (*Authorization*, 1969) é uma relação que tu fizeste intencionalmente quando tu montaste a obra sobre o Mike Kelley ou foi depois do trabalho pronto, quando foste pensar no trabalho?**

EN – Foi a partir do livro [*O ato fotográfico*]. Sabe que eu trabalho com imagem, mas eu tenho medo da imagem. Aquela coisa meio de índio, de medo do espelho. Eu trabalhei como

modelo bastante tempo, eu trabalho com publicidade até hoje. Não parece, mas eu sou bastante tímida, eu não gosto de expor a minha imagem publicamente. Isso tem a ver com aquela imagem do Snow. Aquela coisa de tu te esconderes atrás da imagem. Tu te escondes atrás da câmera e tu te escondes dentro do teu próprio abismo; tu te escondes na imagem do outro. E eu tenho também esta coisa da falta de foco, eu não fotografo pessoas. Na graduação a gente fazia aqueles exercícios de ir pra praça e fotografar, e eu tenho muito respeito pelo outro, eu tenho muito cuidado com o direito de imagem. E eu não sei se essa questão do foco, do próprio auto-retrato não entra um pouco nisso. A minha primeira série dentro de espaço expositivo foi auto-retrato, o meu primeiro fio da fotografia ser a minha própria sombra. Mas também me incomoda a coisa tão crua do outro. Eu acho que o olhar é uma coisa muito crua e muito íntima. Isso me incomoda um pouco. Eu acho que a pessoa tem muito direito por ela mesma, pelo “eu mesmo”. E me perturba isso.

**FQ - O olhar direto é muito agressivo? É por isso que tu fotografas pelo viés?**

EN – Eu fico pensando no outro: o outro tem o direito à sua própria imagem. E eu não me sinto no direito de capturar alguém sem ter a autorização da pessoa e sem ser uma coisa planejada. Até faço de brincadeira, de parentes, mas a maioria delas é borrada, é solta, é movimento. A relação [de *3x1(reprodução)*] com o trabalho do Michael Snow surgiu a partir da imagem já construída. O trabalho com o Kelley, como eu te falei, foi acontecendo. A primeira vez que eu fotografei essa sala aqui, eu fotografei todo o museu. Eu fotografei inúmeras vezes todas as salas. Quando eu comecei a pegar essas alterações já conscientemente, eu comecei a pegar as alterações de cada coisa que eu tinha. Depois que eu fiz esta construção [de nove imagens]. Eu descobri depois que eu tinha estas seqüências em anos diferentes e em salas diferentes. E essa na verdade é um conjunto de reflexos do trabalho dele e depois eu me dei conta que são documentações distintas. Eu comecei a ver que eu tinha estas diferenças aqui [de local do registro] e eu trabalhei com isso. Depois do trabalho pronto é que surgiu esta relação com o Snow. Não foi a partir do Snow. Quando eu fui fazer esta apresentação como reprodução é que veio esta referência. Esta fotografia que eu fiz do trabalho dele foi uma brincadeira. É um trabalho que não tem como tu não te inserir é até uma coisa meio óbvia. Eu estou na reprodução do trabalho, a minha camiseta está ali, o meu cantinho do cotovelo está ali, porque o trabalho dele implica na presença do outro. E por outro lado, tu te exclus de qualquer forma. Ele coloca que a pessoa vai estar sendo excluída de alguma forma porque o centro é ele mesmo, o centro é o próprio processo de produção dessa imagem.

**FQ - Essa série de reflexos não tem a ver também com a tua condição de estrangeira lá? Esta coisa da investigação?**

EN – Não. Não conscientemente, pelo menos.

**FQ - Não tem a ver com a tua obra, esta coisa de estar longe de casa?**

EN – Isto só entra na questão deste deslumbre pelo outro. Porque quando eu morava aqui, eu não tinha assiduidade nas exposições. Eu ía nas exposições de um amigo ou a alguma exposição de que eu participava, mas eu não tinha esse hábito de frequência. Lá [na Alemanha] é que começou isso. Porque a gente aprende a valorizar muito mais o de fora do que o local. E agora eu valorizo demais o local.

A questão de ser estrangeira é que no início eu não dominava a língua. Eu cheguei lá sem falar uma palavra de alemão, eu ficava muito tempo em casa, eu não conseguia estudar. Porque eu tinha feito a escola prática aqui, e lá é escola técnica. Eu teria que estudar mais três anos de História da Arte lá, para fazer o mestrado, e aí eu descobri que o mestrado de lá não era validado aqui pelo Mec [Ministério da Educação e Cultura] como mestrado, mas apenas como uma especialização. Ou seja, não ia me adiantar quase nada. Eu me irritei. E só depois de uns dois anos que eu fui ter fluência na língua. Então eu ficava muito tempo dentro de museu, ou em casa. Eu tinha nenê pequeno, eu levava ele pra todos os lados.

**FQ - Até hoje?**

EN – Agora ele já está um nenê grande, mas ele já cursou todo o curso de formação de mediadores (risos) [Nachtigall faz parte da equipe que coordena a formação de mediadores da 6ª Bienal do Mercosul]. Era uma coisa ali de ter a minha identidade. Porque eu não estava estudando e eu comecei a me interessar muito pela parte de teoria, história. E ali eu me sentia em casa. Porque era uma coisa que me acompanhava há muito tempo, era o meu meio. Eu sempre fui muito tímida, então eu não procurava muito as pessoas. Eu procurava os lugares e ficava ali. Eu não era muito feliz naquela época também.

**FQ - São muitas mudanças ao mesmo tempo: casar, ter um filho e mudar de país, quase ao mesmo tempo.**

EN – Eu não gosto da Alemanha, eu não gostava de morar lá, eu estava totalmente deslocada.

**FQ – Tu és de Porto Alegre?**

EN – Eu nasci em Pelotas [RS], mas eu moro aqui desde 84. Então era uma espécie de refúgio. Por isso eu cito [a Galeria Hamburger Kunsthalle] como a minha segunda casa. Então como eu não tinha os meus parentes, eu fotografava os meus “amiguinhos” (risos), o meu entorno, porque era o meu cotidiano. É claro que eu não ia lá todo dia, mas uma vez por semana eu ia. Então, como eu estava sempre ali, eu fotografava o que estava ao redor.



**FQ - E quando tu colocas a questão da dúvida e tu falas em dar “o benefício da dúvida ao observador”, o que tem de tão importante nesta questão da dúvida pra ti que tu chegas a colocá-la como um benefício?**

EN – Pois é. A questão é a seguinte. O que a gente está fazendo aqui? A gente está na Bienal do Mercosul. Eu trabalhei na formação dos mediadores. O que faz um mediador: ele vai ser um interlocutor entre o contexto da exposição e o público, certo? Quanto é necessário esse meio de campo? É necessário esse meio de campo? Não sei. Para alguns artistas é, para outros não. Aqui na Bienal, por exemplo, a gente tem o trabalho do Steve Roden. Ele tem toda uma elaboração de medidas que ele cria a partir de cálculos, tem uma estrutura que ele pega, de um desenho de uma constelação e cria um cálculo que ele vai traduzir numa forma, num recorte de MDF. E tem também um trabalho com cor. Ele criou uma escala de cores que ele vai relacionar com uma música. A partir dessa escala ele cria uma notação musical e é feita uma composição a partir desses intervalos. Tem uma elaboração que ele mesmo não se interessa que o público saiba. É um trabalho em que tu podes entrar, uma estrutura de madeira criada com pequenos alto-falantes ali dentro. Tu estás lidando com essa relação espacial e com uma relação com esse som. Existe muita coisa, mas ele não se interessa que o público tenha conhecimento dessa elaboração. Interessa pra ele, ali, a experiência. Aqui [aponta para imagens da sua obra sobre a mesa] tu tens a elaboração, tu tens um pensamento. Nesse trabalho com o auto-retrato do Kelley, por exemplo, tu tens a história de três anos de relação com esse espaço, tu tens outros referenciais. Então, para mim, ele pode funcionar tanto com o conhecimento dessa história, quanto como experiência. Só que como experiência, sem a contextualização, é claro que tu vais ter um trabalho aberto que vai te dar múltiplas possibilidades de abordagem. Então, apesar de eu trabalhar com mediação, de eu trabalhar com estas relações entre o texto, entre o público e a obra, no meu trabalho plástico eu apresento esse tipo de questão, da própria relação com o público. Se a pessoa souber ou não souber, para mim está ótimo. Porque eu gosto de pensar o meu trabalho como uma possibilidade. Por exemplo, o Cildo [Meireles]. Ele é uma pessoa que tem uma cabeça maravilhosa. Tem um trabalho riquíssimo. Só que ele elabora situações que podem ser de simples fruição. Como o *Marulho*, que está aqui na Bienal. Tu podes sentar ali no *deck* e ficar curtindo, simplesmente. Tu não precisas saber que é a palavra água em 80 línguas diferentes, etc. Porque tu já tens uma possibilidade de fruição ali. Então eu gosto de trabalhar com este tipo de pensamento. De construir um trabalho que te dê tanto a possibilidade de interpretação livre e de fruição da obra em aberto, mas que também tenha uma elaboração por trás. Então, o

benefício da dúvida é isso. Eu não sei se quando eu escrevi esse texto, foi isso que eu pensei, mas também não faz diferença, entendeu?

**FQ - Eu pergunto porque eu gostaria de compreender por que tu vês isso como uma coisa positiva, já que outra pessoa poderia ter isso como negativo.**

EN – Por exemplo, aqui nessa imagem que eu apresento [da série *Possibilidades*], a dúvida é uma coisa bacana. “O que é isso?” A dúvida em relação a essa imprecisão aqui, o cara não precisa saber exatamente o que é isso. Porque a imagem tem que ser forte o suficiente para gerar essa inquietação - eu odeio essa palavra. Mas é isso. De tu poderes ter o teu contato e pensar. Isso aqui pode ser o belo e pode ser aquela coisa que te faz perguntar: O que é isso aqui? Eu gosto disso. Porque isso está aqui? Quem é esse cara? Tem alguma coisa mais ali atrás? A própria imagem ter força para tu poderes ficar descobrindo coisas dentro dela. É um plano? É um plano. É só uma superfície. Mas dentro dela, te dá a possibilidade de tu teres inúmeras outras. Essa dúvida que surge também é totalmente rica. Se ele [o observador] não chegar à conclusão desse meu processo, se ele não chegar nessa história, tudo bem. Ele vai chegar ao lugar dele.