

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

ETHIENE NACHTIGALL

**ENTRE, A IMAGEM DA ARTE ESTÁ ABERTA:
PROCESSO EM ABISMO, REFLEXOS E REFLEXÕES**

**Porto Alegre
2005**

ETHIENE NACHTIGALL

**ENTRE, A IMAGEM DA ARTE ESTÁ ABERTA:
PROCESSO EM ABISMO, REFLEXOS E REFLEXÕES**

**Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais
apresentada como requisito parcial à obtenção
do título de Mestre em Artes Visuais.**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Institutos de Artes**

Orientadora:

Prof^a. Dra. Elida Tessler

**Porto Alegre
2005**

ETHIENE FURTADO NACHTIGALL

**ENTRE, A IMAGEM DA ARTE ESTÁ ABERTA:
PROCESSO EM ABISMO, REFLEXOS E REFLEXÕES**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes – UFRGS. Aprovada em 11 de agosto de 2005. Banca examinadora:

Prof. Dr. Geraldo Orthof

Prof. Dr. Alfredo Nicolaiewsky

Prof^a. Dra. Maria Ivone dos Santos

Orientadora: Prof^a. Dra. Elida Tessler

Porto Alegre, 11 de agosto de 2005.

Para Gabriel

Agradecimentos

À minha orientadora, Elida Tessler, por dez anos de incentivo, apoio, persistência. Ao nosso grupo de orientação do PPGAV, maravilhoso laboratório de idéias e partilhas.

À Maria Ivone dos Santos, Mônica Zielinsky, Alfredo Nicolaiewsky e Geraldo Orthof, pela disponibilidade e preciosas contribuições.

À CAPES, pela viabilização da pesquisa.

À Maria Paula Recena, pela inspiração final, e demais colegas da “turma 10” do mestrado.

Aos ex-colegas do Santander Cultural, em especial Nei Vargas, Maria Helena Gaidzinsky e mediadores, pelo apoio inicial.

À Luiz E. R. Achutti, Waltercio Caldas, Annateresa Fabris, Philippe Dubois, Roland Barthes, Susan Sontag, Rosalind Krauss, a todos que me influenciaram e/ou incentivaram, a partir de 1994, quando descobri a fotografia.

Sem eles, algo (talvez eu mesma) não estaria aqui: Deus, que me sustentou em todos os momentos. Minha família, em especial meu filho Gabriel e minha irmã Francine, meus amigos e meu namorado Daniel.

O que lê esse olho que olha pela fresta, quando todo mundo quer olhar pela porta aberta...?

Ricardo Cristóforo

RESUMO

O que me predisponho a fazer: dialogar com imagens de arte no espaço expositivo e suas formas de reprodução. Promover encontros entre a minha forma de ver (singular) e a multiplicidade de transmissão dos modos de ver (plural).

O que pratico: registro fotográfico de desvios do ponto-de-vista padrão (frontal e focado).

O que pretendo: ao observador, oferecer o benefício da dúvida (o que é isto que vejo? Como foi feita esta imagem?), deixando a leitura em aberto. No âmbito teórico, acionar uma reflexão sobre a singularidade da experiência artística e a latência de diversas outras leituras possíveis em uma imagem de arte, que vão além da informação imediata fornecida pelo objeto de observação.

O que apresento neste estudo: a discussão desta forma de olhar, a partir da análise comparativa entre a minha produção e a de outros artistas, levando em consideração procedimentos como: 1. o processo em abismo e a busca do registro subjetivo; 2. as escolhas, sejam de enquadramento ou valorização de reflexos; 3. a fundamentação teórica e a reflexão sobre a relação observador-obra, reprodução de imagens em contraposição à singularidade do embate com a obra de arte, processo de formação destas imagens, suas formas de utilização e análise de conceitos fundamentais; 4. o pensamento acerca do que é apresentado na presente pesquisa.

Palavras-chave: fotografia, leitura subjetiva da obra de arte, arte sobre arte (apropriação, citação e releitura), reprodutibilidade da arte, relação entre a obra e suas formas de apresentação.

ABSTRACT

That is what I am determined to do: to dialogue with the images of art in the expositive space and their forms of reproductions. To promote meetings between my singular way of seeing it and the many transmissions of the ways of seeing .

What I practice: Photography diversions register of the standart point of view (frontal and focal point).

What I intend to do: to the observer I offer the doubt benefit (what I see? How was made that image?), leaving the reading open. On theory scope, I intend to set a reflection about the singularity of the artistic experience and the latency of many others possible readings on an art image, that go beyond the immediate information given by the observation object.

What I show in this study: a discussion of this way of seeing from the comparative analysis between my production and the analysis of the other artists, considering the procedure as: 1) the process in abyss and the looking for the subjective register, 2) that the hoices must be by squarely or by reflexion's valorization, 3) a theoretical ground and a reflection about connection of observer and the work of art, reproduction of images in contradiction to the singularity comparison with the work of art, the formation process of these images, their ways of uses and analysis of fundamental conceptions and finally 4) the thought about what is in this search.

Key-words: Photography, subjective reading about a work of art, art about art, (appropriation, quoting and rereading), reproducibility of art, connection between the work of art and their ways of presentation.

SUMÁRIO

HALL DE ENTRADA (introduzindo a apresentação).....	12
ESCADAS E CORREDORES (nota introdutória sobre o percurso)	19
1. SALAS - Me vejo (abismada) no que vejo: reflexos e reflexões.....	32
2. LIVRARIA - Irreprodutibilidade e produtibilidade: a parte da fotografia	58
3. CAFÉ - A imagem da imagem da arte: analisando processos “digestivos”	81
SAÍDA (considerações finais).....	99
Conclusão	99
Recomeço da saída visando o fim do princípio	100
Enfim, a saída	104
BIBLIOGRAFIA	113

LISTA DE IMAGENS

1. Sherrie Levine, <i>After van Gogh 2</i> , 1994	16
2. Thomas Struth, <i>Art Institute of Chicago 2</i> , 1990.....	17
3. S/título (série <i>entre</i>) , serigrafia s/ entretela tingida, 1997, 30 x 25 cm	19
4. Registros feitos na exposição “Andy Warhol – Photography”	21
5. Imagens da “coleção de detalhes” (pernas com interferências)	22
6. Cor , 2000 - 2001, 50 x 225 cm.....	24
7. Disposição dos trabalhos na exposição da Galeria Obra Aberta	26
8. Livro , fotografia, 2002.....	26
9. Cor , 2000 - 2001, 50 x 225 cm.....	26
10. Observa , 2000 - 2001, 50 x 193 cm	26
11. Derneburg , conjunto de fotografias, 2001, dimensões variadas	26
12. 3x1 (reprodução) , 1999 - 2001, 1,3 x 1m.....	26
13. Prateleiras da série Possibilidades , fotografias sobre prateleiras de MDF, dimensões variadas	26
14. Vistas , mostra individual na Galeria do Instituto Goethe	27
15. Prateleira da série Possibilidades	27
16. Derneburg , 2001, conjunto de fotografias, dimensões variadas.	27
17. S/título (série Possibilidades) , 2001, 1,40 x 1 m.....	29
18. Disposição das imagens da série Possibilidades expostas no Salão de Arte Cidade de Porto Alegre, na Usina do Gasômetro.	30
19. Imagens da série Possibilidades em mostra individual na Pinacoteca da FEEVALE	30
20. Michael Snow, <i>Authorization</i> , 1969	32
21. 3x1 (reprodução) , 1999 - 2001, 1,3 x 1m.....	32
22. Espelinhos , 1997-2001, dimensões variadas	35
23. Espelinhos (detalhes)	35
24. 3x1 (reprodução) , 1999 - 2001, 1,3 x 1m.....	38
25. <i>Galerie der Gegenwart</i> , sala dedicada a Mike Kelley	39
26. Detalhe de “ <i>Ahh... Youth</i> ”	39
27. Observa , 1999-2001, 50 x 193 cm	41
28. Thomas Struth, <i>Musée du Louvre IV, Paris</i> , 1989.....	43
29. Thomas Struth, <i>Art Institute of Chicago 2</i> , 1990.....	43
30. Disposição das obras na <i>Galerie der Gegenwart</i>	43
31. Vista parcial da exposição de Georg Baselitz no MAC - Porto Alegre	46
32. Derneburg , 2001, conjunto de fotografias, dimensões variadas	47
33. Waltercio Caldas, <i>O Livro Velázquez</i> , 1996	52
34. Sophie Calle, <i>Last Seen... (Rembrandt, A Lady and a Gentleman in Black)</i> ,	

1991	53
35. Lucio Fontana, <i>Conceito espacial: espera</i> , 1961.....	56
36. 3x1 (reprodução) , 1999 - 2001, 1,3 x 1m.....	58
37. S/título, série Possibilidades	63
38. Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970	64
39. S/título, série Possibilidades	64
40. Jan Dibbets, <i>Perspective Correction</i> , 1968.	65
41. Cartaz do filme <i>Amnésia</i>	67
42. Philippe de Champaigne, <i>Le Christ mort</i>	69
43. Mike e Douglas Starn, <i>Ascension</i> , 1985-87.....	69
44. Christian Milovanoff, <i>Le Louvre revisité:Philippe de Champaigne, Le Christ mort</i> , 1986	69
45. Coleção de detalhes: à Philippe, Mike, Douglas , 1999.....	69
46. Louise Lawler, <i>Blue nail</i> , 1991.....	71
47, 48 e 49. <i>Blue Nail</i> exposta em sala da <i>Galerie der Gegenwart</i>	72
50 e 51. Instantâneos (imagens para um território) e Imagens de um território . Livro e fotografias, 2003, dimensões variadas	74
52. Instantâneos – imagens para um território , livro, 2003, 22 x 23cm	75
53. Imagens de um território: série Través	75
54. Imagens de um território: Reflexos	76
55. Imagens de um território: série Través	76
56 e 57. Rés II e I, série Través , 2004 – 2005, aprox. 1 x 1,6m cada.....	77
58. Diego Velázquez, <i>Velázquez e a família real</i> , 1656-57	81
59. Waltercio Caldas, <i>O Livro Velázquez</i> , 1996	82
60. Sophie Calle, <i>Last Seen... (Rembrandt, A Lady and a Gentleman in Black)</i> , 1991	82
61. Lucas Levitan, <i>Três Pinturas</i> , 2003	82
62. Maria Helena Bernardes, <i>Sala de exposição</i>	82
63 e 64. Sherrie Levine, <i>After Van Gogh 3 (esq.) e 2 (dir.)</i> , fotografias p&b, 1994, 25,4 x 20,3 cm cada	83
65. Marcel Duchamp. <i>L.H.O.O.Q., readymade</i> (lápiz s/ reprodução), 1919, 19,7 x 12,4 cm	85
66. S/ título (série Possibilidades) , <i>plotter</i> , 2002, 2 x 5m.....	88
67. Vera Chaves Barcellos, <i>Cadernos de Hudinilson Jr.</i> , 2000, diapositivos s/ telas de 150 x 280 cm.....	89
68. Rés III, série Través , 2005, aprox. 1 x 1,6m	100
69. Maria Paula Recena, <i>Colunas de Espelhos</i> , intervenção no Torreão, em Porto Alegre, 2004	101
70. Documentação de <i>Colunas de Espelhos</i> na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS	101
71. Planta da pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes - UFRGS ..	102
72. Louise Lawler, <i>S / título</i> , instalação	112

HALL DE ENTRADA (introduzindo a apresentação)

Cena 1:

Uma sala vazia de móveis e pessoas. Um espelho que não reflete nada (e ainda assim é espelho?). Uma porta aberta, por onde não entra ou sai ninguém, exceto a luz. Neste ambiente estavam antes algumas pessoas, um cachorro, um reflexo, mas eles foram literalmente apagados, varridos do lugar. É uma imagem de um livro. O que sobrou desta imagem e o texto que deveria acompanhá-la estão borrados; torna-se difícil reconhecer qualquer linha, qualquer fio de palavra. Mas este espaço referencial ainda é forte e reconhecível por qualquer pessoa que tenha algum conhecimento de história da arte. A imagem referencial é o vestígio de *Velázquez e a família real* (1656-57), mais conhecido como *As meninas*, de Diego Velázquez. O “apagador” é Waltercio Caldas, em seu livro intitulado *Velázquez*¹.

Cena 2:

Uma sala de paredes negras (imagina-se que seja uma sala, pois se pode reconhecer o piso), e nelas são projetadas ou fixadas (ou talvez flutuem) palavras brancas com sinais em *neon* azul. Destas palavras, a única claramente legível é *remark* (em inglês, algo como anotação ou observação). Uma barra vertical branca e imprecisa corta esta imagem até certo ponto. Uma outra, negra e paralela a esta, vai de ponta a ponta. Será mesmo uma sala? A imagem referencial é parte de uma

1 CALDAS, Waltercio. *Velázquez*. São Paulo: Anônima, 1996.

reprodução de *A grammatical remark* (1988), de Joseph Kosuth, em uma versão instalada em 1991 diretamente sobre a parede da galeria Rubin Spangle, em Nova York. A reprodução da obra é de Ken Schles, publicada no livro *Installation Art*². A foto da foto é de minha autoria.

O que sobra de um Velázquez sem seus personagens ou de um Kosuth tendo seu texto amputado? Sobra muito, muito a ser visto.

Desejo apontar aqui a possibilidade de um outro espaço para estas obras, que sempre esteve ali, onde elas se encontram, talvez não tão evidente, mas ainda assim passível de ser visto, notado. Apenas às vezes precisamos de alguém que indique com o dedo algo que deixamos passar, ou que utilize algo que estamos acostumados a perceber de uma única forma para trazer à tona o que está implícito ou sutilmente contido na sua própria superfície³. Se a *nota* de Kosuth é gramatical, a minha nasce da própria imagem em questão, sua origem é mental, mas comentada visualmente. Cada trabalho que faço é fruto de um determinado pensamento, já visual; seu corpo é um misto de forma e reflexão, e esta reflexão é acionada pelos sentidos.

A matéria-prima desta pesquisa é a obra de arte e sua relação com as formas através das quais ela mesma é lançada ao mundo, seja em um espaço de exposições, em um livro, seja como desenho, fotografia, som, vídeo, escultura, instalações ou outras formas de expressões que utilizem uma ou mais linguagens

² OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola e PETRY, Michael. *Installation art*. London: Thames & Hudson, 2000.

³ Ou, como diria Paul Valéry, “*uma obra de arte deveria sempre nos ensinar que não tínhamos visto o que vemos*” (*Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed. 34, 1998, Col. Teoria, p. 35).

simultaneamente. Independentemente do veículo de expressão utilizado pelo artista, a minha atenção estará concentrada experiência artística em si e nas relações que a obra estabelece com o seu espaço circundante, objetos e veículos de mediação. Utilizando principalmente a fotografia, procuro captar imagens que falem, à sua maneira, um pouco da minha experiência com determinadas obras de arte contemporâneas, estabelecendo relações entre elas e o espaço em que se encontram (museus, galerias, bienais, espaços públicos). Também analiso especificidades dos seus meios de reprodução e multiplicação (*folders*, livros, catálogos), bem como da percepção da reprodução de imagens, tendo como objeto de análise não só elas mesmas, mas também o que sobre elas é dito e ainda a observação de como esta combinação é estruturada.

As minhas fotografias são registros simples de reflexos entre obras, de enquadramentos não convencionais ou reproduções de catálogos que resultam em um desafio para o olhar. A partir de sobreposições de planos, do deslocamento do foco, transformando a imagem que se encontra diretamente em frente à câmera em uma espécie de veladura, ou descontextualização de imagens antes reconhecíveis, surge uma visualidade nova, um espaço (re)criado a partir de outros, que perturba o olhar do observador e pode induzi-lo a perguntar-se *o quê* exatamente está vendo.

Defendo uma certa autonomia a estas imagens, pois acredito que elas não dependam necessariamente de um histórico ou de uma explicação para serem agentes de fruição e também de alguma inquietação por parte de quem as observa. Ainda assim pretendo questionar, no decorrer desta investigação, até que ponto o discurso é essencial a mim no processo de criação. É claro que as referências a outras obras e questões sistêmicas da arte são essenciais como elementos de

investigação das imagens e do seu processo de elaboração, considerando-se que esta análise está ligada a um projeto de pesquisa, mas, quando uma destas fotografias está exposta a um público mais amplo, fora do ambiente acadêmico, ela deverá ser suficientemente potente para falar por si, mesmo que a ela seja conferido um novo sentido, divergente do imaginado por quem a gerou.

Este questionamento da relação entre a obra e o discurso sobre ela deve ser analisado paralelamente ao fato da minha produção em poéticas visuais estar diretamente ligada à reflexão sobre a imagem da arte. Podemos acompanhar os caminhos trilhados por esta reflexão em *Escadas e corredores (nota introdutória sobre o percurso)*, onde comento a trajetória da minha relação com a fotografia, desde o curso de graduação em Artes Visuais até o estágio atual.

Os textos escolhidos para análise nos capítulos seguintes mantêm a referência a este percurso e são parte integrante desta espécie de *fusão*. O início do meu contato com a fotografia foi amplamente influenciado pela leitura de *O Ato Fotográfico* de Philippe Dubois. Logo no primeiro capítulo da presente reflexão, além do próprio Dubois iniciar *por mim* a escrita, o texto citado (referindo-se a um trabalho de Michael Snow) espelha um dos pontos principais deste capítulo: as imagens são abordadas como uma porta de entrada para uma reflexão em abismo sobre a imagem de arte e o processo de seu registro fotográfico.

Já Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, literalmente me acompanhou nas visitas às exposições onde realizei imagens para a série **Reflexos**, onde o diálogo com a obra é enfatizado. Após o mergulho inicial de entrada na obra, invoco ainda neste capítulo um segundo *entre*, o da relação

dialética entre observador e obra, entre superfície e espaço, entre imagens. Neste ponto do texto, este diálogo é valorizado em um paralelo com obras do artista alemão Thomas Struth. Cada trabalho que faço é fruto de um pensamento que nasce de diálogos, seu corpo é um misto de forma e reflexão. A percepção e leitura da arte são abordadas como processos íntimos e intransferíveis.

Este texto de Didi-Huberman tem sido tão fundamental para o meu processo de produção que eu até poderia mudar o título do livro para “O que *nós dois* vemos, o que nos olha”. Ou até mesmo “*nós três*”, pois a noção de *aura* benjaminiana também permeava a observação. E é de Walter Benjamin também o principal crédito pela minha preocupação com o questionamento, enfatizado aqui no capítulo dois, da reprodutibilidade da obra de arte. Se no primeiro capítulo o processo de *formação* da imagem fotográfica é mencionado, no segundo, voltando a Philippe Dubois e Roland Barthes, com ênfase no seu conceito de *punctum*, procura-se a análise de algumas formas de *utilização* deste tipo de registro. Esta abordagem coloca em questão a finalidade do artista a partir das suas escolhas, em especial as de enquadramento.



⁴ Já as referências a serem analisadas no capítulo três não foram exatamente uma fonte de inspiração para a produção. Serão exploradas em paralelos a serem estabelecidos com ela, pois são fruto de contatos posteriores à elaboração dos trabalhos abordados nesta pesquisa. Dentre os artistas mencionados neste capítulo, destaco alguns que tem uma aproximação maior com o tipo de abordagem que realizo, por exemplo, o já citado Waltercio Caldas e Sherrie Levine,

⁴ Fig. 1. Sherrie Levine, *After van Gogh 2*, 1994.

especialmente em suas séries onde a artista se apropria⁵ de reproduções de quadros de outros artistas, como Van Gogh, e apresenta fotografias em preto-e-branco destas reproduções extraídas de livros. Imagens de imagens de imagens, que denunciam visivelmente sua origem, mas que são tratadas como originais.



⁶ Outro artista do qual me aproximo e que, assim como Sherrie Levine, também participou da exposição “*The Museum as Muse*”⁷ é o artista alemão Thomas Struth (citado ainda no primeiro capítulo), que registrou uma série de aproximadamente 30 imagens retratando salas de museus e seus visitantes. O que me aproxima de Struth é seu resultado visual, e também o fato dele ver o *belo* das salas de museus, das obras, dos observadores; mas enquanto a minha preocupação é criar imagens a partir da *observação* de obras, a intenção dele é criar um retrato do *observador*, traçando um paralelo entre este e os modelos retratados no passado. A partir destes e de outros cruzamentos procuro analisar os conceitos que permeiam a obra destes artistas, incluindo as diferenças entre eles, delimitar a identidade do meu trabalho, sua relação com o público e o sistema no qual se insere. No âmbito desta contextualização são trabalhados alguns conceitos fundamentais relacionados ao tema “arte sobre arte”, como *apropriação*, *citação* e *releitura*.

Finalmente, tomando como objeto de análise a apresentação da minha própria dissertação, nas *considerações finais* do presente estudo, proponho um

⁵ O termo “apropriação” será um dos conceitos trabalhados neste capítulo.

⁶ Fig. 2. Thomas Struth, *Art Institute of Chicago 2*, 1990.

⁷ *The Museum as Muse - artists reflect*. The Museum of Modern Art, New York, 1999. Este catálogo é uma das fontes bibliográficas mais consultadas no contexto desta pesquisa, pois apresenta não só um apanhado significativo de artistas que trabalham com questões ligadas ao sistema de arte, bem como contém uma antologia de textos de artistas exclusivamente sobre este tema.

sobrevôo no texto e no projeto para a exposição de defesa, retomando alguns pontos da abordagem inicial sobre a observação em abismo e enfatizando a reflexão sobre minha produção já inserida na pesquisa do mestrado, influenciando-a e sendo por ela influenciada. As anotações de Paul Valéry sobre seu próprio texto em *Introdução ao método de Leonardo da Vinci* me auxiliaram a assumir uma postura em relação ao meu estilo de escrita que antes eu, ao menos teoricamente, censurava: a liberdade de ser uma “*criatura de pensamento*”⁸ em ação permanente, através de mergulhos sucessivos na re-visão e re-leitura não apenas de imagens, mas também de textos.

⁸ VALÉRY, 1998, p.15. A “criatura” a qual Valéry se refere leva o nome de Leonardo da Vinci, mas poderia ser ele mesmo, eu, ou qualquer outro espírito criador.

ESCADAS E CORREDORES (nota introdutória sobre o percurso)

Meu interesse pela fotografia não nasceu, exatamente, da experimentação desta técnica, mas sim da *idéia* da fotografia. Em 1994 fiz minhas primeiras imagens com uma câmera manual na disciplina de Fotografia I do curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Foi quase um ano depois, a partir de uma experiência de leitura, que realizei, consciente, minha primeira série de fotografias sabendo o porquê daquelas imagens. A leitura em questão foi de um livro que até hoje considero um dos mais marcantes que já li, *O ato fotográfico*, de Philippe Dubois⁹, que afirma o caráter da fotografia como imagem-ato, indissociável da sua feitura e recepção, bem como do pensamento sobre as implicações destes atos. O interesse pela fotografia foi aumentando, acompanhado sempre pela leitura de textos clássicos sobre ela, de autores como Roland Barthes, Susan Sontag, Gisèle Freund ou Walter Benjamin.



¹⁰ Segui cursando as disciplinas de fotografia, mas foi com habilitação em desenho que concluí o curso de graduação, em 1996. Apresentei o projeto de graduação com o título de *O ilusionismo do entre-telas*. O *entre* era um convite ao desvelamento de imagens mais ou menos ocultas por entre camadas de entretela

⁹ Philippe Dubois. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1994 (Coleção Ofício de Arte e Forma).

¹⁰ Fig. 3. **S/título (série entre)**, serigrafia s/ entretela tingida, 1997, 30 x 25 cm.

tingida – convite tátil e visual; as camadas *estavam ali*, sobrepondo fios, linhas desenhadas, serigrafia ou pequenos objetos e fotografias, sendo que estas, em sua maioria, eram sobras esquecidas por outros alunos no laboratório do Instituto de Artes. Naquele momento eu não via muita proximidade entre os trabalhos do projeto de graduação e as séries de fotografias que fazia, mas percebo reflexos de ambos na minha produção atual: a imagem imprecisa desvendada por entre *camadas*, apropriação de fotografias produzidas por outros, a criação de imagens a partir de uma reflexão sobre o próprio ato de geração da imagem. Todos temas que serão abordados e discutidos no decorrer deste texto.

Em função de uma pausa de mais de dois anos na produção, entre fevereiro de 1997 e maio de 1999, tive de recomeçar lentamente a pesquisar os caminhos para um retorno ao desenvolvimento prático. A produção até 1997 sempre esteve, de alguma forma, ligada à vida acadêmica, mas, a partir de fevereiro daquele ano, passei a viver em Hamburgo, na Alemanha, e esta mudança de país, com conseqüentes modificações, interrompeu bruscamente meu processo de produção. Meu interesse se concentrava especialmente em leituras sobre teorias da fotografia e na absorção da história da arte *in loco*: durante estes anos minha maior fonte de lazer e alimento para o olhar foram visitas a museus de arte e galerias, que originavam registros fotográficos “de turista” - anotações em diários de viagem.

O resultado deste longo período, atuando como observadora e leitora, me levou a acreditar que, em um mundo já saturado por imagens, limitar-me a escrever sobre elas seria o suficiente. Não era.

O que motivou o meu retorno à produção de fotografias foi justamente o

desejo de ingresso no curso de mestrado. A partir de junho de 1999 passei a fotografar o que via. Meu universo naquele momento havia sido reduzido (ou ampliado) à observação de imagens pré-existentes, aos percursos de museus. Eu não considerava que devesse planejar uma temática ou técnica para retornar à produção, porque acredito que ela seja indissociável do que o artista vivencia. O que fiz foi apenas reunir, através da produção de novas imagens, os elementos que me cercavam no momento, e que me eram caros, como a preocupação com a formação da imagem fotográfica, questões de enquadramento, percepção da imagem, museografia, e, especialmente, o desejo que eu tinha de transmitir de alguma forma o prazer, a satisfação, a alegria que sentia por estar em contato com todas aquelas “preciosidades”. Talvez eu tivesse mesmo uma motivação para o registro semelhante à de um turista, que deseja apreender tudo o mais rápido possível e poder exhibir o seu testemunho a outros na volta da viagem. Porém, eu fotografava com olhos de artista, um olhar crítico, formado, e ao mesmo tempo abismado, de puro deleite. E, em um mundo saturado de imagens, onde, como o senso comum diz, tudo já foi feito, dito e visto, acredito que seja uma das funções do artista mostrar o tamanho desta mentira: há muito ainda a ser visto e muito mais para ser criado além do que já existe, mesmo quando se cria *a partir* desta existência.



¹¹ Se for possível identificar um ponto zero para esta retomada, com certeza foram as inúmeras visitas que fiz à excelente exposição *Andy Warhol – Photography*,

¹¹ Fig. 4. Registros feitos na exposição “Andy Warhol – Photography”.

que enfatizava a enorme variedade de retratos e auto-retratos deste artista. A exposição ocorreu na *Galerie der Gegenwart* – um museu dentro de outro museu, a *Hamburger Kunsthalle*, dedicado à arte contemporânea – que foi minha segunda casa por alguns anos. Eu freqüentava o museu semanalmente, e esse convívio com ícones da história da arte desencadeou o desejo de procurar outros espaços e de transformar esta interação constante com os lugares da arte em visualidade. O diário de imagens transformou-se em uma coleção de percepções acerca das relações entre obra e espaço.



¹² Ainda antes das visitas a esta exposição, tinha iniciado uma coleção de partes / detalhes do corpo humano em representações na pintura e escultura

ocidentais em geral, imagens estas coletadas em várias viagens que realizei a partir deste período¹³. Também selecionei outros registros que já vinha fazendo desde 1997, pois, mesmo antes de reiniciar conscientemente uma produção sistemática de imagens, eu já observava certos direcionamentos na escolha do enquadramento do que registrava. Meu olhar já estava voltado, desde o início, não apenas para uma sala de museu, mas também para a investigação de seus próprios mecanismos de

¹² Fig. 5. **Imagens da “coleção de detalhes” (pernas com interferências).**

¹³ Há um texto de Omar Calabrese que fala coincidentemente de uma relação entre o detalhe e a reprodução: “O detalhe, com efeito, é sempre uma reprodução, uma vez que se trata de isolamento de uma porção de obra. Insistir nos prazeres do pormenor significa, portanto, insistir também na qualidade da própria reprodução que permitirá ao fruidor perceber sempre melhor o pormenor” (*A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 102). Curiosamente, muitas destas imagens de detalhes que coleciono tem problemas em relação à qualidade, em função dos ângulos inusitados que geralmente escolho para o registro.

seleção¹⁴.

Em função de usar uma galeria de arte contemporânea, a *Galerie der Gegenwart*, como laboratório ou atelier, onde testava diversas formas de registro de obras¹⁵, concentrei minha atenção em representações do corpo humano na fotografia e em auto-retratos de artistas contemporâneos, passando posteriormente a fotografar instalações. Estes registros me levaram a considerar o lugar da obra como um todo, incluindo também outros elementos presentes no espaço que não apenas a obra em si.

Motivada pelos resultados das imagens obtidas na mostra de Warhol, passei a desenvolver uma série de fotografias a partir do registro de reflexos entre obras (contidos em superfícies refletoras ou nos vidros das próprias molduras), captados em diversos espaços de exposições. Nestas imagens quase sempre imprecisas, a obra que estava em frente à câmera aparece desfocada, enquanto que os outros elementos presentes no espaço refletido sobre sua superfície são valorizados pelo foco e enquadramento, como forma de apresentação do que poderia ser o *campo de visão da obra* em relação ao espaço museográfico.

Assim se configura a primeira série de imagens onde pude perceber pontes para a formação de uma certa identidade particular. Eu já havia observado a

¹⁴ Eu poderia dizer que estes mecanismos de seleção dizem respeito a uma delimitação ou foco voltado para o registro. Passei a observar não só o conteúdo das salas de museus, mas também a pensar sobre o quê nelas me motivava ao registro e como esta motivação se refletia nas escolhas do enquadramento.

¹⁵ As viagens que fazia tinham normalmente a duração de um fim-de-semana. Como tinha pouco tempo em cada lugar dificilmente teria chance de refazer as imagens, então aplicava o que havia “exercitado” em Hamburgo.

tendência do olhar voltado para o detalhe, para o “perto”¹⁶, buscando trazer à tona¹⁷ as coisas pequenas ou ocultar outras. E é deste princípio que parte esta dinâmica de registro de reflexos: é como se estivesse sempre procurando algo, tentando entrar mais.



Fig. 6. **Cor**, 2000 - 2001, 50 x 225 cm.

Quando retornei da Alemanha, em fevereiro de 2001, pretendia ainda continuar com a série de reflexos para estabelecer paralelos visuais entre realidades geográficas, sócio-econômicas e museográficas distintas, como, por exemplo, entre a *Galerie der Gegenwart* e o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Todavia, em pouco tempo abriam-se novos caminhos, principalmente em função de uma produção mais intensa acompanhada da reflexão sobre ela. Surgiram algumas possibilidades para que esta inquietação assumisse também uma forma de apresentação. A questão da irreprodutibilidade da obra de arte surgiu colocando alguns posicionamentos em confronto¹⁸: como eu poderia continuar afirmando que

¹⁶ Muitas vezes me aproximo dos objetos por uma compulsão típica das pessoas que, como eu, sofrem de miopia. “Sofrer” talvez não seja o termo certo, pois vejo esta aproximação como algo positivo. É pena que quase toda sala de exposições seja repleta de faixas de isolamento e vigias que nos lembram de que não podemos nos aproximar das obras...

¹⁷ *Trazer à tona* é uma expressão característica deste estudo. A palavra *margem* também será usada, não no sentido daquilo que é marginalizado ou deixado de lado, mas do que é valorizado. Quando as águas do mar ou de um rio, com seu movimento, conduzem alguns elementos à beira, elas os expulsam do seu meio, mas ao mesmo tempo tornam-nas visíveis para nós, que caminhamos à margem.

¹⁸ O termo *irreprodutibilidade* é uma referência direta ao texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin (*Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993), que será trabalhado no capítulo dois. Benjamin fala da reprodução como forma de multiplicação e conseqüente massificação da imagem de arte, fazendo com que o valor de exibição empurre o valor artístico e a fruição para segundo plano.

procurava materializar traduções visuais da minha percepção no espaço, quando eu mesma aponto que o momento de presença do observador frente à obra não é transmissível? Outra questão que surgiu diz respeito à própria matéria-prima utilizada: sem contar com a variedade de museus aos quais tinha acesso na Europa, fazia-se necessária a exploração também de outras formas de análise da imagem de arte.

Naquele ano eu freqüentava o espaço Torreão, onde desenvolvi uma outra forma de atividade de atelier¹⁹, baseada na troca de idéias e tendo como base para as discussões exposições ou obras vistas, projeções de slides e manuseio de livros e catálogos. Palavras e imagens de imagens (ou reproduções de imagens) passaram a influenciar mais o meu *modo de ver* do que a própria observação direta de obras²⁰. Assim, passei a incorporá-las à produção.

Em 2001 realizei as primeiras exposições com estes trabalhos, ou melhor, concretizei os primeiros trabalhos pensados para exposições, pois as imagens permaneciam apenas como projeto, sendo posteriormente ampliadas para propostas específicas²¹.

¹⁹ Nunca tive verdadeiramente um atelier. Assim como em Hamburgo usava um museu como espaço para experimentações, o Torreão (espaço de arte contemporânea em Porto Alegre coordenado por Jaílton Moreira e Elida Tessler, onde desenvolvi atividade de atelier sob orientação de Jailton até julho de 2002) passou a ser um de meus principais espaços de pesquisa, onde tinha oportunidade de dividir com outras pessoas (ou refletir introspectivamente) minhas inquietações acerca da leitura que fazia de imagens.

²⁰ O entorno é sempre um elemento a ser considerado quando se fala em leitura de imagens. Passei a ter mais contato com textos e imagens de imagens do que com obras propriamente ditas, e isso talvez tenha gerado uma espécie de clausura do olhar. Talvez esta influência de que falo não tenha exatamente atuado sobre o modo de ver, mas sobre a seleção do quê ver.

²¹ A análise à qual me proponho aqui estará concentrada nas séries **Reflexos**, **Possibilidades** e nas



Fig. 7. Disposição dos trabalhos na exposição da Galeria Obra Aberta.

A exposição na Galeria Obra Aberta foi a primeira oportunidade que tive de concretizar estas imagens pensando na sua forma de apresentação e relação com o espaço. Em função de ter sido uma mostra coletiva²², e do espaço da galeria ser relativamente pequeno, as dimensões dos trabalhos foram escolhidas pensando também em sua adequação à sala. A questão que se apresentava durante o processo de produção dos trabalhos e reuniões com as outras artistas era não

imagens de distorções ou ângulos inusitados de obras da série **Través** ( **Livro**,

fotografia, 2002). **Cor** (, 2000 - 2001, 50 x 225 cm) e **Observa**

( 2000 - 2001, 50 x 193 cm) foram realizados para uma exposição

na Galeria Obra Aberta, em 2001; **Derneburg** ( conjunto de fotografias, 2001,

dimensões variadas), **3x1 (reprodução)** ( 1999 - 2001, 1,3 x 1m) e as primeiras

prateleiras da série **Possibilidades** ( fotografias sobre prateleiras de MDF, dimensões variadas) para **Vistas**, mostra individual no Instituto Goethe, no mesmo ano; o restante desta série, para o Salão de Arte Cidade de Porto Alegre, para o Salão de Artes Plásticas de Gravataí e para uma individual na Pinacoteca da FEEVALE, em Novo Hamburgo, no ano de 2002. Outros trabalhos expostos foram o livro e as pequenas fotografias da exposição *Um território da fotografia*, em 2003.

²² Dividi o espaço da galeria com mais três artistas: Carla Borba, Maristela Macagnan e Mima Lunardi, escolhidas a partir de um processo de seleção para ocupação do espaço.

simplesmente o que fazer, mas o que fazer *para a Obra Aberta*. Intentava expor fotografias do próprio espaço da galeria, em conjunto com as obras que foram posteriormente apresentadas, mas a opção final recaiu por concentrar as imagens em uma só parede, em um só tipo de registros: os de *reflexos*. Esta exposição foi um grande estímulo para o início desta pesquisa.



Fig. 14. **Vistas**, mostra individual na Galeria do Instituto Goethe.



Fig. 15. Prateleira da série **Possibilidades**.



Fig. 16. **Derneburg**, 2001, conjunto de fotografias, dimensões variadas.

Já para a mostra no Instituto Goethe foram desenvolvidos outros trabalhos. Interessava-me o fato de estar expondo em uma instituição alemã, em função de eu ter iniciado esta série de trabalhos a partir de registros feitos em museus alemães, e também porque seria uma excelente oportunidade de utilizar as imagens feitas durante a exposição de gravuras de Georg Baselitz em Porto Alegre (da qual fui mediadora²³), que resultaram em **Derneburg**. A mostra de Baselitz ocorreu em junho de 2001, no MAC - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Por coincidência um artista alemão, cujo trabalho eu conhecia bem, me acompanhou na viagem de volta a Porto Alegre. É como se toda esta exposição (a minha), no Instituto Goethe, marcasse uma transição entre *lá* e *cá*. De forma semelhante, **3x1 (reprodução)** é uma espécie de ponte entre outro *lá* e *cá*: as séries **Reflexos** e **Possibilidades**. Esta obra reproduz as salas da *Galerie der Gegenwart* por onde passaram as obras do artista americano Mike Kelley. Foram três mudanças no período de um ano, sendo que, independe do tamanho da sala, o curador da galeria fez questão de manter todas as obras deste artista em exposição. Inicialmente organizei as imagens em uma seqüência de pequenas molduras negras, conforme era apresentado o auto-retrato de Kelley na galeria, mas, quando fui pensar na adequação desta obra para a mostra **Vistas**, percebi que ela era muito mais interessante como reprodução²⁴, ligando, assim, os reflexos de **Derneburg** às

²³ Esta proximidade diária com as obras de Georg Baselitz certamente teve influência na feitura dos registros, mas foi o conjunto da exposição (incluindo sua museografia) que determinou o conteúdo das imagens. Tive muito contato com a obra deste artista na Alemanha, mas nunca procurei me inteirar sobre sua biografia. Para a exposição do MAC fiz uma pesquisa aprofundada sobre Baselitz e convivi diariamente com suas imagens e as informações sobre elas. Também na exposição era exibido um vídeo contendo depoimentos do artista e imagens do seu processo de produção, mas com o foco sobre suas pinturas e esculturas. As imagens que fiz são fruto de uma fusão entre o que me cercava nesta exposição e as impressões que guardava das obras do artista que conheci anteriormente, mas, de certa forma, a pesquisa sobre Baselitz me reaproximou mais de sua atividade como pintor do que como gravurista, ou seja, mais da memória do que vi do que daquilo que estava presenciando (o resultado desta fusão será descrito no primeiro capítulo do presente estudo).

²⁴ Não é minha proposição que meus trabalhos guardem muita semelhança com as obras fotografadas. No caso de **3x1 (reprodução)**, a utilização de molduras semelhantes às de Kelley foi

prateleiras da série **Possibilidades**²⁵.



²⁶ Nesta série apresento reproduções fotográficas de catálogos ou livros que por sua vez reproduzem obras monumentais, instalações, esculturas ou *land art*. Obras que, como quaisquer outras, dependem da presença física do observador para serem contempladas em sua totalidade, mas que tornam particularmente problemática a sua reprodução. Acredito que a reprodução, especialmente nestes casos, possa dar-nos uma noção da *idéia*, não da obra em sua totalidade, ainda mais quando o suporte é um livro de pouco mais de vinte centímetros que tenta conter uma obra de quinze metros. Para o observador desavisado, a origem do que fotografo não é nada óbvia. Os detalhes que tornariam reconhecível o formato dos livros são omitidos, e em seu lugar eu procuro enquadrar apenas a reprodução da obra e salientar as quebras de centro em fotografias de página dupla, bem como os reflexos e curvas próprios do caimento do papel, ampliando estas imagens em dimensões que variam de seu tamanho natural, de livro, mas coladas sobre prateleiras de MDF, a um extensivo *plotter*.

inicialmente intencional, mas o fato de expor uma reprodução do meu próprio trabalho me proporcionou o distanciamento necessário do meu referente inicial. A apresentação de uma reprodução (uma ampliação de um agrupamento destas imagens medindo 1,3 x 1m) funciona, para mim, como uma décima moldura, que me remete de volta às salas de Kelley, trazendo a lembrança de um momento que existiu, mas que aqui é só papel. O distanciamento passou a ser definitivo: a *Galerie der Gegenwart* ficou para trás, restam apenas as imagens. Para mim, **3x1(reprodução)** é um ativador de memória; para o observador, uma outra imagem portadora de um significado que só a ele pertence.

²⁵ Coincidentemente a galeria do Instituto localiza-se em frente à escada de acesso à biblioteca. Nada mais adequado do que expor “livros” sobre prateleiras...

²⁶ Fig. 17. **S/título (série Possibilidades)**, 2001, 1,4 x 1 m.



Fig. 18. Disposição das imagens da série **Possibilidades** expostas no Salão de Arte Cidade de Porto Alegre, na Usina do Gasômetro.

Para o Salão de Arte Cidade de Porto Alegre reutilizei três imagens de uma das prateleiras desta série, ampliando-as em formato de quadros de 1,3 x 1m. As três foram dispostas lado a lado, como um tríptico, gerando um efeito novo em relação às prateleiras: uma ampliação do estranhamento causado pelas imagens. Foi uma experiência interessante observar o público variado da Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, enquanto observava estas fotografias. Passos mais à frente, atrás, e a pergunta: o quê é isso?



Fig. 19. Imagens da série **Possibilidades** em mostra individual na Pinacoteca da FEEVALE.

Enfim, na exposição realizada na Pinacoteca da FEEVALE, pude unir três diferentes formatos para **Possibilidades**: as prateleiras, os quadros e um *plotter* de 2 x 5m. A intenção era devolver a imagem do espaço fotografado a um tamanho mais próximo do real, mas acredito que as dimensões que escolhi não tenham sido

suficientes para causar este efeito, em função da extensão da galeria.

A partir do ingresso no programa de pós-graduação, em abril de 2002, este processo de produção passou a absorver também, de certa forma, a elaboração de trabalhos acadêmicos, na medida em que comecei a pensar algumas apresentações individualmente não apenas em seu conteúdo, mas também em sua forma, inserindo nos próprios textos o questionamento da sua construção. A questão da *observação em abismo*, presente nas imagens que produzo, passou a refletir-se também na construção de textos. Imagens de imagens²⁷ acompanhadas por uma escrita sobre a escrita. O que inicialmente me causava uma certa aflição – a dúvida entre optar por uma ênfase teórica ou prática no mestrado, evoluiu naturalmente para um questionamento sutil dos limites entre estes dois campos. Em uma produção que tem sua gênese em reflexões sobre a própria arte, um dos desafios aos quais me proponho é justamente o de circular entre os campos de atuação da teoria e da *praxis*, explorando da melhor forma possível suas especificidades e com isso também definindo claramente a identidade desta produção.

²⁷ E por vezes, como diria Georges Didi-Huberman, “uma imagem que critica a imagem” (*O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, Coleção TRANS, 1998, p.172).

1. SALAS - Me vejo (abismada) no que vejo: reflexos e reflexões.



Fig. 20. Michael Snow, *Authorization*, 1969.



Fig. 21. *3 x 1 (reprodução)*, 1999 – 2001, 1,3 x 1m.

Blanco

*me vejo no que vejo
como entrar por meus olhos em um olho mais límpido
me olha o que eu olho
é minha criação isto que vejo
perceber é conceber águas de pensamento
sou a criatura do que vejo.*

Octavio Paz²⁸

Observemos a imagem da esquerda. Ela abre emblematicamente este texto, que ela contém de certa maneira por inteiro. Trata-se da reprodução (fotográfica) de

²⁸ Versão de Haroldo de Campos musicada por Marisa Monte. O texto foi extraído do encarte do CD “*Barulhinho Bom*”, de autoria desta cantora.

uma obra do artista canadense Michael Snow, realizada em 1969 e intitulada *Authorization*. Descrever essa obra não é fácil justamente porque não é simplesmente uma *imagem*, uma foto, mas, antes, um *dispositivo* (uma *instalação*, para retomar um termo da arte contemporânea) que coloca em situação, de acordo com uma estratégia complexa, o fotógrafo e o observador. A obra de Michael Snow é de fato urdida de forma a nos mostrar finalmente apenas suas próprias condições de surgimento e de recepção. As três perguntas fundamentais que se fazem a qualquer obra de arte (O que está representado? Como aconteceu? Como é percebida?) formam aqui uma única. A partir de então, descrever essa obra colocando-se no ponto de vista do espectador e acompanhando o desenrolar de sua percepção é, num mesmo movimento, acompanhar o processo pelo qual a obra se constituiu. Eis porque *Authorization – auto-retrato fotográfico* – é bem mais do que uma foto: *é um acionamento da própria fotografia.*²⁹

A obra consiste em um espelho (medindo 54,6 x 44,5 cm) no qual Snow fixou, no centro, emolduradas por tiras de fita adesiva, quatro fotografias que por sua vez são o registro seqüencial dele mesmo durante o processo de registro do seu auto-retrato no espelho. No canto superior esquerdo está uma quinta fotografia que reproduz exatamente o conjunto das outras quatro, assim como nós as vemos. **A própria obra contém sua reprodução.**

Observemos agora a imagem da direita. Ela igualmente abre este texto, e contém alguns dos principais elementos que serão aqui discutidos. Trata-se da

²⁹ Todo este parágrafo inicial foi transcrito - com exceção da troca da palavra "livro" por "texto", na primeira linha - da introdução de *O ato fotográfico e outros ensaios*, de Philippe Dubois (1994, p. 15 e 16). Eu me auto-autorizei a utilizá-lo, e agora é meu, não como citação, mas como apropriação (este conceito será abordado no capítulo três). **A pontuação e a grafia originais (conforme a edição brasileira) foram mantidas.**

reprodução (fotográfica) de um trabalho meu, realizado entre 1999 e 2001 e intitulado **3 x 1 (reprodução)**. Descrever esta imagem não é fácil justamente porque não é simplesmente *uma* imagem, uma fotografia, mas, antes, uma sobreposição de imagens que coloca em situação, de acordo com uma estratégia complexa, o artista que gerou as obras fotografadas - Mike Kelley, do qual vemos o rosto quando adolescente, o curador que as selecionou, do qual restam apenas vestígios de suas escolhas, e uma segunda artista, eu, enquanto fotografo. Esta imagem é urdida de forma a problematizar suas próprias condições de surgimento, recepção e apresentação. Três perguntas fundamentais que se poderia fazer a qualquer obra de arte - *O que está representado? Como aconteceu? Como é percebida?* - podem receber respostas variadas, ou permanecer como interrogação. A partir de então, descrever seu processo de produção é lançar-se em um abismo onde o que importa não é exatamente alcançar o chão, a sua origem (ou um fim), mas sim desvendar seu percurso, ou deixar-se perder no seu *meio*. Assim, **3 x 1 (reprodução)** não é uma imagem simples: *é um acionamento do seu próprio processo de re-produção / apresentação.*

A obra consiste em uma reprodução (medindo 1,3 x 1 m) de um conjunto de nove fotografias, por mim emolduradas, que por sua vez trazem à vista obras do artista americano Mike Kelley refletidas sobre um auto-retrato dele mesmo, originalmente emoldurado de forma semelhante à que é vista na minha imagem³⁰. **A própria reprodução simultaneamente contém e é obra.**

³⁰ Inicialmente eu pretendia, na forma de apresentação, aproximar as minhas imagens do auto-retrato original de Kelley, apontando o detalhe dos reflexos que eu enquadrava como diferencial entre as duas situações, por isso optei por utilizar molduras semelhantes.



Fig. 22. **Espelinhos**, 1997-2001, dimensões variadas.

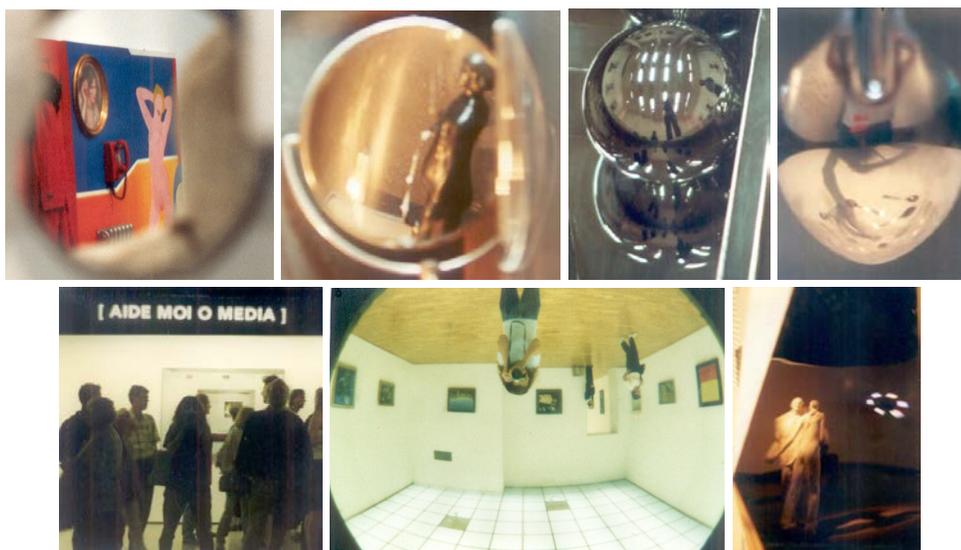


Fig. 23. **Espelinhos** (detalhes).

Antes de explorar estas duas imagens, vamos começar com alguns exemplos mais simples de *espaços planos*. Este grupo de fotografias, que denominei **Espelinhos**, nunca foi exposto publicamente. Faz parte, juntamente com outros registros de detalhes de obras, dos “diários de viagem” que passei a colecionar desde 1997³¹. Nada do que se vê ali é registro frontal de um espaço, mas sim

³¹ Tanto **Espelinhos** quanto outros registros de viagem, que nunca cheguei a expor, puderam ser vistos na Pinacoteca do Instituto de Artes durante a exposição para a banca de defesa da dissertação. Mas estas imagens não foram incluídas no portfólio em anexo, pois nunca chegaram a constituir um trabalho finalizado, e, em função disso, serão apresentadas como parte do processo.

reflexos de obras ou dos espaços expositivos em superfícies refletoras (espelhos ou metais) de outras obras (estas sim, em primeiro plano). Reflexos da *Documenta X* de Kassel, da *II Bienal do Mercosul*, do Museu de Arte Moderna de Frankfurt, do insólito museu de Groningen, na Holanda, ou do Palácio de Belas Artes, em Bruxelas, onde fotografei a obra de Michael Snow citada no início do capítulo. Os espelhos ou superfícies que refletem estes espaços são dos artistas Jeff Koons, Claes Oldenburg, George Segal e Louise Bourgeois, entre outros.

Chamei estes exemplos de “simples” porque considero o uso de espelhos como um meio fácil de tornar uma obra atraente, ao menos para o grande público: o espelho multiplica as possibilidades de visão do espaço que circunda a obra e do próprio observador, que pode refletir-se nela, satisfazendo ao menos em parte a busca de reconhecimento do que vê ou de identificação com isto que vê. Mas o espelho guarda uma particularidade que também pode ser aplicada à imagem fotográfica: ao mesmo tempo em que engloba todo um espaço, ele é uma barreira para o corpo, não permite transposição, apenas devolução da presença à sua frente. “Estamos de fato *entre um diante e um dentro*”³², um obstáculo e uma abertura. Por esta abertura é que entra todo o ambiente, o que faz com que os espelhos adquiram o caráter do lugar onde se encontram, eles pertencem ao lugar. É como se qualquer possibilidade de identidade própria desta superfície fosse obliterada³³. Ela é o que reflete.

Talvez eu não os considere obras justamente por não tê-los inserido em nenhuma situação de exposição pública.

³² DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 234, referindo-se não exatamente a espelhos, mas a outras passagens de certa forma intransponíveis.

³³ Aqui é necessário cautela: esta afirmação não poderia ser aplicada de forma tão categórica a algumas das obras fotografadas para *Espelinhos*, como, por exemplo, o pequeno espelho de Louise Bourgeois, onde o próprio formato do espelho, como um objeto íntimo, de certa forma parece proteger ou guardar a imagem que reflete. Ou como os cubos de metal, espelhos ou outros materiais refletoras, realizados pelos artistas da arte minimalista, que guardam uma forte presença cênica.

Este não é o caso de *Authorization*, e esta é uma das razões pelas quais escolhi esta imagem. E qual seria o motivo desta escolha? Talvez o fato de esta ser uma imagem que me acompanha, até mesmo persegue, há mais de dez anos, quando vi pela primeira vez sua reprodução ao iniciar a leitura de *O ato fotográfico*. Ela abre o texto de Dubois por conter em si o principal mote do livro: é uma *imagem-ato*, incluídos nela o gesto de sua produção, sua recepção e sua contemplação (p. 15). Snow lança-se em um abismo e nos leva com ele, e quanto mais fundo o mergulho, mais desfocado o seu rosto e mais nítido o *processo* do registro. Mas ao observador não é permitido participar deste auto-retrato com seu próprio reflexo. Ou ele vê a si mesmo refletido na lateral das fotografias de Snow ou concentra-se nelas. Estando em frente a este espelho, não se tem mesmo vontade de ver mais nada que não o abismo desta imagem hipnótica.

Não sei qual era a localização desta obra na Galeria Nacional do Canadá, onde poderia ter sido fotografada a reprodução apresentada por Dubois. Esta imagem, apesar de conter um espelho, não nos dá subsídios para um reconhecimento do espaço. Porém, no museu onde realizei este registro, a obra estava posicionada de forma aparentemente nada privilegiada: em um *canto*, fixada em um pilar não muito maior que a largura do espelho, onde o reflexo que apresentava não ia muito além de uma imagem igualmente espelhada do outro pilar à sua frente. Este não é um espelho colocado ali para refletir o seu lugar, mas sim para acionar um outro tipo de reflexão: **a reflexão acerca do próprio ato fotográfico**. Dubois afirma que “com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser”³⁴. A própria fotografia (e o fotógrafo) coloca-se, desta forma, em frente ao espelho, voltada para si mesma, para seu conteúdo e seu

³⁴ DUBOIS, p.15.

processo de produção. Rosalind Krauss escreve, a partir de observações sobre a *mise en abîme*³⁵ presente nas imagens de Brassai:

“Ao colocar o sujeito *en abyme*, a imagem refletida no espelho também coloca evidentemente a própria representação fotográfica *en abyme*, na qualidade de representação interiorizada de seu próprio processo de fabricação. ... Através deste achatamento deliberado dos níveis de “realidade”, Brassai institui a superfície da fotografia como um campo de representação capaz de representar seu próprio procedimento de representação”.³⁶

Em **3 x 1 (reprodução)**³⁷, a sobreposição de diversos planos de imagens pode ser desvelada apenas virtualmente. Interessa-me este olhar para dentro de algo, no qual me imagino como se eu estivesse “descascando” as imagens que observo em camadas, e assim construindo outras que também induzam o observador a um mergulho nelas, desvelando / desvendando a imagem à sua maneira. Esta é a experiência em questão, e este é **o primeiro sentido a ser trabalhado aqui para a palavra *entre*: a imagem bidimensional tratada como uma porta que convida-nos a penetrar em seu espaço interior**. As camadas estão ali, pode-se imaginar um percurso através delas; a fotografia, aqui, nos reporta

³⁵ “A técnica da *mise en abîme* deriva da tradição heráldica de se inserir, no interior da cena que adorna um escudo, um outro escudo de dimensões menores, sobre o qual, por sua vez, representa-se uma cena, geralmente diferente da principal. No âmbito literário, a expressão descreve um simples e difuso estratagema retórico, no qual uma história secundária e circunscrita é inserida em uma história principal, completando-a. Em alguns casos, como aquele célebre de Hamlet, que assiste à encenação do homicídio do pai, é um fragmento ou um resumo a ser cravado no interior da história principal. O mesmo procedimento pode ser utilizado no âmbito das artes visuais, substituindo a narração literária pela iconografia (...)”. VISCONTI, Jacopo Crivelli. “Evidências ocultas” [Hidden Evidence]. In *Shattered Dreams: Sonhos despedaçados* / Beatriz Milhazes Rosângela Rennó. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2003, p.42-54[português], p.26-38[english]. No caso de Brassai, o abismo está presente nos espelhamentos entre personagens e espaços, mas, no caso dos artistas mencionados neste estudo, os abismos surgem das mais variadas formas, seja através do espelhamento direto, das trocas de olhares entre personagens ou de relações espaciais internas à estrutura das imagens, por exemplo.

³⁶ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1990, p. 154.



³⁷ **3x1 (reprodução)**, 1999 - 2001, 1,3 x 1m.

àquele espaço refletido.



Fig. 25. *Galerie der Gegenwart*, sala dedicada a Mike Kelley.



Fig. 26. Detalhe de “*Ahh... Youth*” (no canto superior direito da foto anterior).

Que *espaço* é este? O rosto que vemos na imagem é de Mike Kelley, em uma das oito fotografias que compõe “*Ahh... Youth*”, de 1991, sendo que as demais imagens que compõe esta obra são “retratos” de bichinhos de pano dispostos horizontalmente na mesma parede. No momento de captação do registro, era este rosto que estava à minha frente, mas o resultado desta captação é uma imagem diluída, na qual o pouco de nitidez que possa haver está concentrado no que o retrato de Kelley reflete, não no que ele mostra diretamente, não no óbvio. E o que ele reflete não deixa de ser ele mesmo, pois são os *seus* trabalhos que preenchem todo o campo de visão da imagem que está à minha frente. O retrato em questão agora é não só o de Kelley, mas também o das escolhas do curador-chefe do

espaço fotografado, Christoph Heinrich, responsável pela sala deste artista na *Galerie der Gegenwart* (aliás, *salas*, pois os registros de **3 x 1 (reprodução)** acompanharam as três mudanças de espaço – e conseqüentes mudanças na disposição - das obras de Kelley durante o período de um ano, sendo que cada grupo horizontal no meu trabalho é derivado de um espaço diferente).

Se tivesse de definir qual o método utilizado na elaboração desta imagem eu diria que ela é fruto de um **retorno permanente à imagem**. Poderia dizer, inclusive, que este método permeia toda a presente pesquisa, pois este *ato de retornar* constitui a base da construção das imagens que aqui apresento. Foram inúmeras passagens por estas salas, vários registros e alguns testes para escolher a disposição dos quadros. **3 x 1 (reprodução)** configura agora uma *imagem-lugar* (ou *lugares*), uma obra feita de obras, que suga, absorve (como uma toalha) o próprio ambiente e consome a matéria ao seu redor, a mesma do qual ela é feita, e o fato de ser apresentada como uma reprodução configura um quase “auto-canibalismo”.

No primeiro plano (a imagem final de **3 x 1**) vemos a borda e o fim de um abismo. O fim, por ser a imagem que considere final, a última possibilidade desejada para estes registros cíclicos realizados a partir das obras de Kelley; e, quanto à definição do que venha a ser a borda da imagem (se a reprodução final ou as nove molduras negras, ou...), esta deixo para o observador, ele mesmo situado na beira e sujeito à vertigem que antecede a queda no abismo da imagem. A ausência de foco da imagem pode funcionar como uma indução a esta vertigem, como uma provocação. Se no trabalho de Snow sua auto-imagem vai perdendo o foco como conseqüência do próprio processo de captação e assim favorecendo-o, aqui esta imprecisão é uma escolha feita no início do processo: o que está na nossa

frente, a afirmação da autoria estampada no rosto do artista (Kelley), é o que há de menos material ou concreto; não importa mais tanto quem é ele, por isso é destituído do primeiro plano. O direcionamento do olhar aqui é outro. Ou *outros*. Mas o que quero ver? A sala, o auto-retrato de Kelley, as minhas fotografias? O fundo ou a borda? O que quero mostrar? Se eu estivesse apresentando uma reprodução daquele espaço, tal qual vemos em catálogos de exposições ou livros, por exemplo, ou reproduzindo um auto-retrato fielmente (ou quase isso, como Sherrie Levine³⁸) talvez tivesse a resposta. Mas minha intenção é mesmo confundir, abismar. E abismar-me³⁹.



Fig. 27. **Observa**, 1999-2001, 50 x 197 cm.

O ciclo se fecha (ou abre, novamente) quando a fotografia devolve as imagens de espaços para os espaços. O objeto espelha-se nele mesmo, porque passam a ser fotos de exposições em exposição⁴⁰. **Observa** (outro trabalho da série **Reflexos**), por exemplo, tem ao menos cinco camadas de observação sobrepostas:

³⁸ Sua série de “*After...*”, composta por fotografias de reproduções de obras, será abordada no capítulo três.

³⁹ Este “abismar-se” é também um risco a ser corrido (ou captado). No filme *Imensidão Azul* (The Big Blue, de Luc Besson, 1988) o autor adapta para o cinema a história de um mergulhador profissional especialista em mergulhos profundos. Na ficção, ao menos, a profundidade transforma-se em obsessão, gera sonhos delirantes e, na cena final, leva o protagonista a perder-se nos devaneios da imensidão azul em um mergulho presumivelmente definitivo.

A escrita deste trabalho tem sido para mim ao mesmo tempo esclarecedora e perturbadora, pois em certos momentos perco meu chão e derrubo afirmações que fiz no minuto anterior. Não sei se terá fim, mas com certeza é lúcida.

⁴⁰ Na série **Possibilidades** este espelhamento é mais óbvio, mas guarda uma outra forma de complexidade que será discutida posteriormente.

o plano dos quadros retratados por Thomas Struth (no Musée du Louvre e no Art Institut of Chicago), o dos visitantes que observam estes quadros, o reflexo do outro quadro de Struth, que inclui o reflexo dos outros visitantes presentes neste quadro, e um quinto plano, do próprio espaço que eu fotografo⁴¹. Não me recordo exatamente onde vi as obras de Struth pela primeira vez, nem em quais museus pude vê-las pessoalmente, porém lembro de tê-las visto na Tate Modern, em Londres, pois foi uma das poucas imagens que fotografei sem ter sido autorizada. Mas o que definitivamente me marcou em relação a estas imagens foi a frequência com que são citadas em livros que tratam do tema *arte sobre arte* ou da relação entre artistas e instituições. Struth me persegue a cada página que viro. De novo. E de novo. É como se estivesse me espionando, assim como espia seus observadores. Sim, mas eu também o observo. Olho o outro olhando para mim. Somos voyeurs à espreita. O artista aqui é tão observador quanto observado, ele é detentor de um olhar criador, que gera imagens, enquanto têm seu olhar devolvido. Não há fim nisso. Struth observa e registra observadores, que observam obras (que, seguindo o raciocínio de Didi-Huberman⁴², lhes observam) em um museu. No museu está também ele, enquanto faz o registro. Em outro museu estou eu, que igualmente faço um registro, enquanto observo outros que observam. Eu observo, então, alguém observando o que Struth e os primeiros observadores observaram, e que será observado por quem vier a me observar através do registro do que observei...⁴³

⁴¹ Poderíamos talvez incluir um sexto plano: na primeira imagem, o do reflexo dos observadores, na *Galerie der Gegenwart*, rebatido na imagem do *Art Institut*, e, na fotografia do centro, o reflexo de outra pessoa (da qual aparece apenas um reflexo, próximo das janelas da galeria) no quadro do Louvre.

⁴² Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998. Algumas passagens sobre este tema serão citadas ainda neste capítulo.

⁴³ É curioso notar que, em toda esta rede de observação quase infinita, quase todos os personagens se voltam de costas para nós – público final destas imagens (final até aqui, ao menos), intensificando ainda mais o caráter de um mergulho sem volta. Há apenas uma visitante no plano da *Galerie der*



Figs. 28 e 29. Thomas Struth, *Musée du Louvre IV*, Paris, 1989, e *Art Institute of Chicago 2*, 1990.



Fig. 30 Disposição das obras na *Galerie der Gegenwart*.

O contato com as obras de Thomas Struth foi tão recorrente quanto com as de Mike Kelley, talvez um pouco mais, em função da minha identificação com seu trabalho. Procurei fazer registros não apenas frontais, ou tentativas de reprodução, mas também de pontos de vista variados, imagens com seqüências de foco variadas, e até mesmo a simulação de uma espécie de percurso de aproximação. Quando iniciei a série ***Reflexos***, em 1999, ainda não conhecia o trabalho deste artista e de tantos outros que passaram a me acompanhar nos anos seguintes. Da mesma forma, quando comecei a registrar as visitas a museus, em 1997, fazia isto do ponto de vista do observador, fotografando o que via sem uma preocupação maior com o resultado dos registros. Talvez isto tenha colaborado para minha aproximação em relação a Struth. Devo ter passado horas em frente a estas duas

Gegenwart que está posicionada de forma mais frontal, mas sem encarar a câmera. É um curioso diálogo silencioso de nuças e costas, bem diverso do que ocorre com *As Meninas* de Velázquez, por exemplo, que nos brinda, como diria Foucault, com um “espetáculo-de-olhares”.

imagens na *Galerie der Gegenwart*, vendo aos poucos, vendo na oblíqua, vendo reflexos... Reflexos até mesmo no plano frontal, pois as obras estavam em uma sala com janelas imensas⁴⁴. Por mais que eu andasse, por mais que eu desviasse, os reflexos estavam sempre presentes: não havia como dissociar observador e espaço! Não havia como abstrair. Tudo se misturava; o próprio lugar dos trabalhos de Struth me levou à fusão, me conduziu. E não importava como fosse a aproximação, nem por onde entrasse (devido à circularidade e simetria do prédio), pois a disposição das obras de Struth era igualmente simétrica. Tudo conduz ao espelhamento: as obras se entre-olham naquele espaço, as paredes se espelham, as janelas se espelham, eu me espelho em Struth e em quem o observa. Perturba-me a iluminação da sala, que sempre considerei muito invasiva, mas, por outro lado, sem ela os reflexos seriam menos possíveis. Ela aparece, nas imagens, mais forte e mais definida do que os reflexos dos observadores. Eles são fantasmas, assim como eu. Vagos vultos. Mas as primeiras obras observadas nesta cadeia abismal ainda são nítidas: os quadros do Art Institut e, especialmente, a *Jangada da Medusa*⁴⁵, o começo e o fim do ciclo. O Musée du Louvre, suas salas escuras, seus “floreios”, em contraponto com a luminosidade do espaço contemporâneo, do cubo branco, do *espelho branco*. O Louvre, que absorve, e a *Galerie der Gegenwart*, que reflete. Isso me leva, de certa forma, a pensar nas minhas escolhas, mais especificamente no fato de eu fotografar espaços de arte contemporânea. É como se estes espaços na verdade estivessem expondo algo já aberto, e isto nos remete novamente à questão do abismo: no momento em que fotografo obras que já contém em si uma história (da arte) reprocessada, reafirmo meu próprio trabalho como uma projeção especular

⁴⁴ Característica não apenas desta Kusthalle, mas também de outros espaços que visitei na Alemanha: galerias ou museus – vitrine, em grandes cubos brancos repletos de janelas (e reflexos).

⁴⁵ Quadro de Theodore Géricault que aparece em uma das fotografias de Thomas Struth.

ao infinito⁴⁶. Há sempre mais alguém olhando, mesmo que sejam os personagens do primeiro quadro (*Jangada da Medusa*); eles indicam algo, olham para algo, apontam. Aquilo que nas imagens de Struth aponta diretamente para um abismo (os observadores de costas para nós⁴⁷), nas minhas é trabalhado em circularidade, sem uma hierarquia definida: o olhar é muitas vezes lateral, o abismo é aberto de forma oblíqua para que todos possam se ver, tudo gera uma grande confusão enquanto os espelhos se rebatem⁴⁸. Enfim, eu, os observadores que estavam ao meu lado, os do quadro e Struth, os personagens dos quadros fotografados, todos nós somos integrantes de um mesmo jogo de reflexos. O próprio trabalho de Struth já é um espelho. Vejo-me nele de uma forma mais direta; meu pensamento de observadora está, em parte, ali também, assim como meu pensamento criador (diferentemente do

⁴⁶Faço minhas as palavras de Waltercio Caldas, apenas talvez excetuando o caráter de “transitoriedade” e trocando a palavra *livros* por *obras*: “os livros são objetos da família dos espelhos e dos relógios, são objetos transitórios, e ocupam espaços maiores do que sugerem seus formatos. São circulares e infinitos. A espacialidade poética destes objetos estimula visitas imaginárias e novas versões para a leitura”. Depoimento concedido pelo artista à revista digital da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Ainda Waltercio: “utilizo livros para fazer outros livros; trato o espaço gráfico como se fosse uma espécie de abismo”. Depoimento presente no texto de Adolfo Montejo Navas para a mostra de Waltercio no CCBP-RJ, em 2001.

⁴⁷ Ao mesmo tempo, eles nos lembram que nós também somos observadores, pois estamos na mesma posição que eles em relação aos quadros fotografados naquele espaço.

⁴⁸ Fotografei os quadros de Thomas Struth obliquamente para favorecer o rebatimento, mas há que se considerar, também, outros posicionamentos possíveis dos elementos presentes em *Observa*: o primeiro quadro refletido (na fotografia à direita) aponta para fora do espaço do meu trabalho, enquanto é observado por uma mulher e um rapaz, voltados para ele, que “fecham” este espaço. Ao mesmo tempo, o reflexo deste rapaz “olha” para fora, assim como os personagens do quadro do Art Institut of Chicago (na verdade os rostos do rapaz e dos personagens não são visíveis, seus corpos aparecem apenas como vultos sombrios). Na fotografia central, dois vultos de pessoas que estavam na *Galerie der Gegenwart* dirigem-se para a da esquerda e, nesta, a mesma pessoa que aparece na extrema direita do conjunto de fotografias, está com seu rosto voltado “para fora” para uma linha um pouco acima da sua altura: pode tanto lançar seu olhar para o extra-campo do quadro quanto para os rostos dos observadores fotografados por Struth no Musée du Louvre (que aparecem de costas, desfocados). Na verdade, o que não se pode ver explicitamente em *Observa*, é que esta mulher está efetivamente voltando seu olhar para o quadro que contém estas figuras no Museu do Louvre, do outro lado da sala, onde eu estou. Já os reflexos dos observadores fotografados por Struth permanecem de costas para nós, pois, obviamente, são uma imagem bidimensional que independe da minha posição oblíqua ao fotografar. O que posso fazer é apenas aproximá-los mais ou menos de nós, fazendo com que se tornem quase mais “vivos” do que as pessoas que estavam ao meu lado na *Galerie*, pois estes aparecem nas imagens apenas como sombras escuras, efetivamente como reflexos. Este aspecto me remete diretamente a uma referência bíblica aos espelhos em I Coríntios: “Porque agora vemos como em espelho, obscuramente, então veremos face a face; agora conheço em parte, então conhecerei como também sou conhecido”. BÍBLIA, N.T., *I Coríntios*. Português. *Bíblia sagrada*. Trad. De João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. Cap. 13, p. 208.

que ocorre com outros artistas fotografados, como Mike Kelley ou Georg Baselitz).

Na verdade, não existe *um* foco determinado naquilo que desejo apontar, seja ele o espaço refletido, a obra em primeiro plano, eventuais observadores incluídos no registro. Também não há especificamente um foco determinado de motivação para o registro ou que influencie na escolha das imagens que irão compor os trabalhos. **Observa** enfoca, de certa forma, não apenas as obras que vejo, mas também o processo do artista fotografado; **3 x 1 (reprodução)**, como foi dito acima, carrega toda uma relação com as obras em seu espaço, e não com conceitos presentes nelas individualmente. Já **Cor** nasceu de uma observação estritamente formal: numa sala do Museu Weserburg, em Bremen, me chamou atenção o espelhamento entre obras monocromáticas (dois objetos aparentemente em acrílico, também um quadro e uma “caixa” do artista americano Donald Judd). A proximidade destas obras pode ter sido uma decisão curatorial, ou os artistas poderiam mesmo estar falando do monocromo, mas eu não tinha esta informação e fiz a minha escolha: escolhi as imagens a partir de uma combinação entre formas, cores e linhas verticais.



Fig. 31. Vista parcial da exposição de Georg Baselitz no MAC - Porto Alegre.

Derneburg⁴⁹ também partiu, de certa forma, de uma leitura formal, mas desta vez relacionada à minha visão da obra do artista fotografado. Sempre vi Georg Baselitz como pintor, pois conheci suas obras desta forma e convivi com várias delas durante o período que vivi na Alemanha. Quando fotografei suas obras, já em Porto Alegre, em uma exposição exclusivamente de gravuras, instintivamente procurei registrar o máximo de cores possível, presentes seja nas poucas gravuras coloridas da mostra, ou nas paredes pintadas em cores fortes, especialmente para esta exposição. Procurei pinceladas onde não havia, e, de certa forma, as imagens que escolhi para ampliar guardam um pouco desta minha memória relacionada à pintura do artista. Os reflexos serviram, desta forma, para enfatizar o que eu gostaria que estivesse ali, o que eu gostaria de estar vendo.

Assim, esta série se configura como fruto de visualizações distintas que partem de um mesmo método: valorizar as relações que estabeleço com as obras a partir de reflexos.

Foi desta forma que reiniciei minha produção em 1999: a partir de reflexos. A partir da procura por auto-retratos de artistas contemporâneos que utilizassem a fotografia e do registro de obras ou fragmentos de obras que me causassem alguma forma de inquietação, deleite ou interesse. E as palavras de Octavio Paz que abrem este capítulo exemplificam bem este momento, assim como havia ocorrido com as de Philippe Dubois alguns anos antes, quando dos meus primeiros contatos com a



fotografia.

Olhares e reflexos, reflexos dos olhares. Em um momento em que eu não sabia exatamente como seria a minha reaproximação com a produção artística, acabei por, instintivamente, procurar espelhos. Seguindo o mote da artista americana Nan Goldin, “my life is my work”, era compreensível que o convívio intenso que passei a ter com espaços de museus a partir de 1997 influenciasse a minha produção. Foi através do *ver* que consegui me encontrar⁵⁰. A contemplação e o registro do visto passaram a constituir um corpo só, que passei a denominar *reflexões visuais*.

Aqui se faz necessária a compreensão do sentido em que são empregados os termos **reflexo** e **reflexão**. Seria incoerente ignorar o sentido usual destes termos, do “voltar-se sobre si mesmo”⁵¹, mesmo porque este é um dos procedimentos básicos da minha produção, mas agrada-me especialmente a possibilidade de usar o termo *reflexo* segundo a sua origem do latim *reflexu*: “revirado”, “retorcido”, bem como algo que evoca a realidade, mas não é real, e sim uma projeção. Já a *reflexão*, da forma como é trabalhada nesta investigação, invoca não apenas a devolução de uma imagem ou a meditação introspectiva, mas principalmente o ato de *pensar a contemplação* a partir da observação / reparo de uma imagem, materializando este pensamento tanto em novas imagens quanto em escrita. Lembrando novamente Octávio Paz, “perceber é conceber águas de pensamento”, reflexão a partir de reflexos.

⁵⁰ Na verdade mesmo durante a graduação nunca tive bem certeza se eu tinha uma linha de trabalho, não cheguei a visualizar uma identidade para o meu trabalho até realizar meu projeto de graduação.

⁵¹ Neste sentido, não é a toa que o prefixo *re* é tão recorrente neste estudo: refletir, ressignificar, reler, visitar, enfim, sempre e novamente retornar.

O que eu olho, me olha. Reciprocidade. Este *ato de ver* envolve dois corpos distintos e trânsito de informações entre eles. As partes envolvidas participam de um diálogo que só existe na medida em que há entrega, quando obra e espectador são ambos *sujeitos*, quando há um eu e um tu⁵², uma relação entre o olhar do artista que se projeta através da obra e o do observador, que ao mesmo tempo interroga e é questionado acerca do que vê. A obra não é apenas o veículo que transporta a idéia do artista, mas também presença, corpo em diálogo. Observador e observado interagem de tal forma que as identidades se confundem: quem observa quem? A quem pertence a memória? Invadimos o universo da obra ou somos por ela invadidos?⁵³ Será então possível a reconstrução visual deste diálogo de olhares entre observador e obra, desta *dupla presença*?

Este termo é utilizado por Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, título que é um dos principais marcos referenciais para o desenvolvimento deste trabalho. Já no parágrafo de abertura ele afirma que “o que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha”, e que “... o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”⁵⁴. Poderia então afirmar que, nestes registros de um *lugar* o ato de ver abre-se em vários? Pois juntamente com a absorção da obra dá-se a do espaço e de seus componentes. Ou este conjunto, o espaço e as obras, formaria *uma* visão, condensada no reflexo à minha frente? Isto tornaria a *aura* destes lugares ainda

⁵² O tratamento da obra como um “tu” (sujeito da relação), e não como “isso” (objeto), faz referência à reflexão de Martin Buber em *Eu e Tu* (São Paulo: Cortez & Moraes, 1977). Na verdade, acredito que, se Buber fosse exemplificar seu conceito aqui enquadraria a dupla observador-obra como EU-ISSO, pois esta estaria no âmbito da experiência, enquanto o binômio EU-TU diria respeito às relações do homem com a natureza, com outros homens e relações espirituais. “O experimentador não participa do mundo: a experiência se realiza *nele*, e não entre ele e o mundo. O mundo não toma parte da experiência” (p. 6). Mas, segundo a abordagem aqui escolhida, a obra se encontra em relação a partir da contemplação, e não da simples observação por parte do “Eu”.

⁵³ Foucault, sobre o espelho ao fundo do quadro *As Meninas*, de Velázquez: “pois a função deste reflexo é atrair para o interior do quadro o que lhe é intimamente estranho: o olhar que o organizou e aquele para o qual ele se desdobra”. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p.30.

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29.

mais envolvente (e este envolvimento extremo pode ter sido justamente o principal motivo que me levou a criar estas imagens).

“As imagens - as coisas visuais - são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar”.⁵⁵

A série *Reflexos* foi inicialmente tratada por mim como uma tentativa de registro deste “duplo olhar”. A ausência de definição destas imagens funciona como uma passagem entre o universo da superfície (primeira camada) da obra em observação (no momento do *ato*, a mais visível, mas que se dilui no registro) e seu íntimo, seu olho, onde as únicas formas definidas são as que a obra vê⁵⁶. 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 (que cria, desta forma, novas realidades). Esta foi a minha escolha: não o que estava à minha frente (o óbvio), mas o que estava *entre*. Entre planos, entre imagens, entre olhares:

“Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. (...) Não há que escolher entre o que vemos... e o que nos olha (...). Há apenas que se inquietar com o entre”.⁵⁷

Este *entre*, inicialmente tratado aqui como porta de entrada para as imagens, agora é o da relação dialética entre observador e obra, obra e espaço, espaço e observador, artista fotografado e artista *fotografante*, entre o que o artista viu e como vejo o que ele viu. Também pode ser um limite, como

⁵⁵ *Ib.*, p. 247.

⁵⁶ É curioso que eu apresente o que está à minha frente transformado em um fantasma, algo nebuloso, enquanto seu suposto campo de visão permanece em foco.

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77.

dois espelhos colocados um defronte o outro, espelhando-se em abismo e ao mesmo tempo encerrando este abismo nele mesmo... “Nada mais acessível à fotografia do que a repetição labiríntica, o jogo de reflexos”⁵⁸.

Interessa-me também a distorção do reflexo, captar sua imprecisão. “Quando eu vejo, através da espessura da água, o ladrilhado do fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos; vejo-o justamente através deles, por eles”⁵⁹. Ao contrário do que normalmente se busca na fotografia, ou seja, a fidelidade ao referente, a nitidez, e a precisão, meu olhar volta-se justamente para o que atrapalha, criando uma nova moldura: a que chama a atenção para o que geralmente não se busca ou não se quer ver. O reflexo na fotografia, a “mancha” branca, ou a distorção luminosa são elementos que teoricamente estorvam a leitura de uma imagem; são como uma trava, mas que, neste caso, acionam uma percepção mais aguçada. *O reflexo produz e revela ao meu olhar um outro espaço, uma situação nova, que é fixada através da fotografia. Ele produz primeiro um ofuscamento, e este procedimento desencadeia uma confusão perceptiva, que por conseqüência produz uma nova realidade. Um cegamento momentâneo como instaurador de uma nova função do artista: ofuscador profissional, revelador de realidades (ou possibilidades), criador de confusões*⁶⁰. Esta espécie de cegamento está também na forma como eu me coloco em frente ao motivo a ser fotografado: com o rosto colado na obra, ou abaixo dela, ou deitada no chão, ou praticamente na lateral dos quadros (quem perderia tempo observando a fenda entre uma moldura e

⁵⁸ KRAUSS, 1990, p. 187.

⁵⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*, in: Textos selecionados. São Paulo: Nova Cultural, 1989. Coleção Os Pensadores, p.66.

⁶⁰ Este trecho em itálico, excetuando-se pequenas alterações, é uma transcrição de observações apontadas em decorrência do meu exame de qualificação, pela Prof^ª. Dra. Maria Ivone dos Santos, a quem sou extremamente grata pela contribuição ao trabalho.

a parede?). Ou fechando os olhos, num último movimento entre o estar acordado e o sono que se segue, ou como alguém que, para ver melhor, entrefecha os olhos, “aperta” a visão para aguçá-la.

Este é o meu ponto: primeiro, um olhar de observadora, e logo a seguir, o de investigadora que, desde o momento da observação, antes de realizar o registro, já vê a obra que está a sua frente como outra coisa que não exatamente o que nos é sugerido notar. Cria-se uma outra história, uma outra forma de vida possível para a sobrevivência daquela imagem na memória, e esta espécie de reprodução ficcional faz com que o registro tenha agora uma vida própria, (quase) independente do referente. Meu mergulho não é exatamente no que está *representado*, mas talvez mais no que *é apresentado*. De forma semelhante, as imagens que futuramente irão compor meu trabalho algumas vezes são arranjadas mais pela sua composição formal do que pela relação com o objeto fotografado, a partir de linhas, manchas ou cores. É como se a vida real (a obra fotografada no espaço de exposições) fosse usada como laboratório para a criação de personagens de uma nova história.



Fig. 33. Waltercio Caldas, *O Livro Velázquez*, 1996.

Esta forma de *ficção da superfície* só é possível graças à fixação de um

*olhar sobre uma realidade escondida, mas por mim revelada*⁶¹. De certa forma é o que faz também Waltercio Caldas, no livro *Velázquez*, como foi apontado na introdução desta pesquisa. Ele toma como matéria-prima imagens de Velázquez e as desfigura, literalmente, gerando um livro de imagens-fantasma. São planos de fundo destituídos de seus motivos, daquilo que os tornaria um *autêntico Velázquez*, e mesmo o que sobra destes quadros é apresentado sem foco, da mesma forma como o texto que supostamente acompanharia as imagens do livro é apenas uma sugestão, pois foi reduzido à linhas ou barras onde sequer pode-se distinguir os espaços entre palavras⁶². O que não se vê, a ausência, de alguma forma nos chama atenção: velamento e/ou subtração revelam algo. O artista-observador joga o seu olhar sobre outro e o reconstrói à sua maneira.

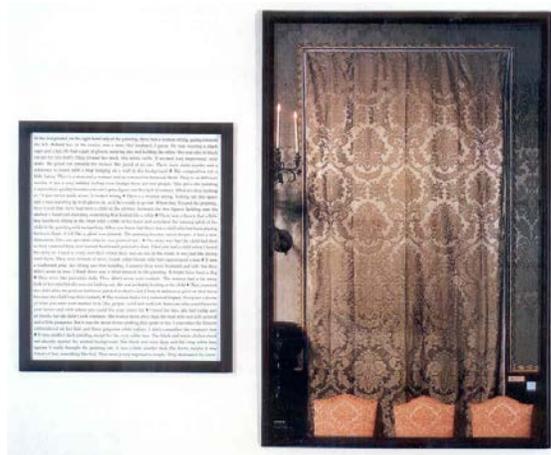


Fig. 34. Sophie Calle, *Last Seen...* (*Rembrandt, A Lady and a Gentleman in Black*), 1991.

Uma outra possibilidade de reconstrução de imagens nos é apresentada por

⁶¹ Idem à nota 60.

⁶² Sobre o livro *Velázquez*, Paulo Silveira fala que “é importante considerar que a palavra fora de foco deixa de ser palavra, enquanto que uma imagem fora de foco permanece na sua condição de imagem”. SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2001, p. 190. Em *Velázquez*, tudo é imagem – a imagem de um livro. Na verdade o “fundo” é tão imagem quanto as figuras, ele permanece lá. Mas, quem se preocupa com o fundo? Quem se preocupa com o que não importa? E, no caso desta pesquisa, lembrando a citação inicial de Ricardo Cristóforo, quem se preocupa com “o que lê esse olho que olha pela fresta, quando todo mundo quer olhar pela porta aberta...?”

Sophie Calle, em uma série intitulada *Last Seen...*⁶³. A obra consiste, por assim dizer, de uma série de descrições de imagens da memória, acompanhadas de suas respectivas lacunas de visibilidade. São fotografias de espaços que antes continham obras que foram roubadas do museu; e quadros menores, dispostos ao seu lado, apresentam depoimentos de pessoas ligadas à instituição que narram a sua lembrança da imagem roubada. As descrições são variadas – algumas enfatizam a forma, outras, determinada figura, simbologias, ou o fato do depoente nunca ter prestado atenção naquela imagem... Cada frase (re)constrói uma nova possibilidade de visualização (e simultaneamente exclui outras)⁶⁴. Mudam os observadores, mudam os olhares, mudam as descrições, e assim pode-se perceber a variedade de imagens possíveis que se formam a partir de uma só.

Assim como mudam os observadores, também a observação de uma imagem, mesmo que por uma mesma pessoa, nunca é estática. O olhar do observador percorre a imagem, percebendo realidades diferentes no decorrer deste percurso. Na leitura, o foco é inquieto, tanto o do observador quanto o do meu registro, e é este foco que desejo fixar: fixar o mutável, o que não é absoluto, apesar de usualmente se considerar obras de arte como objetos perenes. Diferentemente como ocorre em um happening, performance ou obras perecíveis, onde os autores desafiam esta permanência de forma direta, procuro apontar para esta instabilidade fixando-a, escolhendo algumas poucas opções de pausas nesta inquietude, mas que, por sua vez, poderão ser geradoras de novas instabilidades por parte do

⁶³ Cf. *The museum as muse* (catálogo de exposição). The Museum of Modern Art. NY, 1999, p. 136 - 139.

⁶⁴ Curiosamente, eu mesma, quando trabalhava como mediadora, freqüentemente me deparava com obras que conhecia primeiro através da narrativa dos artistas e de textos críticos, para visualizá-las pessoalmente apenas no dia da abertura da exposição. O primeiro contato com as obras já se dava, desta forma, através do olhar de outros.

observador. 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.

“Existe, portanto, um procedimento para produzir esta imagem, um processo simplificado pela máquina fotográfica: vira-se o corpo ou a objetiva, transforma-se a figura humana, por meio desta rotação, em figura de queda. A máquina fotográfica automatiza este processo, o torna mecânico: aperta-se um botão. Depois, é a queda⁶⁵”.

A queda à qual Rosalind Krauss se refere diz respeito às deformações e fragmentações presentes na fotografia surrealista, mas pode-se aplicar, perfeitamente, ao meu método de trabalho. As curvas proporcionadas pelo caimento das páginas de livros fotografadas para a série **Possibilidades** geram deformações nas imagens, e esta espécie de torção da realidade também é acompanhada pelo meu corpo durante o processo de produção de imagens para as séries **Reflexos** e **Través**. O procedimento é simplesmente virar o corpo, olhar de lado, girar a cabeça pensando... “e daqui, o que se vê?”, enfim, olhar por outro ângulo, fotografar pelo caminho das pedras e captar o informe que surge do simples, como era o reenquadramento fundamental dos surrealistas. A desorientação do olhar é motivada tanto pela distorção quanto pelo reflexo, que funciona como uma espécie de “trava” na imagem, como nos perturbaria um cisco no olho. No caso da série **Possibilidades**, por exemplo, as barras esbranquiçadas cortam bruscamente a imagem, impedem a visão como uma venda branca. Mas esta venda abre uma fenda, rompe. Vejo este rompimento de forma positiva, pois o questionamento do que vemos reconstrói a imagem e reafirma a sua subjetividade. Giulio Carlo Argan,

⁶⁵ KRAUSS, p. 175.

sobre o *Conceito espacial: espera* de Lucio Fontana⁶⁶, 1963, nos fala que “o gesto que corta a tela restabelece a continuidade entre os espaços aquém e além do plano. Com esses gestos voluntariosos, irrevogáveis, Fontana destruiu... a simulação espacial própria da pintura. E destruir uma simulação significa recuperar uma verdade. O gesto negativo de Fontana é também um gesto cognitivo”⁶⁷. Este gesto pode ser tão forte como um tapa no rosto ou um balde d’água jogado em direção ao observador para “acordá-lo”.

O reflexo e as dobras e quebras de página que obliteram a imagem, ao mesmo tempo revelam um outro ponto-de-vista. Sobre a escolha deste ponto, Krauss fala, a respeito das fotografias de Jackson Pollock feitas por Hans Namuth, que elas “recapitulam com freqüência o ângulo particular de visão do artista”⁶⁸: uma espécie de *vista aérea*⁶⁹. Esta visão representava uma “*ruptura entre pintar o quadro (no chão) e vê-lo (na parede)*”⁷⁰, enfatizando, assim, a questão da leitura. A fotografia atua, nestes casos, como pontuação de um visível nem sempre evidente. Se o conceito de “real” já é discutível, a possibilidade de leituras possíveis deste mesmo real é ainda mais ampla.



⁶⁶ Lucio Fontana, *Conceito espacial: espera*, 1961.

⁶⁷ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992, p. 632.

⁶⁸ KRAUSS, p. 101. Pollock pintava sobre telas estendidas no chão, circulando ao redor delas.

⁶⁹ A vista aérea é citada como “um registro da realidade, um traço de algo que apareceu no ângulo de visão da máquina”, mas também que, “ao contrário da maioria das outras fotografias, faz surgir à questão da interpretação, da leitura” (Ib. p. 101). Ela relativiza a realidade, transformando as dimensões em algo ambíguo.

⁷⁰ Ib., p. 103.

Até que o olhar do observador se depara com as “fendas” na imagem, o que é dado a ver ali são muitas vezes espaços reconhecíveis como tal. Mas eles foram reprocessados, o que se tem é o registro de um olhar sobre outros; imagens de imagens de imagens da arte.

2. LIVRARIA - Irreprodutibilidade e produtibilidade: a parte da fotografia.

Voltemos à **3 x 1 (reprodução)**⁷¹. Um detalhe simples, que passaria facilmente despercebido, é o fato da palavra reprodução estar em itálico, como parte do título, e não como especificação da condição desta imagem. Ela não é apresentada como uma reprodução de um trabalho anterior, mas sim, como já foi dito anteriormente, “a própria reprodução simultaneamente *contém e é obra*”. O título deste trabalho é literal: eu efetivamente ampliei uma reprodução em grandes dimensões de um conjunto de fotografias emolduradas, mas são fotografias que eu nunca havia exposto antes, e, mesmo que isso tivesse ocorrido, no momento em que ampliei a versão final de **3 x 1** eu não conseguia vê-la de outra forma que não em conjunto, mas lida como uma coisa só. Ela efetivamente reproduz algo, pois o registro utilizado para esta ampliação foi feito com este intuito, para compor meu portfólio. Porém, este termo (reprodução) deve ser considerado de outra forma que a usual: não é uma imagem que copia outra, mas sim que a produz de novo, repensa, reapresenta com uma nova leitura. Parece não fazer sentido o fato de eu estar reeditando algo que na verdade nunca foi público, visto que estas nove fotografias não existiam antes como obra finalizada, mas, diferentemente de uma pintura, que pode conter em si várias camadas de “arrepentimentos” e ajustes, não há como



⁷¹ **3x1 (reprodução)**, 1999 - 2001, 1,3 x 1m.

ocultar o processo de formação da imagem, tudo o que a compõe é história.

Seria então **3 x 1 (reprodução)** novamente reproduzível? Esta é uma das funções da palavra *reprodução* em seu título, para reafirmar a condição desta imagem. E esta condição inclui a de ser uma obra única. Apesar da fotografia proporcionar o recurso da tiragem, me interessa também enfatizar a condição destas imagens como unidades. A obra única, enquanto criação, contrapondo-se ao múltiplo (reprodução, registro, documentação de dados). O estatuto da imagem depende, agora, de uma legenda de identificação. Sem estas informações (título, dimensões, técnica – “fotografia”, e não “fotografias”), sua interpretação fica à mercê de um padrão de leitura, pois, vista em um catálogo ou portfólio, a primeira compreensão por parte do observador será provavelmente a de um conjunto de nove fotografias. Desta forma, acredito que a reprodução desta imagem seja possível apenas quando acompanhada da “idéia” da imagem.

O que *sobra* de uma obra na “era da reprodutibilidade técnica”? Como transmitir informações múltiplas? Como transmitir algo que só mesmo o corpo humano, em toda a sua complexidade, consegue processar? A percepção de uma obra envolve o trabalho em conjunto dos sentidos, acompanhado de um trabalho mental particular. “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o *aqui e agora* da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”⁷². Por mais que tente expressá-lo, ninguém verá o que vi da mesma forma *como* vi.

Acredito que, a partir do momento em que uma obra é apresentada

⁷² BENJAMIN, 1993, p. 167.

publicamente, a qualquer pessoa que não seu autor, passa a ser uma imagem em aberto, capaz de receber ainda um sem número de possibilidades de leitura⁷³. Ao mesmo tempo, concordo com Walter Benjamin, quando este autor nos apresenta sua noção de *aura*: “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela esteja”⁷⁴. Apenas considero discutível a possibilidade de que esta aura possa existir como elemento inerente à obra, independente da percepção do observador. Poderiam então haver duas instâncias: a aura como *memória*, contendo o peso da história da obra, e a aura como é *percebida*, que seria formada a partir de um conjunto de fatores que incluiria o olhar do observador, a *presença* da obra, a memória de ambos e a memória do espaço. Observador e obra são detentores, cada um, de sua própria memória, e na relação entre eles estas memórias são ressignificadas. Citando o próprio Benjamin, “É a esta presença (da obra no local onde se encontra), única, no entanto, e só a ela que se acha vinculada toda a sua história”⁷⁵. Eu poderia dizer que o observador ativa esta memória, conferindo à obra o “*poder de levantar os olhos*”⁷⁶, e que, no momento em que os olhares se encontram, esta história torna-se tão viva que transforma o observador em parte dela, pois a história também é constituída pelo conjunto de olhares que passou por esta obra, da mesma forma que uma parte desta história será absorvida e preservada pelo observador.

Nas primeiras versões desta pesquisa, eu iniciava o texto classificando meu trabalho como uma tradução visual da minha experiência perceptiva. Achei que seria

⁷³ “O objeto do artista não é tanto a obra, mas o que ela fará dizer, e que nunca depende simplesmente do que ela é”. VALÉRY, 1998, p. 17

⁷⁴ BENJAMIN, 1993, p. 169. Esta *aparicação* diz respeito à obra quase como um ente, capaz de suscitar reações emocionais ou mentais no observador. Só discordo deste caráter da obra como algo inatingível: eu diria que pode ser longínqua, mas passível de aproximação, de comunicação.

⁷⁵ *Ib.*, 1993, p.167.

⁷⁶ BENJAMIN, Walter, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, artigo de 1939 citado em DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148.

incoerente insistir nesse termo, já que um dos principais assuntos por mim desenvolvidos nesta pesquisa é justamente a irreprodutibilidade da experiência pessoal com a obra no espaço. Se afirmar que a fotografia é insuficiente como tentativa de reprodução destas determinadas realidades⁷⁷, em função, principalmente, das inúmeras possibilidades de interpretações delas, escolho então lutar por sua autonomia como imagem, como realidade visual outra, que não se limita apenas a reproduzir seu referente.

Possibilidades nasceu de uma dificuldade: fazer slides a partir de reproduções de catálogos⁷⁸. Caímos novamente no abismo: o primeiro problema é condensar e reproduzir espaços ou obras em um catálogo ou livro, pois não há como transportar a relação do corpo com o espaço para um suporte bidimensional. O segundo problema é ler esta imagem neste suporte e imaginar o que se tentou reproduzir ali. O terceiro problema era, neste caso, retransmitir uma tentativa de retransmissão... A projeção de um slide amplia a imagem, e faz com que o espaço fotografado recupere uma fração da sua amplitude. Mas, neste caso, ela volta confinada (pelo enquadramento, pelo projetor, pelo suporte da projeção), cortada (pela linha da quebra de página), distorcida, enfim, *outra*.

Lemos o que percebemos, mas como saber se aquilo que nos é

⁷⁷ É curioso observar que, em seus princípios, a fotografia causava uma sensação de impotência aos homens, ao constatarem que “a natureza era capaz de reproduzir-se a si mesma” (KRAUSS, p. 66 e 67). Agora, ao mesmo tempo em que afirmo a incapacidade da fotografia de registrar a experiência artística como um todo, reconheço que existem determinados detalhes, pontos-de-vista e situações que nos escapam, mas que podem ser cobertos de forma mais abrangente através da visão suplementar da fotografia.

⁷⁸ Dificuldade esta apontada pelo meu então orientador de atelier, Jaílton Moreira. Coincidentemente quase todas as referências utilizadas na série **Possibilidades** são obras que conheci somente a partir de reproduções. Isso, de certa forma, reafirma o caráter de tentativa de reconhecimento da materialidade destas obras, ao mesmo tempo que condena esta mesma tentativa, como algo essencialmente impossível, pois se não há como reconstituir a nossa presença em frente a uma obra, mais risível ainda seria tentar reproduzir um encontro que nunca se deu.

apresentado faz jus ou sequer se aproxima do que o artista produziu? Até mesmo uma reprodução fotográfica dita *fiel* (no sentido mais comum do termo) de um quadro inteiro nunca é igual à outra: das imagens que possuo do quadro *As meninas* e do que sobrou dele no livro de Waltercio Caldas, por exemplo, cada exemplar apresenta variações nas tonalidades, e eu nunca saberei qual é a mais fiel ao original, pois nunca o vi em seu local de exposição⁷⁹.

De forma geral, a série **Possibilidades** trabalha a questão da irreprodutibilidade de obras onde a presença física do observador torna-se indispensável para a compreensão da obra, ou onde o registro fotográfico de uma situação impossível ou improvável de ser observada pessoalmente ganha o estatuto de obra. Não posso dizer que a obra de Joseph Kosuth⁸⁰, por exemplo, se enquadre nestas categorias, mas da forma como ela está instalada, sua visualização é, por certo, totalmente diversa do que a de uma frase lida em uma folha de papel. O resultado do registro que fiz a partir de sua reprodução simultaneamente evidencia e fere diretamente o elemento visual que talvez lhe seja o mais caro: a palavra.

O que meu corpo sabe da fotografia? Como eu poderia entrar em uma imagem bidimensional e ser transportada ou remetida a um espaço? O meu corpo sente algo a partir da fotografia quando esta aciona alguma memória, alguma referência de experiência com a situação que a imagem ilustra. Toda essa carga relacional transita no espaço aparentemente vazio entre o olho e a coisa visual (de novo uma distância saudável...). O corpo pode movimentar uma obra (ou um

⁷⁹ Mesmo as próprias reproduções dos meus trabalhos apresentadas neste estudo são imperfeitas, pois, quando da ampliação das cópias fotográficas, eu não tinha os originais à mão para comparar as diferenças de tonalidade entre eles e as reproduções.

⁸⁰ *A grammatical remark* (1988), de Joseph Kosuth, citada aqui nas p. 12-13.

espaço...) com seu deslocamento; já na fotografia o movimento se dá entre imagem e alma, através de sua janela – o olhar: aqui o corpo age como moldura ou veículo que transporta e direciona a atenção dos sentidos. **Possibilidades** representa, então, a tentativa de *ver melhor*, seguida da constatação de que *pra ver melhor, melhor mesmo seria estar lá*, e da radicalização dos elementos que obliteram a leitura.



Fig. 37. S/título, série **Possibilidades**.

Cada imagem da série **Possibilidades** tem a sua especificidade. Ela inclui Richard Serra, que me traduz a impossibilidade de se reproduzir a sensação de fragilidade do corpo por entre imensas chapas de ferro, e Walter de Maria, pois, quem pôde ver *The Lightning Field* pessoalmente? A fotografia pode ilustrar a intenção de Walter de Maria, ou acionar a memória de quem já experimentou uma tempestade, ou ainda ser um quadro, uma forma de registro, mas não reprodução.

Também Robert Smithson⁸¹, pois o que temos de imagens de sua espiral é comumente o ponto de vista aéreo, o mais “fotogênico”, e não o de quem a efetivamente percorre - acredito que a orientação da percepção no espaço deveria se dar conforme a nossa presença. E do artista alemão Joseph Beuys o que temos é quase um espaço cênico a ser percorrido e desvendado, ou Antony Gormley⁸², onde o registro do detalhe da multidão de figuras de barro nos aproxima demasiadamente delas e modifica a noção do espaço. Não incluí nesta série outros artistas como Dennis Oppenheim ou Christo, mas me interessa também neles este estatuto de *obra* que a documentação ou projetos de seus trabalhos adquiriram com o tempo, assim como ocorreu com Walter de Maria ou Smithson.

Em seus estudos, Philippe Dubois⁸³ apresenta a lógica do índice (o processo inscrito no produto artístico) já como primeira relação entre práticas como as da *body art*, *land art* ou *performance* e a fotografia, citando, por exemplo, as caminhadas



⁸¹ Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Esta imagem é uma provocação: é a reprodução da reprodução da espiral no livro *De la photographie comme un des beaux-arts* (SAYAG, Alain, Centre National de la Photographie, 1989. Col. Photo Poche). Resolvi utilizá-la aqui justamente para enfatizar o limite entre o que poderia ser uma imagem da série **Possibilidades** e uma reprodução qualquer que tivesse sua leitura prejudicada pela forma de apresentação. Ela enfatiza uma série de problemas: a imagem é cortada pela quebra de página de um livro pequeno, e é difícil abri-lo o suficiente para se ter uma boa visualização, mas o que mais me chama a atenção é o fato da espiral de Smithson estar ilustrando uma obra que fala da fotografia como arte. Foi deste mesmo livro que fotografei o campo de Walter de Maria, e ele inclui também a imagem de um círculo de troncos feito por Richard Long e outra de uma das intervenções monumentais de Christo, citadas no livro como sendo “testemunhos fotográficos” (s/ p.). Mas, no caso de Christo, por exemplo, a fotografia reproduzida é testemunho de outro autor, Wolfgang Volz.



⁸² S/título, série **Possibilidades**, detalhe (a partir de Antony Gormley, Field, 1991).

⁸³ DUBOIS, 1994. Cf.cap. 6: “A arte é (tornou-se) fotográfica?”

solitárias de Richard Long, que constrói linhas de pedra para serem vistas de um determinado ponto de vista – e é apenas através de um ponto de vista, o do registro, que temos acesso à obra. Seria a experiência, então, apenas *matéria-prima*? Acredito que não. Seja como for, de qualquer forma nestes casos o registro é previamente pensado para a posteridade, seja para atestar a experiência ou para praticamente *ser* a experiência, como é o caso da *Perspective correction*, de Jan Dibbets⁸⁴, citado por Dubois⁸⁵, em que uma correção de perspectiva só é válida a partir de um determinado ponto de vista: o do próprio artista enquanto realiza o registro (neste caso, o que importa é o resultado visual do registro, que denuncia a manipulação da perspectiva), ou, como no caso de Smithson, a imagem aérea, que transforma um imenso trabalho de solo em reprodução de uma idéia (existem vários registros desta obra, mas neles geralmente o que importa não é um determinado ponto de vista, e sim o reconhecimento da espiral).

O que restou da espiral foi o registro. Mas acredito que o que Robert Smithson desejava fixar não era exatamente a sua experiência naquele espaço, pois a imagem que ficou marcada para a posteridade é uma noção visual daquela interferência como desenho na paisagem, e não como um percurso a ser seguido. É diferente, por exemplo, das caminhadas de Richard Long: não que fossem um percurso, mas neste caso a ação me parece bem mais significativa em relação ao objetivo final. Mas em ambos, bem como nos outros artistas citados acima, é interessante observar a criação de uma segunda realidade para a obra: através da



⁸⁴ Jan Dibbets, *Perspective Correction*.

⁸⁵ DUBOIS, 1994, p. 285 e 287.

fotografia, vemos não apenas o que *isso foi*, como diria Dubois, mas também o que *isso é ou passou a ser* – imagem. Estes registros tornam complexas suas condições de exibição. Muitas vezes eles são expostos em museus lado a lado com outras obras, o que gera um questionamento acerca do seu estatuto: são documentos ou obras? O público leigo dificilmente terá o conhecimento da diferenciação. A fotografia retém aquela situação, aquela experiência; a idéia do artista será preservada, como uma anotação visual do que o observador comum provavelmente jamais poderá presenciar.

Ver para reter. Como foi dito anteriormente, iniciei esta pesquisa a partir de registros de observadora em museus. Da simples coleta de impressões ou focos de atenção, passei a tratar o registro também como tentativa de fixação da minha experiência, o que se configurou como um equívoco. Fotografava para reter e posteriormente rever as imagens, lembrar por onde tinha passado, para talvez possibilitar uma recuperação ou reconstrução daquele olhar: uma foto-anotação, poderíamos dizer. Lembro em detalhes de cada sala por onde passaram as obras de Mike Kelley na *Galerie der Gegenwart*, por exemplo, porque tinha uma finalidade e tempo para isto. Tempo para ver, rever e fixar aquele espaço, mesmo que num primeiro momento não tivesse noção do resultado que posteriormente teria com aqueles registros. Quando vi a sala de Mike Kelley pela primeira vez, o que me *pungia* para o registro fotográfico era o auto-espelhamento explícito entre o retrato do artista e suas demais obras. Após a primeira mudança de sala, o que eu buscava então era a anotação da influência desta espécie de itinerância no meu processo de leitura direcionada⁸⁶. A questão da reprodutibilidade relacionada à imagem final de **3**

⁸⁶ “Direcionada” em função de que, naquele momento, eu me aproximava dos trabalhos deste artista indo já direto ao ponto: ao entrar na sala buscava em primeiro lugar ver como as outras obras se

x 1 (reprodução) só surgiu a partir da necessidade de reproduzir a seqüência de fotografias das diferentes salas.

Nesta série pude realizar praticamente um *estudo visual subjetivo* das salas dedicadas ao artista, mas muito do que registrei em outros museus ficou apenas como referência; eu não saberia descrever vários dos lugares por onde passei ou apontar de quais artistas são determinadas obras por não ter anotado informações adicionais ou não ter... fotografado o suficiente. É como se o registro apressado fosse capaz de suprir a carência do tempo necessário para uma observação mais atenta; o problema é que o que ele apreende é limitado: ou é um detalhe ou uma generalização, uma vaga idéia do objeto visto que serve apenas como referência, pois o tempo empregado na observação influencia a relação observador-obra, e pode ser proporcional à acuidade da leitura. A fotografia, desta forma, serviria como anotação para acionar uma memória que não sei se tenho⁸⁷, ou, simplesmente, para *ser a minha memória*.



⁸⁸ *Anotar para poder esquecer*, como o protagonista do filme *Amnésia*⁸⁹, que sofria de perda de memória recente, e por isso fotografava pessoas ou objetos que considerasse importantes e anotava o porquê dos registros, pois sabia que logo a seguir esqueceria de tudo o que acabara de vivenciar. Desta forma, as anotações visuais e escritas passavam a

encaixavam no reflexo do auto-retrato.

⁸⁷ Se a leitura foi superficial, rápida, ou se eu esquecer aquilo que vi, ela acionaria o quê? Talvez uma cadeia de lembranças que pode cruzar o que efetivamente vi com outras informações: relações estabelecidas com a imagem vista, impressões vagas, referências de outras obras semelhantes, ou uma mistura de informações erradas.

⁸⁸ Fig. 41. Cartaz do Filme *Amnésia*.

⁸⁹ *Memento*, Christopher Nolan, drama, EUA, 2001, 120 min.

determinar seus atos e em quem ele poderia confiar ou não. O protagonista aos poucos descobre estar envolvido em um assassinato, e percebe que as suas anotações não bastam para substituir a memória: ao confiar na palavra de outros, ele reverte o que havia escrito como legenda em uma das fotografias, e isso o confunde. O raciocínio do personagem o faz desconfiar das pessoas que o cercam: ele não lembra quem eram, mas é capaz de analisar o presente e julgar o que considera mais correto ou provável a partir da reflexão sobre aquilo que anotou⁹⁰. Eu esqueci a origem de boa parte das imagens que tenho registrado nos últimos anos, mas cada uma pode ser ainda utilizada a partir daquilo que é, daquilo que me apresenta explicitamente e das relações que posso estabelecer, no presente, entre imagens diferentes. **Cor** é um exemplo disto. Nesta seqüência de fotografias a identificação da obra fotografada não é essencial à sua leitura, pois aqui me interessa o arranjo formal de imagens feitas a partir de obras monocromáticas de diferentes artistas.

“Escrever é se vingar da perda”, como diria Waly Salomão⁹¹. Minha falta de memória, de certa forma, me aproximou da utilização da fotografia como anotação, mas o que era um procedimento passou a ser trabalhado também como conceito, não só no sentido de gravar algo, mas também, e principalmente, como um comentário sobre algo visto. Assim como o personagem de *Amnésia* comentava seus registros com palavras, eu **comento obras com obras, imagens com**

⁹⁰ Julgar e condenar: os registros fotográficos e as anotações o levam a matar um homem (que o havia induzido a matar outro). O título original do filme é *Memento* (do latim: “lembra-te”: algo que designa uma lembrança, memorial, apontamento ou os instrumentos utilizados para a anotação – lápis, papel). Há uma expressão em latim, *memento moris* (algo como “lembra-te de que morrerás”), que remete em parte a uma implícita relação com o ato fotográfico, muitas vezes relacionado à morte (situação mencionada por Dubois em uma citação de Adophe-Eugéne Disdéri, p. 172). O próprio ato é, ainda hoje, classificado por muitas pessoas como um “disparo”, que, no caso do protagonista de *Amnésia* é duplo: ele possuía um registro danificado do primeiro assassinato, enquanto que o segundo foi efetivado “a mando” de suas anotações nas fotografias.

⁹¹ SALOMÃO, Waly. *Algaravias*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

imagens, por isso nem sempre o conhecimento da origem do registro é essencial. Creio que a idéia de anotação esteja presente também nas imagens de Thomas Struth comentadas acima (que nos faz prestar atenção na própria observação), na série *Le Louvre Revisité*, de Christian Milovanoff, que aponta para detalhes de telas no Musée du Louvre, ou ainda em alguns trabalhos de Louise Lawler, interessada no contexto em que as obras são apresentadas no espaço de exposições. O anotar é guardar e também apontar: “veja, eu percebi isto e quero comentar com você”.

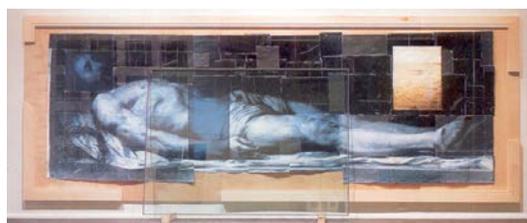


Fig. 42. Philippe de Champaigne, *Le Christ mort*. Fig. 43. Mike e Douglas Starn, *Ascension*, 1985-87.

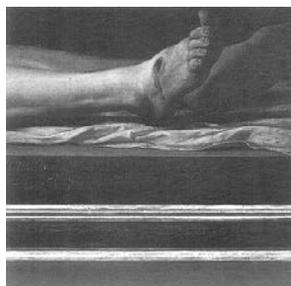


Fig. 44. Christian Milovanoff, *Le Louvre revisité: Philippe de Champaigne, Le Christ mort*, 1986.



Fig. 45. **Coleção de detalhes: à Philippe, Mike, Douglas**, 1999.

Eu poderia dizer que a série de Milovanoff inclui imagens que eu poderia ter feito, porque, na verdade, inclui imagens que praticamente *fiz*. O recorte feito por ele do *Cristo* de Champaigne, por exemplo, é semelhante a um dos que realizei desta obra em minha coleção de detalhes de imagens, sendo que, para mim, importava naquele momento o detalhe do corpo, não necessariamente a moldura⁹². O recorte

⁹² Fotografei este *Cristo* no Louvre enquadrando apenas detalhes, que posteriormente foram

está ali, mas as semelhanças param por aí. Não sou Milovanoff, logo, não é a mesma imagem. Não sei se o que ele agrupa nesta série são imagens de pés, ou da relação entre eles e o limite do quadro, ou uma parte do corpo qualquer, ou, ou... O que importa agora é observar simplesmente estas escolhas, como, por exemplo, o corte brusco do enquadramento, pois mesmo para quem desconhece o quadro de Champaigne este recorte remete a uma continuidade. Também as linhas horizontais, a chaga colocada em posição de destaque, os pés do Cristo morto, o fim do quadro à sua direita, o limite do quadro abaixo, a moldura e... Um pedaço de parede! Por quê? Que “distração” tremenda do artista, enquadrar um pedaço de parede...

Não tenho subsídios para dissertar sobre esta escolha determinada de enquadramento, mas, digamos que tenha sido fruto de um corte espacial, delimitando algo que o artista desejava nos mostrar dentro de um total visível, sendo que esta imagem faz parte de uma série onde ele, fotografando pinturas do Museu do Louvre, enquadra apenas fragmentos das obras onde podem ser vistos pés, uma parte da moldura, a assinatura do artista (ou seu nome em placas de identificação na moldura) e, por vezes, pedaços das paredes do espaço de exposições. Eu também poderia levantar algumas questões no trabalho de Milovanoff: o porquê da escolha do Louvre, o porquê de pés que vão do renascimento ao neoclassicismo, se ele quer questionar a escolha das molduras para cada pintura, se deseja fazer comparações formais entre elas ou se simplesmente quis jogar com representações de pés de

picotados e guardados em uma entre várias *caixinhas de memória*: pequenas caixas de papel onde eu guardava fotografias ou objetos que tivessem relação com obras importantes para mim (como, por exemplo, balinhas tiradas de uma instalação de Felix Gonzáles-Torres na *Galerie der Gegenwart*). Estas caixas não constituíram nenhuma obra, eram apenas uma espécie de álbum tridimensional (“eram”, porque foram perdidas durante uma mudança). Na época eu desconhecia as imagens de Milovanoff, fiz o registro motivada por outra releitura que já conhecia: coincidentemente esta obra de Champaigne foi também matéria prima para um trabalho dos irmãos Mike e Douglas Starn, que realizaram uma reconstrução fotográfica desta imagem a partir da montagem de fragmentos. Esta obra foi citada já no meu projeto de graduação em função da utilização que eu fazia, em alguns trabalhos, de recortes de fotografias do corpo humano.

peessoas à rés-de-obras...

“Em um primeiro tempo, a fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O ‘não importa o quê’ se torna então o ponto mais sofisticado de valor”⁹³. O elemento que move, o *punctum*, como diria Roland Barthes, é subjetivo. O autor utiliza este termo (que em latim designa “ferida” ou “picada”), para falar daquilo que na fotografia nos toca, *punge*, mortifica, fere, movimentada a leitura. Mas também pode significar “pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte”⁹⁴: o que nos toca na leitura de uma imagem pode tanto ser uma pontuação quanto uma “agitação interior”⁹⁵ que pode vir a dominar totalmente a *imagem que fazemos da imagem* vista. “No fundo, a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa”⁹⁶.



Fig. 46. Louise Lawler, *Blue nail*, 1991.

Louise Lawler, em *Blue Nail*, focaliza, literalmente, seus “pontos”. Ela enquadra parte de uma obra (a parte que leva a assinatura do artista: o consagrado

⁹³ BARTHES, Roland, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 57.

⁹⁴ *Ib.*, p. 46.

⁹⁵ *Ib.*, p. 35.

⁹⁶ *Ib.*, p. 62.

Joan Miró) apoiada em um prego azul. No canto da moldura, um outro ponto: uma etiqueta vermelho-claro da casa de leilões Sotheby's. Apesar do título da fotografia valorizar o ponto azul, se levamos em consideração sua linha de trabalho poderíamos dizer que, provavelmente, o que determinou a escolha do enquadramento de Lawler foi o vermelho: a pontuação da arte como mercadoria⁹⁷.

Assim como o *Cristo* de Milovanoff, a imagem de Lawler também é fruto de um corte, também enfoca um canto de moldura, a assinatura do artista e também parte de uma parede, mas as informações que essa escolha traz são de outra ordem, dizem respeito às condições de exibição e comercialização da obra pelo mercado de arte. Isso me remete a algo que vai além da informação visual, pois só compreendo certos códigos devido a um conhecimento anterior: sei que um quadro de Miró tem um considerável valor de mercado, sei que a Sotheby's é uma reconhecida instituição ligada ao mercado de arte e conheço a linha de trabalho de Lawler.



Figs. 47, 48 e 49. Nas duas primeiras imagens, *Blue Nail* na sala de exposições da *Galerie der Gegenwart* (na foto central, à extrema direita da sala). A terceira representa o **meu ponto de vista**. As obras que aparecem no reflexo encontram-se ao lado da janela, na diagonal da fotografia de Lawler.

O *meu punctum*? Se observar uma reprodução de *Blue Nail*, o que me

⁹⁷ E isto de certa forma a afasta um pouco dos aspectos que pontuo no meu trabalho e aproxima de artistas como Andréa Fraser ou Hans Haacke, que navegam por um viés mais conceitual e crítico em relação ao sistema da arte. De qualquer forma, um ponto que ainda nos une é a afinidade visual dos registros, seja de salas de exposições ou detalhes de obras.

chama a atenção é o fundo, a parede coberta por um carpete. Vendo a obra diretamente em exposição, na *Galerie der Gegenwart*, vejo uma agressão estampada em dois reflexos: o da imensa janela que permite que a luz solar incida sobre a fotografia e o da indesejável “companhia cor-de-rosa” de Jeff Koons⁹⁸, sendo que ambos parecem coincidentemente demarcados na minha imagem com duas “manchas” vermelhas em diagonal (o adesivo da Sotheby’s sobre a janela e uma fita no canto superior do quadro). Sinto-me efetivamente “mortificada”, mas não há como evitar o que vejo.

“Assim o detalhe (...) se encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso; ele não atesta obrigatoriamente a arte do fotógrafo; ele diz apenas ou que o fotógrafo se encontrava lá, ou, de maneira mais simplista ainda, que ele não podia não fotografar o objeto parcial ao mesmo tempo que o objeto total”⁹⁹.

Neste caso, meu objeto parcial engloba todo o quadro e ultrapassa seus limites em direção ao entorno, a sala. Isto, de certa forma, é também uma espécie de *trava* no meu próprio processo de leitura: ao pontuar durante a observação de uma obra a relação desta com suas condições de apresentação, posso estar *deixando de vê-la* isoladamente¹⁰⁰.

Na série ***Reflexos*** a minha forma de registrar este contato engloba outros elementos externos à obra fotografada; no caso das fotografias de detalhes, é excludente, delimita na imagem um *algo* que me punge, geralmente inserido dentro

⁹⁸ Por “indesejável companhia cor-de-rosa” entenda-se uma forma irônica de expressar o desacordo em relação à disposição das obras na sala por uma simples questão de gosto pessoal: não gosto do trabalho de Koons. Não digo que fosse um erro agrupar estes dois artistas em um mesmo espaço, pois na *Galerie der Gegenwart*, naquele momento, alguns grupos de obras estavam distribuídos por andares: um para pintura alemã da década de 80, outro para arte americana atual, outro para fotografia e vídeo, por exemplo.

⁹⁹ BARTHES, 1984, p. 76.

¹⁰⁰ Lembro de quando tinha contato direto com as imagens de Louise Lawler, e sei que não vi em primeiro lugar os reflexos, mas, em função de todo o desenvolvimento posterior desta pesquisa e da inclusão nela das fotografias feitas nos museus, passei a vê-las com outros olhos, e isso pode estar motivando uma mudança nos registros da minha memória.

dos limites do quadro. Mas o *punctum* também pode ser “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver”¹⁰¹. A ponte de Barthes nos leva a pensamentos desencadeados pela imagem, possíveis relações ou continuações mentais daquilo que ela nos mostra. Mas a citação do termo “extracampo” aqui se refere especificamente tanto àquilo que na imagem me faz *pensar* quanto a algo mais explícito: assim como me perturba o carpete na reprodução de Lawler¹⁰² simplesmente por ser tão estranho e estar ali, me perturba, visualmente, também aquela tira de parede “esquecida” (lembrada, na verdade) na parte inferior do recorte de Milovanoff. O que o levou a sair do limite do quadro (literalmente)¹⁰³?



Figs. 50 e 51. *Instantâneos (imagens para um território)* e *Imagens de um território*. Livro e fotografias, 2003, dimensões variadas.

Na série de imagens feitas durante a exposição *Um território da fotografia*¹⁰⁴,

¹⁰¹ BARTHES, 1984, p. 89.

¹⁰² E meu extracampo, no caso da observação da obra em relação ao espaço, literalmente me jogou para fora do quadro, fazendo com que minha atenção recaísse para as obras que acompanhavam Lawler na sala.

¹⁰³ Mais uma questão em abismo: um limite (a moldura) dentro de outro (o enquadramento fotográfico).

¹⁰⁴ Galeria dos Arcos, Usina do Gasômetro, Porto Alegre, 2003. Minha proposta era fazer uma coleta

estas formas de leitura se cruzam: há algumas imagens que expõem detalhes, distorcidos ou não, das obras; outras, os limites delas em relação às paredes do espaço, e outras que são fruto de reflexos entre elas¹⁰⁵. Devido à diversidade de propostas presentes na exposição não haveria como o resultado deste registro ser diferente. Mas a maior parte das imagens acabou priorizando a relação direta das obras com as paredes, com o espaço a elas destinado (ou onde foi permitido a elas se acomodarem ou esconderem...). A relação com o espaço é relevante neste caso, pois esta galeria é dedicada prioritariamente a exposições de fotografia, apesar de ser um espaço que chama a atenção por si só, complexo, repleto de arcos, passagens e relevos acidentais nas paredes¹⁰⁶.

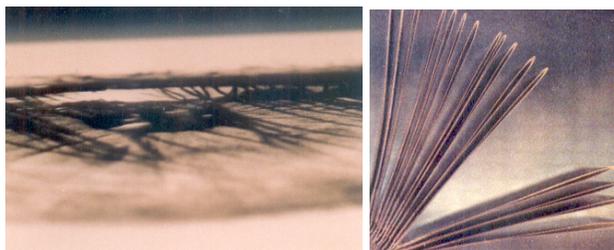


Fig. 53. *Imagens de um território: série Través.*

de impressões do que vi na exposição, relacionando-as a um livro ( **Instantâneos – imagens para um território**, 2003, 22 x 23cm) que continha uma coletânea de esboços ou rascunhos de projeto solicitados aos artistas participantes.

¹⁰⁵ Estas escolhas de enquadramento não foram propositais e só percebi as diferenças de leitura agora, enquanto escrevia este texto a partir da reflexão sobre a relação entre o *punctum* de Barthes e o *golpe de corte* de Dubois.

¹⁰⁶ E suas condições de abrigar uma exposição tornam-se problemáticas em função de não ser autorizado qualquer dano às paredes (como a fixação das obras por parafusos). Várias obras tiveram problemas de fixação durante a montagem desta exposição e, em alguns pontos, havia paredes com a pintura descascada (posteriormente pintadas) ou com relevos que interferiam no posicionamento das obras.

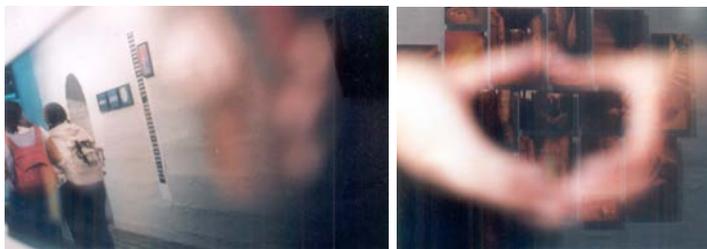


Fig. 54. *Imagens de um território: Reflexos.*

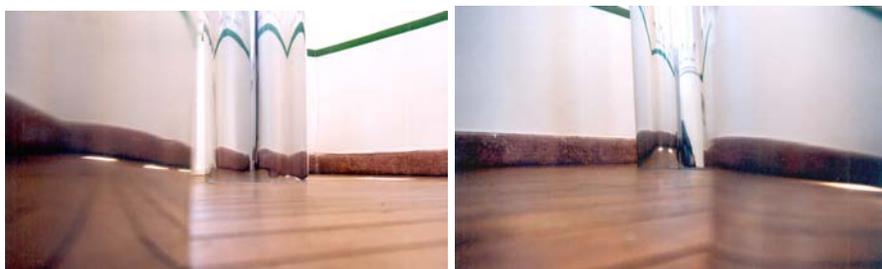


Fig. 55. *Imagens de um território: série Través*¹⁰⁷.

Não estou citando este exemplo para compará-lo ao recorte de Milovanoff, mas sim para enfatizar a questão das escolhas. Na série **Reflexos**, boa parte das imagens utilizadas são frutos do contato deslumbrado com obras mundialmente reconhecidas, e, naquele momento (entre 1997 e 2001), apesar de eu já me interessar por questões de museografia e arquitetura dos museus, havia uma expectativa grande em relação ao encontro com as obras: eu planejava viagens em função dos museus, e entrava neles com uma “fome” que direcionava o meu olhar diretamente para o “alimento”. Já a série **Possibilidades** foi iniciada em Porto Alegre, em um momento em que eu tinha muito contato com reproduções; as fotografias de *Um território da fotografia* acompanharam o contato com a concepção da exposição, com os artistas integrantes e com a distribuição e montagem das

¹⁰⁷ Apesar destas reproduções serem apresentadas tão próximas (o que ocorre também com os detalhes de **Espelhinhos** reproduzidos no início do capítulo um), quase como dípticos, elas foram expostas separadamente, em pequenas molduras de madeira. Optei aqui pela proximidade, simplesmente porque considerei interessantes estas novas *fendas* que surgiram entre elas.

obras no espaço. Neste caso, o *processo* de produção e também a idéia da exposição - de fazer um panorama local de artistas (fotógrafos ou não) que fizessem diferentes usos da fotografia como suporte -, bem como as relações com o espaço me pareceram mais interessantes que as próprias obras individualmente. Talvez a intenção de registro do processo tenha também ocupado um lugar mais importante que o planejamento do meu próprio trabalho a ser exposto. ***Instantâneos: imagens para um território*** (livro de esboços) e ***Imagens de um território*** (fotografias) foram produzidos durante a montagem da exposição, a partir da contribuição dos artistas participantes na elaboração de esboços para o livro e do registro fotográfico que realizei a partir do início da montagem. Consegui concretizar a idéia, mas a urgência da conclusão prejudicou o cuidado necessário com a forma de apresentação das imagens.



Figs. 56 e 57. ***Rés II e I***, série ***Través***, 2004 – 2005, aprox. 1 x 1,6m cada.

Se os registros que fiz a partir de “*Um território...*” são fruto de visões distintas retratando um mesmo pensamento, ***Rés*** origina-se de um outro processo (ou de uma fusão de vários...). O objeto fotografado, neste caso, foi a intervenção *Colunas de Espelhos*, de Maria Paula Recena, no Torreão, em Porto Alegre, em 2004. A intervenção se inicia já antes da sala que a acolhe, pois em frente à escada de acesso à pequena sala destinada a intervenções, encontrava-se a primeira coluna. Vamos, entretanto, nos concentrar no objeto fotografado: uma sala de

paredes brancas, monocromia esta quebrada em um determinado ponto por uma faixa verde, rodapés que formam uma listra rosa-escuro entre as paredes e o piso de madeira, e duas colunas espelhadas que não sustentam nada, sequer chegam ao teto. Apenas estão lá, dispostas com certa proximidade entre si. Assim como na série **Reflexos**, me interessa a relação entre os elementos refletidos entre si; assim como na série **Possibilidades**, me interessa o efeito das curvas gerando uma perturbação no reconhecimento da imagem; e, sendo uma imagem da série **Través**¹⁰⁸, me interessa o registro de um ponto de vista inusitado¹⁰⁹. Elegi estas duas imagens justamente por conterem a abrangência dos meus modos de ver e, por isso, representarem para mim uma espécie de aglutinador simultâneo de confusões e simplificação da imagem.

Esta leitura ambígua tanto do espaço quanto da imagem dele resultante é totalmente subjetiva, decidida. É fruto não mais de uma observação descompromissada, mas sim totalmente infectada por anos de observação e pesquisa, pela minha memória repleta de palavras, imagens e imagens delas resultantes. Ao subir as escadas que davam acesso à esta intervenção visualizei a primeira coluna e pensei imediatamente “reflexos!”. Isto é contaminação: meus olhos já contém permanentemente aquele “cisco” citado no primeiro capítulo, e isso conduz as escolhas do que será registrado e como.

A questão do enquadramento (*golpe de corte*) é tema do quarto capítulo do

¹⁰⁸ Aliás, **Reflexos** e **Través** deveriam ser designados como métodos, e não séries...

¹⁰⁹ Pode parecer inusitado, mas estas imagens não estão muito distantes de qualquer outra reprodução da intervenção. O jogo de espelhamentos é algo muito fotogênico, que estimula qualquer fotógrafo a lançar mão do recurso da reprodução em abismo e das distorções. Não seria incoerente então apresentar estas imagens como minhas? Talvez, mas este ponto será discutido no terceiro capítulo.

Ato fotográfico de Dubois¹¹⁰. O autor aborda tanto o corte temporal (a apreensão do instante) quanto o espacial (assim como em uma tela há um espaço a ser preenchido, na fotografia há outro a ser *recortado* ou subtraído). Estamos lidando aqui com o registro de obras de arte, geralmente estáticas¹¹¹. Há, eventualmente, a presença de algum observador, mas, na maior parte das vezes, a ênfase recai exclusivamente sobre a obra no espaço. Eu poderia dizer que há algum corte temporal, que marca o instante em que estive lá, que marca a presença da própria obra (em sua maioria de exposições temporárias), especialmente no caso dos registros feitos durante a montagem de *Um território da fotografia*, mas o corte mais relevante tratado aqui é o espacial¹¹². É claro que, no momento em que fotografo, faço uma escolha dentro de um determinado campo de visão, mas esta escolha não é apenas visual.

Dentro da análise sobre o corte espacial, Dubois cita a questão do *fora-de-campo*, daquilo que acontece fora dos limites do enquadramento, tanto ainda no momento da tomada da imagem quanto dentro daquilo que ela nos dá a ver e faz imaginar. Em um determinado momento, referindo-se à relação da pessoa retratada com a câmera, o autor fala de um *fora-de-campo* frontal e aberto, que trabalha na profundidade da imagem¹¹³, e, se ainda estamos falando de abismos, a dimensão e variedade desta profundidade volta a nos interessar. Retomando o *punctum* de Barthes, poderíamos dizer que ele está próximo do que eu consideraria um *terceiro golpe de corte*, presente no momento da observação da imagem: o de um

¹¹⁰ DUBOIS, p. 159 à 217.

¹¹¹ Já fiz registros de ações, obras perecíveis, etc., mas não se encontram entre as imagens analisadas neste texto.

¹¹² “O quadro proclama que existe uma diferença entre a fração de realidade que foi eliminada e a fração que está incluída; e que o fragmento contextualizado pelo quadro é um exemplo da natureza-enquanto-representação, da natureza-enquanto-signo”. KRAUSS, p. 124.

¹¹³ DUBOIS, p. 183.

extracampo mental, que associa tempo e espaço a partir de uma reflexão sobre o observado. Talvez não represente exatamente o que me punge de forma íntima, mas pode ser o que me *atropela* numa obra sem ser o *studium* (também Barthes: o motivo do quadro, que qualquer pessoa vê). Enquadramento é pontuação: em uma imagem que já existe, eu pego aquilo que me fere e ao mesmo tempo atropela, e, como isso, gero uma nova unidade de imagem, um novo “inteiro” em aberto à leitura, onde o observador terá liberdade de localizar seu novo corte dentro do corte.

3. CAFÉ - A imagem da imagem da arte: analisando processos “digestivos”.

SALIVAÇÃO ANTROPOFÁGICA

CADÊ AS MENINAS QUE TAVAM AQUI?
O VELÁZQUEZ COMEU.
CADÊ O VELÁZQUEZ?
O WALTERCIO COMEU.
CADÊ O WALTERCIO?
COMI.

CADÊ O QUADRO QUE TAVA AQUI?
A SOPHIE COMEU.
CADÊ A SOPHIE?
O LUCAS COMEU.
CADÊ O LUCAS?
COMI.

CADÊ A EXPOSIÇÃO QUE TAVA AQUI?
A PAREDE COMEU.
CADÊ A PAREDE?
A MARIA HELENA COMEU.
CADÊ A MARIA HELENA?
COMI.

CADÊ A RESPOSTA QUE TAVA AQUI?
A PERGUNTA COMEU.
CADÊ A PERGUNTA?
O CILDO COMEU.
CADÊ O CILDO?
COMI.

CADÊ O RATO QUE TAVA AQUI?
O GATO COMEU.
CADÊ O GATO?
O DAMIEN COMEU.
CADÊ O DAMIEN?
CO... HEIN?
BEM CAPAZ QUE EU VOU COMER PORCARIA! ¹¹⁴

¹¹⁴ Texto elaborado por mim com citações do quadro *As Meninas*, de Velázquez ; do livro

Salivação antropofágica é uma brincadeira de gato-e-rato que envolve algumas obras que me marcaram, justamente, por falarem de outras a partir da ausência do que poderia ser seu referente. Aqui, o que nos sobra são vestígios, a memória do que estava ali, ou um espaço em potencial para algo que poderia estar ou deixou de estar. “O Velázquez que estava aqui” é o mesmo que estava na apresentação deste trabalho. Comido por Waltercio, foi desossado de suas figuras, mastigado, absorvido. No caso de Lucas Levitan, o que é mostrado ao observador são apenas paredes em branco, com uma delimitação de espaço onde poderia estar um quadro (mas não está), que é descrito em uma gravação de áudio. As obras referidas nos trabalhos de Waltercio ou Sophie Calle¹¹⁵, ou as possíveis imagens de Lucas Levitan são um ponto de partida para a construção de outros espaços. Falam de transformações, ausências, “brancos”, e não de imagens roubadas¹¹⁶. Talvez não esteja aqui o que procuramos: imagens facilmente digeríveis, mas podemos encontrar aqui perguntas em aberto, que nos fazem procurar por algo. Por um *referente*? Talvez. O *meu*, ao menos, está aqui: obras que cito, uso, coisas das quais me interessa falar. O referente que me interessa é **o que sobra** destes *processos digestivos*, seja ele representado por uma ausência ou não.

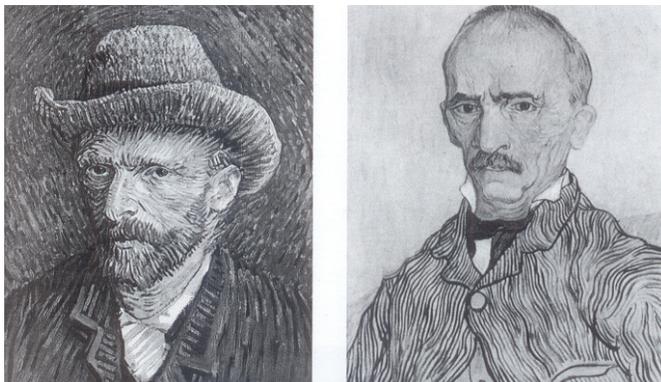
Velázquez, de Waltercio Caldas ; da série *Last Seen...*, de Sophie Calle ; da exposição *Três Pinturas*, de Lucas Levitan ; da intervenção *Sala de exposição*, de Maria

Helena Bernardes ; da *Resposta* de Cildo Meireles e de algumas obras de Damien Hirst. Não pretendo em hipótese alguma desmerecer a obra de Hirst quando utilizo o termo “porcaria”, ele apenas é citado como um elemento que se encaixa bem neste jogo de palavras antropofágico (em função de ter exposto animais mortos), sem que se estabeleça uma relação direta com as questões aqui abordadas. Talvez também por isso eu o exclua no fim do “jogo”: ele não me interessa no contexto desta pesquisa.

¹¹⁵ Cf. descrição desta série na página 53.

¹¹⁶ No caso de Sophie, as imagens foram literalmente roubadas, mas a ênfase recai sobre a memória que as pessoas tinham delas. Alguns dos artistas citados, como Cildo Meireles, Lucas Levitan ou Maria Helena Bernardes, não entram neste questionamento (da imagem roubada). Eles estão neste texto por colocarem em pauta o desejo de *ver*, encontrar (imagens).

®



Figs. 63 e 64. Sherrie Levine, *After Van Gogh 3* (esq.) e *2* (dir.), fotografias p&b, 1994, 25,4 x 20,3 cm cada.

O “®” que adicionei às imagens acima está tanto para *marca registrada* quanto para *referência*. Referir é aludir a algo relacionado com o objeto da referência: falar algo, contar do objeto, de uma relação com ele.

“Eu me considero uma artista de naturezas-mortas – tendo páginas de livros como tema. Desejo criar imagens que mantenham sua referência aos livros. E quero que elas tenham uma presença material tão interessante quanto e ao mesmo tempo bastante diferente dos originais. (...) As imagens que faço são verdadeiros fantasmas de fantasmas, sua relação com a imagem original é terciária”¹¹⁷.

As imagens de Sherrie Levine estão longe do que possa ser considerada uma falsificação – como ela mesmo diz, cada fotografia é um “original, é genuína, autêntica”, com um conteúdo e estilo próprios. Apesar destas imagens aparentemente manterem a referência direta ao original, no momento em que são apresentadas através do filtro de seu olhar e recebem a assinatura da artista, elas são ressignificadas. São produto, não reprodução, assim como um filho tem genes dos pais, mas nunca será idêntico a eles. Elas foram feitas a partir de imagens de imagens de Van Gogh, Walker Evans, Paul Klee, mas agora são imagens de Levine.

¹¹⁷ Depoimento de Sherrie Levine, tradução minha. Cf. McSHINE, 1999, p. 140.

Não há, aqui, qualquer crítica, negação, transgressão ou paródia da obra de Van Gogh. O que há é uma imagem-referente utilizada como matéria-prima¹¹⁸. Poderia transpor para este trabalho um comentário de George Yudice a respeito de Cindy Sherman, apenas trocando a palavra *mulher* por *arte*: “Esse tipo de arte sobre a imagem da *mulher* não é uma arte transgressora, não está se voltando contra nada, apenas expressa as possibilidades das imagens”. E, mais adiante: “A pós-modernidade para mim não é uma nova época, mas uma época em que se pode reinterpretar e agir por meio da reposição de estilos, imagens, estéticas, categorias”¹¹⁹. Assim como Levine, defendo meu direito de rerepresentar imagens considerando-as como novas, sem que isto constitua um gesto de ruptura¹²⁰.

Estas imagens feitas de imagens são fruto de um olhar que não mira apenas o que está à sua frente, mas sim que olha *a partir* do que vê. Esta prática de produzir imagens a partir de outras é antiga, se levarmos em consideração os estudos de atelier em torno de grandes mestres, ou as cópias de quadros das primeiras coleções públicas no século XIX. Em outro nível, temos a utilização de colagens fotográficas e foto-montagens surrealistas, que decompõe e recompõe novamente as imagens à sua maneira, até chegar ao fim dos anos 70, quando o conceito de apropriação ganha força como modalidade artística, questionando a noção de autoria. Alguns artistas não apenas utilizam imagens pré-existentes como material,

¹¹⁸ Traçando um paralelo com a música, menciono o caso um DJ britânico chamado Danger Mouse, que misturou, em uma gravação intitulada “The Gray Album” (álbum cinza), o som do “The White Album” (álbum branco), dos Beatles, com o “The Black Album” (álbum negro) do rapper Jay-z. A intenção dele era utilizar as músicas sem motivos comerciais (mesmo porque não obteve autorização da gravadora dos Beatles), tanto que fez apenas 3000 cópias do cd, mas acabou tendo uma repercussão considerável em função de ter recebido boas críticas pela mídia e da rápida disseminação através da internet.

¹¹⁹ YUDICE, George. *O pós-moderno em debate*, in: *Ciência Hoje / SBPC*, vol.11, nº 62, março de 1990. p.56 e 57.

¹²⁰ Não creio ser necessário justificar o porquê de não se tratar de um gesto de ruptura, mas esta questão será abordada a seguir.

mas também assumem posições curatoriais, como ocorre com a sala de El Lissitzky ou a *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp. O artista coleciona imagens, constrói seu mini-mundo artístico com suas próprias obras dentro de obras (Duchamp, que coloca miniaturas em uma mala, como se fosse um museu portátil) ou com obras de outros (El Lissitzky, que constrói uma sala de museu à sua maneira), ou com miniaturas de colaborações de outros artistas (*Fluxus Cabinet*)¹²¹.



Fig. 65. Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q.*, *ready-made* (lápiz s/ reprodução), 1919, 19,7 x 12,4 cm.

Representando outra forma de reutilização de imagens, Marcel Duchamp, em *L.H.O.O.Q.*, utiliza uma reprodução e interfere sobre ela, mas, diferentemente de Sherrie Levine, o faz para apontar o que foi feito *da imagem desta imagem*, do que ela representa.

“Quando Duchamp põe bigodes na Gioconda de Leonardo, ele não pretende desfigurar uma obra-prima, e sim contestar a veneração que lhe tributa passivamente a opinião comum. E também, provavelmente, ferir o orgulho de um público que, agora, já não sabe distinguir entre original e reprodução, visto que a reprodução não possui carisma, é um fato industrial,

¹²¹ Cf. *The Museum as Muse - artists reflect*. The Museum of Modern Art, New York, 1999.

podendo ser impunemente manipulada¹²².

Não tenciono necessariamente falar do que *representam* as imagens de imagens que utilizo, mas sim de como elas são *apresentadas*.

Em uma tentativa de aproximação entre *L.H.O.O.Q* e a série *After van Gogh*, ou com o trabalho que estou desenvolvendo, posso também citar Andy Warhol, que valorizou a produção ou concepção em lugar da feitura, mas que guarda algumas diferenças em relação à atitude dos dadaístas. Assim como Duchamp, Warhol utilizou-se de produtos, ou de imagens de produtos industriais para apresentá-las com um novo estatuto, o que inclui a referência à mesma Mona Lisa de *L.H.O.O.Q.*, trabalhada de forma distinta¹²³, mas também pensada como um mito criado e reproduzido à exaustão. Em sua *Fonte*, de 1917, Duchamp assina um mictório com um nome que não o seu (no caso, “Mutt”) e lhe dá um título, conferindo a um objeto industrial valor artístico. Assim, ele critica a figura institucionalizada do artista e o poder da autoria sobre a qualificação do objeto de arte. De forma semelhante, “com Warhol entram em crise a idéia da obra como gesto pessoal e original”, mas também “o mito do artista como ser excepcional, em constante atrito com a sociedade, a concepção da arte como visão profunda e subjetiva, universo auto-referencial e autônomo em relação à realidade exterior”¹²⁴. Com Warhol não há mais lugar para um espírito contestador e a produção industrial é transportada para o processo artístico não com o mesmo tipo de postura crítica de Duchamp, mas como meio de produção. Citando novamente Annateresa Fabris:

¹²² ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992, p. 356.

¹²³ Não tive acesso a esta imagem, mas ela segue a linha de outros trabalhos onde Warhol utiliza-se do recurso da serialidade.

¹²⁴ FABRIS, Annateresa. Pós-moderno & Artes Plásticas, in: CHALHUB, Samira (org.). *Pós-moderno & semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 110.

“...ao apropriar-se de imagens pré-construídas, Warhol demonstra estar lidando não com a realidade, mas com a ordem dos signos, colocando a arte numa situação homóloga à produção industrial e serial e à artificialidade da paisagem urbana contemporânea”¹²⁵.

Warhol transforma a arte em mercadoria, negando a noção de estilo e valorizando a serialidade e a despersonalização da obra, em um universo onde não há mais distinção entre original e cópia¹²⁶.

Se Duchamp e os dadaístas tentaram contestar a institucionalização da arte, o uso que faço de imagens de imagens da arte é outro, mais próximo de uma reciclagem do que de uma contestação, mas também sem apropriar-me destas imagens como mercadorias. O Van Gogh de Sherrie Levine ainda está lá, é plenamente reconhecível, mas não é um estereótipo como a imagem da *Mona Lisa* ou a da sopa *Campbell's*. Os meus Richard Serra, Walter de Maria ou Joseph Kosuth também estão lá, mas não estão como uma crítica à ampla utilização da instalação na arte contemporânea, ou ao questionamento do valor da *Land Art*. Desejo apontar para as relações deste tipo de obra com suas possibilidades de registro fotográfico, apresentação e leitura, apontar para as ironias do destino do visual¹²⁷: ainda e sempre tentamos condensar experiências vividas ou visualidades tão amplas e abrangentes em um pequeno pedaço de papel...

¹²⁵ *Ib.*, p. 110.

¹²⁶ “Gastaram-se vãs sutilezas a fim de se decidir se a fotografia era ou não arte, porém não se indagou antes se essa própria invenção não transformaria o caráter geral da arte” (BENJAMIN, 1993, P. 176). A reprodução e o original convivem hoje lado a lado, sendo que a primeira muitas vezes sobrepuja a segunda (e muitas pessoas dão testemunho, justamente, de uma decepção ao ver a *Mona Lisa* original atrás de uma vitrine espessa e de um mar de turistas). A reprodução excessiva aumenta o fetiche em relação à obra, transformando-a em objeto de culto com uma aura (ou simulação de aura) elevada à enésima potência, mas ao mesmo tempo a banaliza. Resta ao artista a tarefa de trazer à tona as possibilidades da imagem, transformando o ordinário ou despercebido em original, em uma visualidade que, mesmo que não empunhe alguma bandeira com reivindicações, problematize a percepção e o conceito do que entendemos por arte.

¹²⁷ Ironia também em função do meio utilizado – a fotografia, a partir da confecção de obras únicas sobre um suporte que tem, como uma de suas principais vantagens, a de proporcionar a produção de cópias.

Como Leonardo da Vinci veria a transformação de sua *Gioconda*? Não há como saber. Mas o fato é que não se trata mais da obra de Leonardo, mas de uma imagem de massa, que pode pertencer a qualquer um; não falamos mais de um Van Gogh, mas de como a fotografia pode transformar uma cópia em original; não mais de um Richard Serra no Museu Guggenheim Bilbao, mas de um espaço novo, o espaço da fotografia. Sendo o resultado dos registros que faço uma obra poética, mesmo quando decorrente de uma apropriação direta, esta obra adquire o caráter de criação, pois é fruto de um questionamento pessoal que ressignifica a obra tomada como referência.

Mas, afinal, criação e ressignificação de algo pré-existente podem ser o mesmo? Qual é, então, a minha relação com o meu referente?



Fig. 66. **S/ título (série *Possibilidades*)**, *plotter*, 2002, 2 x 5m.

Meus Richard Serra e Joseph Kosuth, na série *Possibilidades*, igualmente foram refotografados de reproduções em catálogos ou livros, mesmo que de uma forma um tanto menos explícita que a de Levine. Ao mesmo tempo em que preservam características do suporte-livro e muitas vezes mantêm as obras reconhecíveis, valorizam também elementos que atrapalham este reconhecimento. De qualquer forma, não deixam de ser imagens de imagens, feitas por algum

fotógrafo, de obras, ou ações, ou ainda outras modalidades de expressão, executadas por algum outro artista, que são apresentadas como produção de uma terceira pessoa¹²⁸. Na série que apresento, diferentemente de *After Van Gogh*, a referência (no título) à autoria das obras fotografadas é inexistente, cabendo assim ao observador, a partir de seu grau de familiaridade com a imagem, reconhecê-la como originada de outras ou como visualidade inédita. A sensação de *déjà vu* ou o reconhecimento são até desejados, mas não essenciais, pois o desconhecimento também me parece interessante: buscar um *não-sei-o-quê* reconhecível. A origem das imagens que realizo está nelas mesmas. O fazer inclui em si já a discussão sobre o feito, mas é uma discussão muda, inicialmente a minha, e depois também a que se dá entre observador e obra. A maior parte das pessoas que teve acesso a estas imagens (nos locais onde foram expostas) provavelmente nunca ouviu falar de Kosuth, mas não julgo necessário que o conheçam. Basta-me espiar quando viram o rosto tentando decifrar o que poderia ter acontecido com aquela fotografia¹²⁹, com

¹²⁸ Uma situação curiosa que testemunhei diz respeito ao trabalho que Vera Chaves Barcellos apresentou na exposição *Sem Fronteiras*, no Santander Cultural, em 2001. A artista criou uma obra em torno de referências a Jean Genet, distribuída em quatro espaços interligados, sendo que, para compor um destes, utilizou uma projeção de diapositivos registrados e montados por ela a partir de cadernos com coleções de recortes feitas pelo artista Hudinilson Jr. Para a artista, as imagens colecionadas nos cadernos poderiam perfeitamente ter feito parte do universo de Genet. Trabalhei como mediadora nesta exposição, o que me proporcionou encontrar com Hudinilson, a quem eu não conhecia pessoalmente, em visita à exposição. Ele me perguntou de quais artistas era aquele trabalho. Como citei apenas a Vera, ele me contestou imediatamente afirmando que - “dois, são dois, Vera Chaves Barcellos e Hudinilson Jr.”. Havia uma referência à utilização dos cadernos de Hudinilson em um folheto exposto na entrada do espaço dedicado à artista (e a intenção de Vera com a utilização destas imagens era justamente trazer novamente à tona o trabalho deste artista, mais ativo na década de 70), que ainda contava com a presença permanente de um mediador à disposição do público. Sem o auxílio desta informação, as imagens de Hudinilson passavam a ser apenas de Vera, integradas totalmente ao ambiente criado pela artista. Mas se tratavam, neste caso, de imagens cedidas pelo artista, que acreditava que o que estava ali ainda era seu.



Vera Chaves Barcellos, *Cadernos de Hudinilson Jr.*, 2000, diapositivos s/ telas de 150 x 280 cm.

¹²⁹ E logo com a fotografia, que tem o “dever” de ser fiel ao real... mas, que real é esse? O que

aquele espaço, que luz é aquela que corta a imagem, de onde vem, o que é isso, enfim: a dúvida da origem. Minha preocupação é o que esta imagem irá dizer (mais a sua potencialidade do que uma ilustração de impossibilidade de reprodução), e isso independe do que ela é para mim, pois algo que não vejo ali pode ser a fonte de toda a inquietude de outro. De qualquer forma, a dúvida também faz parte da percepção, tanto o que vemos quanto o que deixamos de ver origina a inquietude.

Em que medida seria então necessário citar a origem da imagem utilizada? No caso de Van Gogh, estamos lidando com um artista cuja obra e suas características marcantes são bastante conhecidas, e não apenas por um público com uma maior familiaridade com a história da arte, especialmente no caso da contemporânea, de onde se originam as imagens utilizadas por mim. É fácil acreditar saber o que está se vendo: aparentemente uma reprodução em preto-e-branco de uma obra de Van Gogh, mas talvez seja mais difícil aceitar sua nova autoria e o processo de ressignificação da imagem, e este é o embate de Levine. Nas proposições que estou apresentando, o questionamento da autoria, apesar de ser significativo no contexto da análise teórica da minha produção, não é priorizado na produção prática, ao menos não intencionalmente, pois freqüentemente deixo de utilizar certas imagens nos trabalhos por serem próximas demais dos referentes, ou por enfatizarem mais um conceito do que a percepção visual. Ambos me interessam, mas prefiro o equilíbrio entre o que se pode ver a partir de um conhecimento prévio e o que está ali, materialmente visível. A leitura contextualizada é *uma* dentre várias possibilidades de leitura. Minha intenção é criar imagens que possam gerar questionamentos acerca de sua própria origem e forma de apresentação, que

percebo passa a ser *o* real, ao menos para mim. Talvez seja mesmo preciso não buscar apenas o reconhecível da imagem para chegar verdadeiramente ao seu entendimento.

dialoguem com o observador tendo sido fruto de uma problematização acerca deste tipo de diálogo, mas que não dependam necessariamente de uma identificação, de um histórico ou de uma explicação para serem agentes de fruição ou inquietação por parte de quem as observa.

Vamos voltar, novamente, ao trabalho **3 x 1 (reprodução)**: como já foi dito anteriormente optei por transformar o conjunto de registros que formam esta imagem em uma única fotografia também por desejar um certo distanciamento do original, visto que inicialmente utilizei uma forma de apresentação muito semelhante a ele em minhas imagens. Mas e quanto às imagens de **Rés**? As reproduções que vi da intervenção de Maria Paula Recena são semelhantes às imagens que reproduzo aqui, pois a própria obra já nos conduz a alguns enquadramentos: o jogo de espelhamento, a relação entre as linhas no espaço, a transformação das linhas retas do espaço em curvas. Assim como ocorreu com Mike Kelley em **3 x 1 (reprodução)**, a decisão no momento de eleger a imagem final que quero apresentar depende de critérios que eu estabeleço¹³⁰, do que quero dizer com esta imagem, e não de sua semelhança ou não com o original. Minha escolha é tão subjetiva quanto a leitura. As imagens que fiz a partir da intervenção de Maria Paula não são reproduções, pois faço uso delas não para documentar simplesmente o que vi ou expressar algo que diga respeito aos conceitos daquela artista, mas sim aos meus. De certa forma é o que fazem Louise Lawler, Christian Milovanoff ou Thomas Struth: recortes sobre situações visuais pré-existentes, porém, com motivações e objetivos totalmente diversos.

¹³⁰ Estes variam conforme o tipo de imagem que apresento, e isso diz respeito a vários fatores: se quero que a imagem traga alguma referência às características da obra do artista, ou se a prioridade é a relação entre obra e espaço, ou se quero enfatizar algum elemento formal, etc.

Se minhas imagens guardam semelhanças com reproduções das obras originais, poderia então falar de *apropriações*? E quanto às obras da série **Reflexos** que muitas vezes reduzem os objetos fotografados a manchas? Como definir os limites do que possa caracterizar uma apropriação?

Esta é uma questão complexa. A imagem pré-existente que utilizo é o ponto de partida para a criação, não o fim. Considero apropriação, trazendo exemplos bem próximos, o que os artistas Mario Ramiro e Adriana Boff fazem com fotografias rejeitadas, ou o trabalho *Doador* de Elida Tessler¹³¹. As coisas estão ali, mas agrupadas a partir de uma determinada leitura: não são objetos *roubados*, mas sim deslocados de sua utilidade para fazerem parte de uma outra.

“Os objetos que ali estão tiveram uma utilidade, um dia. Com o tempo, perderam sua utilidade primeira. Seu valor de uso. (...) Entretanto, pelo simples fato de seu nome possuir um sufixo comum, uma sílaba, uma palavra, puderam mudar de estatuto. (...) O doador cumpre essa função: possibilita reverter o valor de uso, ir além do gozo efêmero com o objeto de consumo(...). Um abridor de latas enferrujado (cego) pode nos ajudar a enxergar melhor”.¹³²

O termo **apropriação** inclui em seu significado tanto o ato de apossar-se de algo quanto uma situação de adequação, adaptação, conveniência. É tornar próprio para si algo que originalmente não nos pertencia, mas que se ajusta à nossa necessidade. Tadeu Chiarelli, no texto de introdução ao catálogo da exposição *Apropriações / Coleções*, da qual foi curador, classifica o ato de apropriar-se de algo como uma morte simbólica do objeto ou imagem em questão. Não considero que

¹³¹ Cf. *Apropriações / Coleções* (catálogo de exposição). Santander Cultural, Porto Alegre, 2002, p.52, 53, 78 e 79. *Doador*, de Elida Tessler, agrupa, em um corredor construído especialmente para o trabalho, objetos que, em sua denominação, contém o prefixo “dor”, e que foram doados à artista para esta finalidade específica. Já *Fotografia rejeitada*, de Ramiro e Boff, consiste na exposição de “uma coleção de fotografias cujas imagens foram obtidas a partir de negativos, slides e ampliações fotográficas encontradas casualmente pelas ruas (...)” (p. 89). Quando iniciei meu contato com a fotografia, usava também imagens “achadas”, mas não as exibia diretamente, elas eram veladas nos trabalhos feitos com entretela.

¹³² Robson de Freitas Pereira, sobre *Doador*, *Apropriações / Coleções*, P. 112.

seja exatamente uma morte, pois sobra muito do “morto” para ser visto¹³³. É impossível, ou ao menos muito difícil, negar a força da imagem referente usada em uma apropriação. Acredito que esta forma de se produzir algo a partir de outra coisa pré-existente inclui, na maioria das vezes, a força do referente original e sua história. No caso de *Doador*, cada objeto usado é apresentado em um novo contexto, mas, se ignorarmos sua denominação, a presença deles ali perde o sentido.

Diz-se que fotografia se *bate*, mas também e, principalmente, que se *tira*¹³⁴. Se tomarmos então um fragmento do real diretamente, isto não configuraria sempre uma apropriação? Não tenho esta resposta, mas a pergunta me interessa. Levine apropria-se de um livro para fazer referência a ele. Ela poderia referir-se de outra forma, mas escolhe mostrar fotografias diretas, tal qual lá estão e, isto sim, considero apropriação. No caso de *Possibilidades*, parto de apropriações que, durante o processo, se diluem. No entanto, ainda há uma alusão ao que foi fotografado. **Refiro-me**, na imagem, a ela mesma: “veja esta fotografia aqui. Não parece estranha?” Quem conhece os trabalhos de Richard Serra ou Joseph Kosuth perguntará “o que foi feito deles?”, e não simplesmente “o que é isto?”, pois quem os conhece já terá uma imagem mental do que essa visualidade poderia significar¹³⁵.

¹³³ Tanto sobra que estes referentes acabam rondando suas imagens apropriadas. Durante a abertura da exposição que realizei na pinacoteca da FEEVALE, um dos visitantes registrou a presença destes visitantes invisíveis assinando seus nomes no livro de presenças (inclusive dando-se o trabalho de variar a grafia das assinaturas): lá estão Richard Serra, Rachel Whiteread, Joseph Kosuth...

¹³⁴ Retiramos, do real, uma parte do nosso campo total de visão. Já o fotógrafo esloveno Evgen Bavcar afirma que não retira fatia alguma do real quando fotografa. Cego desde a adolescência, ele afirma que retira o *seu* real das imagens que guarda na sua cabeça, literalmente, na sua *imaginação*. Cf. SOUZA, Edson Luiz André, TESSLER, Elida e SLAVUTZKY, Abrão (Org.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p. 34.

¹³⁵ Por isso é difícil falar no *meu Serra* ou no *Van Gogh de Sherrie* como imagens *novas* se eles ainda estão visivelmente ali... Mas é justamente isto que me ajuda a definir **apropriação em arte: imprimir um novo significado a algo que, de forma explícita, sabemos que foi originalmente criado por outro autor.**

Eu diria que, neste caso, escolho estes artistas também para *exemplificar*¹³⁶ o que quero comunicar, talvez tentar provar que, efetivamente, a reprodução de obras é um processo complexo.

Desta forma acredito que a motivação presente na escolha das imagens para **Possibilidades** esteja também próxima do conceito de **citação**, pois, de certa maneira, utilizo estas imagens como apoio para o que desejo afirmar¹³⁷. Já em **Observa** a citação é explícita: Struth é mencionado também como exemplo, pois seu próprio trabalho inclui uma espécie de abismo: o observador de arte sendo observado. A questão levantada nas imagens dele é próxima da que estou trabalhando¹³⁸, e eu a utilizo para multiplicar seu efeito, conferindo um grau de vertigem a este abismo.

Em relação à série **Reflexos** como um todo, já considero um certo afastamento do conceito de apropriação e proximidade com o de **releitura**. Não que a releitura exclua a possibilidade de apropriação de uma imagem (e acho que este é o caso do *Livro Velázquez*, de Waltercio), mas, no caso desta série, o resultado visual guarda um considerável distanciamento de seu referente¹³⁹. Minha leitura vai

¹³⁶ Como alguém que, necessitando de um emprego, leva uma carta de referências para atestar de si ao novo empregador. Quais são as minhas referências? Tanto a imagem que faço da obra (**Reflexos**), quanto a imagem que faço da imagem que faço delas, (**3 x 1**), bem como a imagem que faço de sua reprodução (**Possibilidades**).

¹³⁷ No caso de **Possibilidades** eu utilizo as imagens, de certa forma, como afirmação, mas isso não quer dizer que os artistas fotografados concordariam com o que escrevo, ou até mesmo com o que faço de suas imagens... Talvez James Joyce ficasse feliz em manusear um livro de Lenir de Miranda (que trabalha com imagens *a partir* de Joyce), mas boa parte dos artistas que fotografo são ainda atuantes, e eu não poderia prever a reação deles a uma utilização tão direta de suas imagens.

¹³⁸ Não é o mesmo que acontece em relação ao trabalho de Louise Lawler. Quando colhi a imagem de *Blue Nail*, notei ali o que estava refletido, suas condições de exposição. Apesar da imagem de Lawler conter também outras obras em exposição, não é tanto a apresentação da obra que está em jogo, mas sua condição de mercadoria.

¹³⁹ Se bem que, pensando em outros trabalhos que consideraria releitura, posso incluir as imagens da arte reconstruídas por Vik Muniz com restos de comida, poeira, chocolate, ou os quadros recriados por Bill Viola em vídeo: eles reconstroem as obras a partir de uma nova técnica, mas suas figuras (no

além daquilo que é apresentado¹⁴⁰, para mostrar que a abordagem pode ser sempre outra. No caso de **3 x 1, a releitura é o processo**: leio em uma sala, em outra e em outra; leio como um reflexo, releio como quadro, torno a ler como reprodução.

Em vários pontos do presente estudo eu utilizo também o termo **ressignificação**¹⁴¹, talvez algumas vezes de forma indevida. Se disser que crio imagens novas, elas não poderiam ser, então, ressignificação do referente, visto que já não seria o mesmo referente com outro significado. O limite entre ser *meu* ou de *outro*, ou de ser *criação* ou *recriação*, só é efetivamente delimitável a partir do que eu afirmo. Na maior parte das vezes, considero meus objetos de observação como matéria-prima, como ponto de partida para um olhar que trabalha *a partir* do que vê, e não apenas vê, em uma reflexão que, sim, diz respeito também a eles, pois estou falando do que me comunicam visualmente (ou ao que me remetem mentalmente) e das suas condições de apresentação. Talvez em relação a **Rés** eu possa falar em ressignificação, pois me aproprio da visualidade propiciada pelos reflexos das colunas e transporto-a para um novo contexto - o que poderia também classificar como releitura, ou ainda citação, pois o trabalho de Maria Paula também fala de espelhamento e relação com o espaço onde a obra se insere.

Também estendo este pensamento para os textos que cito, que servem de

caso de Muniz) ou temática (no caso de Viola, que utiliza até mesmo os títulos originais das obras citadas) permanecem reconhecíveis.

¹⁴⁰ Como foi dito, de certa forma é o que a apropriação faz: toma a imagem e imprime novo sentido. A questão é que, neste caso, da imagem é subtraído seu sentido e também o que nela é visualmente explícito.

¹⁴¹ Talvez possa falar também em *deslocamento*. Deslocamento é o que Nelson Leirner faz, em um exemplo citado por Tadeu Chiarelli, ao colecionar objetos triviais e os recolocar em uma galeria justapondo-os, driblando seu sentido original, e obliterando-o no conjunto (*Apropriações / coleções*, 2002, p. 24). Segundo o próprio artista, ele “warhola” (termo por ele inventado referindo-se aos *ready-mades* de Andy warhol) enquanto outros artistas trabalham (p. 96). Já com referência ao trabalho de Alfredo Nicolaiewsky, também citado neste catálogo, Icléia Cattani aponta o gesto de apropriação como sendo “atualizado pela inserção da descontinuidade do sentido” (p. 106).

referência para a construção deste estudo ou que utilizo também como matéria-prima na construção de outros. Quando, no início do primeiro capítulo, transcrevo um trecho de Phillipe Dubois como se fosse de minha autoria, não estou ressignificando-o, pois ele fala exatamente o que quero dizer. Eu me aproprio e o utilizo como referente direto, como se tivesse fotografado estas palavras e apresentado como obra minhas. Na segunda parte do texto, onde descrevo o meu trabalho, uso o texto como referência, mas não tenho pudor em modificá-lo para servir, da melhor forma, ao pensamento que quero ilustrar. As diferenças entre uma citação normal de texto e uma apropriação são mínimas, dependem apenas da clareza da escrita que explicitará este ato.

Se eu tivesse, no presente estudo, citado trechos da tese de doutoramento do artista porto-alegrense Alfredo Nicolaiewsky, por exemplo, teria com certeza de esclarecer várias citações – a identificação é grande. Alfredo trabalha com fotografias de imagens cinematográficas convertidas para vídeo, tratadas como fragmentos que o artista justapõe na composição de seqüências verticais de imagens. Poderia citar trechos de sua tese neste estudo - e já o fiz, de certa forma, involuntariamente. Tive acesso a esta tese apenas após ter escrito a maior parte do corpo do meu texto, e busquei consultá-lo para concluir o presente capítulo; já havia passado os olhos pelo texto deste artista anteriormente e sabia que ele continha uma abordagem sobre apropriação. Mas não sabia que ele continha *espelhos*. Assim denomino uma série de coincidências verbais que encontrei ao longo do texto. Logo no primeiro momento de identificação que percebo no texto de Nicolaiewsky em relação ao meu trabalho, encontro já um espelho: uma citação de Dominique

Baqué¹⁴² onde fala que, para muitos artistas, é inútil acrescentar novas imagens a um mundo saturado delas. A seguir, Nicolaiewsky fala de novas leituras possíveis para as imagens das quais se apropria, e que sofrem transformações em relação às originais¹⁴³. Fala também da imagem como um enigma a ser decifrado¹⁴⁴, e de ressignificação e ressonância, localizando estes conceitos em relação à sua produção. De forma semelhante, compartilha comigo da mesma opinião contrária em relação à afirmação feita pelo crítico Tadeu Chiarelli, de que a apropriação representaria, de certa forma, a morte simbólica do referente original¹⁴⁵. E, finalmente, traça um paralelo entre as noções de *punctum* e *fora-de-campo*¹⁴⁶, de uma forma bastante semelhante à minha abordagem no capítulo dois deste estudo.

Não preciso mais citar este texto. Não preciso apropriar-me dele. Ele faz parte, como tantos outros, de um universo de referências e pensamentos paralelos sobre fotografia que pairam em suspensão no meio daqueles que mergulham no universo das teorias deste tipo de imagem. Não é a primeira vez que encontro textos co-irmãos de pensamentos que tive ou trabalhos realizados por outros artistas partindo de uma mesma idéia que eu planejava executar¹⁴⁷.

Quando neste texto, utilizo palavras de outros para ilustrar minhas reflexões, o faço naturalmente, como consequência de um processo que está

¹⁴² NICOLAIEWSKY, Alfredo. *Da ordem do enigma: fragmentos justapostos*. Tese de doutorado, PPG – Artes Visuais, UFRGS, 2003, p. 57. Apresento esta constatação na página 21 deste estudo, mas não como citação a Baqué, pois não havia lido esta parte de seu livro.

¹⁴³ *Ib.*, p. 76-77.

¹⁴⁴ *Ib.*, a partir da p. 259.

¹⁴⁵ *Ib.*, p. 73. Neste caso, ele afirma que acontece o oposto em relação ao seu próprio trabalho.

¹⁴⁶ *Ib.*, p. 356.

¹⁴⁷ Outro artista que poderia representar um excelente paralelo (talvez o mais explícito), em especial à série *Reflexos*, acabei por investigar apenas após a conclusão da pesquisa de mestrado: John Hilliard, artista inglês que trabalha com as ambigüidades da imagem fotográfica utilizando de forma similar a sobreposição de planos e jogos com a nitidez das imagens.

permanentemente conectado a uma rede invisível de pensamentos sobre as imagens de imagens da arte, que vem se propagando rapidamente desde os fins da década de 70. Acompanhar toda essa produção seria impraticável, mas procuro, na medida do possível, andar próxima a ela, paralelamente, buscando eventuais tangências e espelhos pelo caminho.

*“me vejo no que vejo
como entrar por meus olhos em um olho mais límpido
me olha o que eu olho
é minha criação isto que vejo
perceber é conceber águas de pensamento
sou a criatura do que vejo”.*

Octavio Paz

Recomeço da saída visando o fim do princípio:



Fig. 68. ***Rés III, série Través***, 2005, aprox. 1 x 1,6m.

Não vejo como elaborar uma *conclusão* para este texto, como escolher palavras que possam caracterizar um *fechamento*, levando-se em consideração o caráter deste processo: um exercício de *abertura* de imagens pré-existentes a novas possibilidades de leitura; de busca por um *início* onde, para muitos, estaria o fim.

Este *fim* é a obra. Finalidade da pesquisa e do esforço do artista, objeto que contém seu pensamento, seus gestos, suas idéias. A imagem acima foi feita a partir do registro das mesmas colunas da intervenção de Maria Paula Recena no Torreão, fotografadas para ***Rés I e II***¹⁴⁹. Mas aqui aparecem em outras condições de exibição: na exposição realizada para a banca de mestrado desta artista, não exatamente como obra, mas como uma espécie de memorial, acompanhando a documentação fotográfica da intervenção. O lugar, agora, é a Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, o mesmo que abrigará minha própria exposição. É um espaço bem mais

¹⁴⁹ Cf. p. 78.

amplo do que aquele para o qual *Colunas de Espelhos* foi idealizada¹⁵⁰, mas ainda há uma parede branca, linhas (também brancas) na parede, um piso de madeira¹⁵¹.

As três imagens originadas destas colunas, ***Rés I, II e III***, estarão em exposição. É curioso observar que, durante toda esta pesquisa, a maior parte das obras fotografadas para meus trabalhos provinham de artistas de renome internacional. Porque, então, a escolha desta imagem para encerrar este texto? Porque ela me conduz, circularmente, à minha finalidade provisória: a defesa desta dissertação de mestrado.

Este é o *fim do princípio* ao qual me refiro no subtítulo destas considerações finais. Não que eu considere a defesa da dissertação como finalidade da pesquisa como um todo. Ao contrário, a necessidade de elaboração da presente reflexão tem sido um elemento acionador de novas possibilidades de pesquisa, de novos *inícios*, ao mesmo tempo em que me dá a oportunidade de elaborar uma espécie de retrospectiva e fechamento de um ciclo, a partir da análise da pesquisa realizada até agora como um todo. A exposição seria, desta forma, a materialização da conclusão de uma etapa dentro de um projeto de pesquisa contínuo: o primeiro *fim*.

A exposição planejada para este final de etapa conterà meu *princípio*, as



¹⁵⁰ Maria Paula Recena, *Colunas de Espelhos*, intervenção no Torreão, em Porto Alegre, 2004.



¹⁵¹ Documentação de *Colunas de Espelhos* na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS.

imagens geradoras da presente reflexão, e também minha *saída*, o fechamento deste ciclo ligado ao que constitui o Mestrado: a dissertação. Propositalmente, o título deste trabalho é uma espécie de chamado à leitura das imagens e do texto pelo *caminho do “entre”*: *Entre, a imagem da arte está aberta: processo em abismo, reflexos e reflexões*. Entre este princípio e este fim, estão as obras e o texto, abertos ao observador em um jogo de espelhamentos:

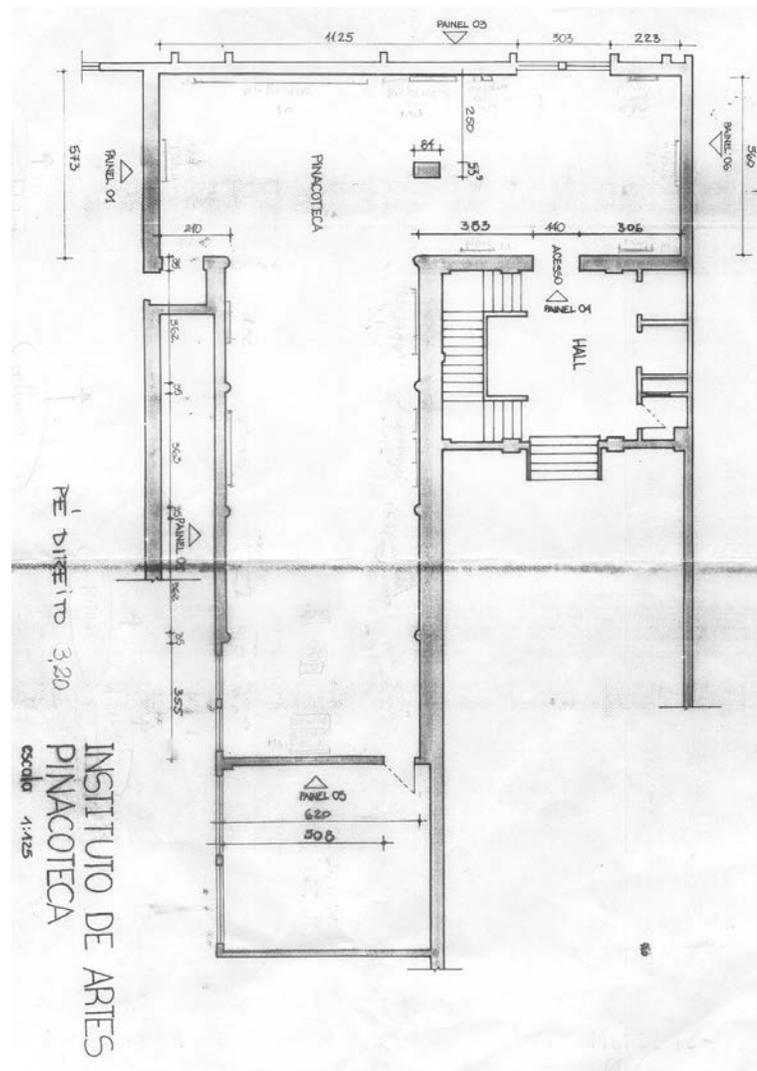


Fig. 71. Planta da pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes - UFRGS.

A distribuição dos trabalhos no espaço foi planejada inicialmente levando-se em consideração sua adequação museográfica, mas a visualização do esboço da disposição das obras me remeteu novamente à questão dos reflexos. Alguns trabalhos da série **Possibilidades** cruzam-se reproduzindo as mesmas imagens em diferentes dimensões; os da série **Reflexos** espelham-se frontalmente e obliquamente: **Cor**, juntamente com **Observa**, e **Derneburg** com **3 x 1 (reprodução)** foram parceiros de uma mesma situação de exposição; **Cor** e **Derneburg** compartilham de semelhanças nos critérios de seleção das imagens, valorizando uma certa formalização pictórica, assim como **3 x 1 (reprodução)** e **Observa** guardam aproximações com relação ao seu processo de produção. **Rés I e II** foram trabalhos especialmente confeccionados para esta exposição na Pinacoteca, em função justamente desta possibilidade de localização no espaço, frontal, interrompida apenas por uma (outra) coluna, que desta vez não reflete, é apenas *trava* que me ajuda a tornar menos explícita a origem destas imagens¹⁵².

Após estas séries de trabalhos, a contraposição entre o *fim* e o *princípio*: uma prateleira com uma cópia da dissertação disponibilizada para consulta pelo público e, à sua frente, centenas de fotografias que deram origem a esta pesquisa, ou que foram utilizadas durante o seu percurso (incluindo os registros de **Espelinhos e Imagens de um Território**) – imagens organizadas por mim durante o período da exposição em pequenos álbuns¹⁵³. E, finalmente, ao fundo da

¹⁵² Com esta *origem* quero lembrar que, apesar destes trabalhos estarem entre imagens de catálogos, ainda são fruto de um registro de presença em relação à obra, assim como na série **Reflexos**. Mas pensei nesta disposição justamente para provocar um *cisco* a mais nos olhos de quem estivesse ali.

¹⁵³ Assim como estas imagens contam daquilo que vi, quero aproveitar esta oportunidade para ver se elas “esqueceram de me falar algo”, para ver algumas que esqueci, e para contar, a quem tiver interesse, aquilo que elas me contam. Talvez aqui eu possa apontar as experiências que tive como mediadora em exposições de arte entre 2001 e 2002. Esta vivência com o público me ajudou a pensar mais no observador, em seus direitos e necessidades, na arte como comunicação.

Pinacoteca, *a banca*: minha *conclusão* observada de perto por **Rés III**, que devolve ao espaço uma outra situação recente, semelhante à que ali estará acontecendo – a banca de mestrado que originou o motivo desta imagem. Os membros da banca estarão de costas para ela, farão parte desta imagem, mas eu poderei vê-la, e lembrar permanentemente que o que vejo também me olha.

Enfim, a saída.

“Acredito ter sido influenciado pela historia da arte como um todo ou, melhor dito, por este fluxo constante que se renova, sem limites ou fronteiras, cada ruptura resultando em novo estímulo. Cada artista participa deste fluxo a sua maneira, mas é curioso observar que todos compartilham do mesmo desconhecido. Quando tento definir o que é a arte, a idéia de abismo me vem à cabeça, um abismo para frente, vertiginoso e claro. **A historia da arte parece ser o semblante desta vertigem**”.

Waltercio Caldas¹⁵⁴

“No início, meu trabalho era o medo da queda. Em seguida, tornou-se a arte da queda. Como cair sem se machucar. Depois, a arte de estar aqui, neste lugar”.

Louise Bourgeois¹⁵⁵

Esta pesquisa me proporcionou aproximações e distanciamentos. Aproximações com os trabalhos de outros artistas, com meu próprio pensamento acerca do que faço, com o pensamento de outros; e distanciamentos necessários em relação ao que faço. Muitas vezes, quando observo uma obra, procuro tomar distanciamentos variados para ampliar a percepção. Meu olhar míope é, em grande parte, responsável por isso, pois ele sempre traz em si a curiosidade de confirmar a nitidez do que vê – bendita dúvida! Mas estou falando aqui de uma mobilidade mais ampla, física e mental, do corpo e do olhar, pois não há obra aberta que resista a um

¹⁵⁴ Depoimento do artista para a revista digital da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Talvez eu o cite em demasia, mas não tenho opção. Interessa-me muito o seu trabalho, e também o que diz, pois sinto uma grande proximidade com sua reflexão acerca da relação entre o artista e o que ele vê, entre a obra e seu espaço interno e externo.

¹⁵⁵ Louise Bourgeois in: BERNADAC, Mari-Laure. *Louise Bourgeois*, Paris: Flammarion, 1995, p. 156.

olhar fechado. A receptibilidade e proximidade em relação ao trabalho de outros é tão vital quanto o distanciamento em relação ao meu próprio trabalho (e vice-versa) para que eu possa estabelecer este tipo de diálogo. Paulo Sérgio Duarte¹⁵⁶ fala de um distanciamento diante do mundo necessário ao artista para “tornar visível o que olhamos, mas não vemos”. Concordo com esta necessidade, mas devolvo-a agora em relação à obra: a pesquisa me ofereceu a possibilidade de olhar o todo, o dentro, o fora, o centro, o fundo e as bordas, tanto das imagens quanto do meu pensamento a respeito delas.

Esta é a **arte do mergulho**: entrar, ver o que há, ver o que me encontra enquanto encontro minha identidade no “semblante da vertigem”, o *outro*. O que é essencial para mim é o diálogo com este *outro* à minha frente e com a multiplicidade de possibilidades para este contato, bem como sucessivos outros diálogos que o meu pode gerar. O essencial é compartilhar as visões que tenho do que acontece no *extra* e *entrelinhas* daquilo que observo, lembrando sempre que eu também sou alguém que vê, e não apenas que mostra.

O que vejo? Desde o princípio, o diálogo presente na frase de Octavio Paz: “*me vejo no que vejo*”. Na verdade, no início era apenas isso que via: o diálogo entre obras, entre observador e obra, entre obra e espaço, etc., mas, no decorrer desta pesquisa, passei a questionar as imagens de uma forma mais ampla, incluindo as reflexões sobre outras afirmações, como “*é minha criação isto que vejo*” (apropriação) ou “*perceber é conceber*”, também presentes no texto de Octavio Paz. A partir deste mergulho direcionado, pude também delimitar os métodos de aproximação com as imagens e questionar de que forma estes modos de ver se

¹⁵⁶ Paulo Sérgio Duarte. “A dúvida depois de Cézanne”. In: Novaes, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994, p. 302.

relacionavam com os objetos fotografados e com uma contextualização do meu trabalho dentro da história da arte recente.

Durante este tempo de escrita pude também observar que, o que antes eram elementos distintos – leitura de textos, de obras, escrita, narração, reflexão, foram se entrelaçando e configurando um método de produção: *observação, retorno e comentário visual acerca do visto*. É um processo que tem muito de pensamento, sempre resguardando o valor da ação: olhar / registrar / apresentar / olhar olhando / registrar mais uma vez / ver-se vendo. Não é só uma questão de refletir sobre alguma coisa e passar isto para uma determinada poética, mas trabalhar com a imagem como uma forma de transmissão de idéias sobre ela mesma.

Nesta exposição de defesa do mestrado, a intenção é que o discurso entre em comunhão com a imagem: ele está presente no momento em que estamos falando de um olhar sobre imagens da arte, sobre o comentário de algo que já tem uma história pré-existente, mas procurei trabalhar estas questões de forma que os próprios trabalhos possam dialogar entre si, expondo este discurso não só em palavra, mas também em imagem. Se isto não ocorrer de forma explícita, ainda assim considero o simples ato de exposição como lucro, pois acredito que a possibilidade de reunião destas séries de trabalhos já pode proporcionar alguma reverberação.

A arte, essencialmente, deveria causar sempre alguma reação, alguma inquietação, seja manifesta através do deleite, da perturbação, da raiva ou... da dúvida. Entre a certeza e a dúvida, fico com os benefícios da segunda. E, quem diria, procuro perturbar as imagens usando justo a fotografia, que, em suas origens, tinha o dever de ser fiel ao real... Mas, que real é esse? O que percebo passa a ser

o real, ao menos para mim, e formará uma outra realidade para cada observador. Algo que não vejo ali pode ser a fonte de toda a inquietude de outro, mesmo que muitas vezes tentem convencê-lo de que a compreensão da arte seja coisa para uns poucos iniciados. De qualquer forma, a dúvida também faz parte da percepção.

Eu estenderia esta inquietação da dúvida também à problematização da origem das imagens, lembrando os conceitos apresentados no capítulo três. Quando falo na busca de uma identidade para o meu trabalho, isto não quer dizer que deva enquadrá-lo em um determinado conceito, apenas tentei localizar minha produção em relação à de outros artistas. Interessa-me observar os limites entre os conceitos apresentados (apropriação, citação, etc.), mas não sei se importa efetivamente encontrá-los, pois, ao classificar **Observa** como uma citação, por exemplo, corre-se o risco de limitar sua leitura à relação com o trabalho de Thomas Struth. Desta forma, considero que toda a reflexão presente aqui se constitui em uma possibilidade de abordagem dentre outras que estas imagens possam vir a suscitar.

Dentre as análises que apresentei, poderia ter seguido por caminhos ainda não trilhados, como, por exemplo, uma abordagem psicológica da questão dos reflexos (falar de fantasmas ou aprofundar o questionamento acerca do *eu* refletido, etc.), ou semiológica em relação ao referente como *signo*, ou enfatizar o formalismo. Mas a opção recaiu por uma análise ampla e dirigida para as especificidades de cada série, enfatizando-se seus processos de criação.

De forma semelhante, também alguns autores ou obras não foram ainda citados, mas podem configurar futuramente importantes acréscimos a esta reflexão. Optei por, em primeiro lugar, valorizar as leituras que me acompanharam na maior parte do tempo em que realizei a pesquisa, observando quais autores sempre

retornavam ao meu pensamento, em uma análise concisa de referências, que pode ser ampliada em possíveis desdobramentos teóricos da pesquisa.

A conclusão deste texto de forma paralela ao planejamento da exposição e confecção de novas obras veio a confirmar, para mim, a dependência da reflexão em relação a uma imagem que a desencadeie. Afirmei neste estudo que ambas eram fruto de uma espécie de fusão, mas concluí que minha principal forma de comentar o que observo é, efetivamente, através de imagens¹⁵⁷. Mesmo os textos que produzi para introduzir os conteúdos dos capítulos - a apropriação do texto de Dubois no primeiro capítulo, **Salivação Antropofágica** no terceiro e **Só outra imagem** nas considerações finais – foram concebidos como ilustrações, ou seja, textos que, para mim, funcionam também como imagens¹⁵⁸. Paralelamente a estes textos-imagem, também estão presentes aqui algumas *iluminuras* - figuras inseridas no começo de parágrafos, e *imagens de rodapé* - imagens referenciais que são colocadas junto ao rodapé do texto, que cumprem a função, como as notas, de esclarecer ou ilustrar determinados pontos¹⁵⁹, trazendo a imagem de volta à luz do pensamento.

As **notas** são essenciais a este processo. Notar / perceber, anotar (anotar para não esquecer, como dito anteriormente), tornar digno de nota, notável, observar que. As notas de rodapé carregam em si, neste texto, a função de comentar, de agregar, *iluminar*, de pontuar elementos importantes, e não apenas periféricos. Por

¹⁵⁷ Inclusive, no caso das descrições de **Observa**, a maior parte dos elementos analisados são retirados do que a própria imagem final nos oferece, e não apenas da minha motivação conceitual para o registro.

¹⁵⁸ Ainda durante o curso de graduação, na década de 90, tive contato com um divertido e inspirador estudo das possíveis formas de escrita de um mesmo texto: os *Exercícios de estilo* de Raymond Queneau (Rio de Janeiro: Imago, 1995), em decorrência de uma disciplina de Laboratório de Criação de Textos. Este contato tem relação direta com a recorrência, em qualquer formato ou finalidade de texto que eu venha a escrever, de variações do estilo de escrita e preocupação com a *forma* que o texto assume.

¹⁵⁹ Seguindo o caráter abismal de certos procedimentos dos quais me utilizo, em um determinado momento da escrita eu tentei até mesmo inserir uma destas imagens de rodapé dentro de outra nota (uma nota dentro de outra nota), o que, para meu desagrado, não se configurou possível.

esta razão, muitas vezes possuem substância de texto principal, intencionalmente. São também pensamentos paralelos, por vezes comentários posteriores, como o faria Valéry, **pensamentos que transbordam do texto**.

Assim como a percepção de uma imagem requer envolvimento¹⁶⁰, a percepção da reflexão relacionada a ela também. Procurei observar o conteúdo desta reflexão como observo imagens, tentando uma relação de proximidade, por isso a estrutura do texto da dissertação acompanha o que seria um roteiro de aproximação do leitor em relação à produção, em relação aos espaços de exposição das palavras e das imagens.

Entramos no texto pelo **hall de entrada**, “pegando um folheto” com informações gerais de apresentação do que está por vir. Depois, seguimos pelas **escadas e corredores**, onde está ilustrada – em cartazes de exposições passadas, digamos - a história deste espaço que adentramos¹⁶¹. Chegamos então às **salas** principais, com grandes painéis contendo textos sobre a mostra, imagens e espelhos, muitos espelhos. São espaços expositivos, abertos, que por vezes trato como se fossem a sala da minha casa, ou como se eu fosse uma vizinha de visita, um parente que sempre retorna. O espaço público transforma-se em espaço íntimo, convidando à subjetividade. Depois da visita, uma passada na **livraria** do museu, para aquisição do catálogo ou escolher algumas reproduções em posters ou postais. Feitas as compras, uma passada no **Café**, onde coincidentemente acontece um encontro com artistas. Antes da **saída**, somos pegos de surpresa por um mediador

¹⁶⁰ Referência à frase “percepção requer envolvimento”, retirada de um trabalho do artista catalão Antoni Muntadas, que a estampou em uma placa exposta na Galeria Chaves, Porto Alegre, em 2001.

¹⁶¹ Este percurso ilustra tanto os passos da produção prática quanto as mudanças pelas quais passei na minha vida durante este período, como uma espécie de *diário* que compartilha com o leitor diferentes momentos da construção do objeto de pesquisa. É mais um procedimento de *anotação*, assim como a coleção de imagens: todo texto assume o estilo de um relato.

que revela detalhes sobre a exposição que nós, na verdade, já havíamos notado, mas talvez não exatamente da mesma forma que ele, alguém que já passou por várias imersões e tem contato diário com estes espaços.

Mantendo a coerência com esta quase compulsiva necessidade de rever o já visto e repensar o já lido, as formas de apresentação da dissertação e dos trabalhos que compõe a banca final foram definidas durante o processo de construção do texto, e estão intimamente (re)ligadas ao seu conteúdo. De imagens e palavras surgem novas imagens¹⁶², sobre estas é que escrevo, mas o *que* e *como* escrevo pode novamente influenciar a forma de apresentação destas imagens que foram a origem da própria escrita. Esta é uma questão essencial à formulação da apresentação da minha produção.

A questão da observação em abismo retorna, mas voltada para a *análise da análise* da minha produção, o que inclui a própria dissertação e seu processo de produção. Agora procuro também trazer esta forma de discussão para o ambiente acadêmico, e, por este motivo, coloco em exposição também a própria dissertação para inseri-la no debate proporcionado pela circunstância da defesa: se meu texto foi escrito em decorrência desta pesquisa visual, considero coerente que o público tenha acesso a estas relações. Esta é uma tentativa de inserção do observador no propósito desta exposição, que complemento com a presença, na mostra, de parte

¹⁶² Não apenas imagens, mas até mesmo novas *palavras*. Recentemente, durante uma reunião do grupo de orientação da prof^a. Elida Tessler, tive a oportunidade de ler um texto de Haroldo de Campos, a respeito do problema da tradução proposto por Walter Benjamin. Nos foi solicitado que marcássemos no texto trechos que, na nossa opinião, fossem expressivos no contexto de pesquisa de cada um. Acabei marcando apenas palavras e algumas expressões, como “*absorver* e *absolver*”, “*perder-se*”, “*de abismo em abismo*”, “*o borrador do borrador*”, “*rasura-lhe o centro e a origem*”. Uma frase em especial chamou-me a atenção: onde estava escrito “*o perigo terrível e original*” eu li “*perigo terrível do original*”. Esse tipo de situação é recorrente, de olhar uma palavra e ler outra, mas achei curioso em função dessa troca ter relação direta com meu trabalho: é como se, inconscientemente, eu tivesse algum medo dos originais que fotografo...

do processo, presente nas imagens que originaram este percurso desde seu princípio: todos os registros que possuo, que tenham sido realizados em decorrência desta pesquisa.

“Um abismo fa-lo-ia pensar numa ponte. Um abismo poderia servir para experiências com algum grande pássaro mecânico...”¹⁶³. Paul Valéry fala aqui do espírito criador de Leonardo da Vinci, da criação mesmo na adversidade. Comecei estas séries de imagens de museus em um momento de adversidade, de “paralisia” de minha produção como artista. Trazer estas imagens para a exposição da Pinacoteca é também uma espécie de laboratório, de atividade de atelier: quem sabe se, enquanto revejo estas imagens de um princípio, não surgirão outros recomeços?

Tudo aqui é circularidade, retorno, assim como neste texto. Retorno, no decorrer da escrita, à utilização de **3 x 1** como referência para a escrita, retorno a **Rés**, retorno a **Observa**; retorno à citação de Octavio Paz, ao trabalho e às palavras de Waltercio Caldas. Não faço isso porque sejam os únicos exemplos que posso citar como paralelos ao meu trabalho, mas o faço porque eles são efetivamente recorrentes, a todo o momento, como se me perseguissem, como uma espécie de eco ou reverberação que me acompanha nesta reflexão (em todos os sentidos), neste mergulho. Este abismo em que me situo me lembra tanto queda quanto suspensão, tanto vertigem quanto aquilo que vejo enquanto caio, aquilo que absorvo na companhia de meus *referentes*. Thomas, Waltercio, Louise e Michael estão aqui, ao meu lado, neste momento, enquanto escrevo.

Um bom final (ou um típico lugar-comum) para este texto seria talvez dizer que

¹⁶³ VALÉRY, 1998, p.129.

“não sei exatamente que rumos tomará esta pesquisa, pois, assim como as imagens, ela também está permanentemente em aberto”. Sim, está em aberto, mas tenho certeza de ao menos um caminho que tomará: o de volta, em boa companhia.



Fig. 72. Louise Lawler, S / título (1950-51), instalação.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993 (col. Ofício de Arte e forma).
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993 (col. Tópicos).
- BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne - un art paradoxal*. Paris: Editions du Regard, 1998.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 2002. (Col. Visualidade; 4).
- BUBER, Martin. *Eu e Tu*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1977.
- CALABRESE, Omar. *A idade neo-barroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CALDAS, Waltercio. *Velázquez*. São Paulo: Anônima, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998 (Coleção TRANS).
- DUARTE, Paulo Sérgio. A dúvida depois de Cézanne. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994, p. 299 – 318.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1994 (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- FABRIS, Annateresa. Pós-moderno & Artes Plásticas, in: CHALHUB, Samira (org.). *Pós-moderno & semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas* (especificamente o texto “Las meninas”). São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo, Cossac & Naify, 2000.

- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.
- _____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LÓPEZ-REY, José. *Velázquez – Sämtliche Werke*. Köln: Taschen, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*, in: Textos selecionados. São Paulo: Nova Cultural, 1989. Coleção Os Pensadores, p.43 a 73.
- OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. *Installation art*. London: Thames & Hudson, 2000.
- PULTZ, John. *Der fotografierte Körper*. Köln: DuMont, 1995 (Art in Context).
- QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1995.
- SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos, Org. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2004.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- SAYAG, Alain. *De la photographie comme un des beaux-arts*. Centre National de la Photographie, 1989. Col. Photo Poche.
- SEROTA, Nicholas. *Experience or interpretation - the dilemma of museums of modern art*. London: Thames and Hudson, 1996.
- SILVEIRA, Paulo Antonio. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2001.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SOUZA, Edson Luiz André, TESSLER, Elida e SLAVUTZKY, Abrão (Org.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed. 34, 1998 (Col. Teoria).
- YUDICE, George. *O pós-moderno em debate*, in: Ciência Hoje / SBPC, vol.11, nº 62, março de 1990.

Catálogos:

- Andy Warhol - photography*. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 1999.
- Apropriações / Coleções*. Santander Cultural, Porto Alegre, 2002.
- Art Museum*. Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson, 1995.
- II Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre, 1999 - 2000.
- Das Bild der Ausstellung*. Heiligenkreuzhof, Wien, 1993.
- Deep Storage - Arsenal der Erinnerung: sammeln, speichern, archivieren in der Kunst*. Haus der Kunst, München, 1997.
- Die Orte der Kunst: der Kunstbetrieb als Kunstwerk*. Sprengel Museum, Hannover, 1994.
- Ein/räumen - arbeiten im Museum*. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 2000.
- Els límits del museu*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 1995.

Encounters - new art from old. National Gallery, London, 2000.

Histoires de musée. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

Ich ist etwas Anderes - Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2000.

Museen für ein neues Jahrtausend - Ideen, Projekte, Bauten. Deichtorhallen, Hamburg, 2000.

O ponto zero da fotografia – Evgen Bavcar. Galeria Sotero Cosme, Porto Alegre, 2001.

Out of actions - between performance and the object: 1949 - 1979. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998.

Sem fronteiras. Santander Cultural, Porto Alegre, 2001.

Waltercio Caldas - livros. MARGS, Porto Alegre, 2002.

Waltercio Caldas – 1985 – 2000. Rio de Janeiro / Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

The Museum as Muse - artists reflect. The Museum of Modern Art, New York, 1999.

Periódico:

TESSLER, Elida. *Ainda não está aqui o que você procura.* In Cadernos da APPOA, n° 108. Porto Alegre: novembro de 2002.

Tese:

NICOLAIEWSKY, Alfredo. *Da ordem do enigma: fragmentos justapostos.* Tese de doutorado, PPG – Artes Visuais, UFRGS, 2003.