

## MARIA CELESTE DE ALMEIDA WANNER



### A Fotografia e seu processo de hibridização

#### RESUMO

O presente ensaio tem como fio condutor a fotografia e seu processo de hibridização, que desemboca em questões conceituais, como origem, aura, desconstrução e apropriação. A discussão sobre este trajeto está inserido num recorte que corresponde a dois espaços de significância para a história da fotografia no século XX: O Center For Creative Photography e a exposição intitulada *Mirrors And Windows: American Photography Since 1960*, visando reflexões de ordem mais didática do que crítica.

#### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, hibridização, artes visuais.

## A FOTOGRAFIA E SEU PROCESSO DE HIBRIDIZAÇÃO

Este ensaio é uma retomada de experiência de vida, que remonta há aproximadamente 30 anos, quando passei a conviver de uma forma íntima tanto com o processo de captação da imagem, como o de laboratório, com seus químicos, equipamentos, experiência essa que passou a se transformar num olhar não tão prazeroso a um quarto escuro, sempre fechado; de um abri de portas cauteloso...

Essa relação passou a delinear uma outra forma de afinidade pessoal mais voltada para a história da fotografia, através de contato com teóricos e historiadores, como Van Deren Coke e Beaumont Newhall, entre outros. Aprendizagem, que extrapolou o meio acadêmico, e foi construída através de vivências por muitos anos junto a jovens fotógrafos apaixonados por tudo que se referia a essa linguagem, pertencentes ao grupo de fotógrafos da chamada “fotografia como arte pura”, nos Estados Unidos da América, principalmente nos Estados de Novo México, Califórnia e Vermont.

Nesse sentido, este ensaio tem uma proposta didática, a partir de uma experiência pessoal, vivências, que desembocou, mais tarde em investigações, tendo como enfoque principal, o percurso da fotografia nos Estados Unidos da América do Norte, a partir do século XX, associado aos conceitos de hibridização e desconstruções das técnicas “tradicionais”, como pintura, escultura, cerâmica, entre outras.

Na contemporaneidade, todas as áreas do conhecimento passaram por uma crise do sujeito e objeto. Desconstrução de conceitos estabilizados colaboraram para o surgimento de uma nova idéia de realidade social. Na arte, ao borrar os limites específicos das técnicas tradicionais e seus materiais – antes definidos como “nobres” e “puros”, a contemporaneidade veio a colaborar com o deslocamento e relocação contínua de técnicas, permitindo ao artista ocupar várias posições e explorar organizações de trabalho que não eram condicionados a uma só linguagem.

Assim as histórias passaram a ser construídas através de olhares diferenciados, sem que nelas estejam presentes verdades únicas. Um mesmo assunto pode ser abordado a partir de vários ângulos, contribuindo, com isto, para uma visão ampla do mundo, bem como a formação intelectual democratizada.

O recorte escolhido para este artigo aborda os principais aspectos da fotografia do início do século XX [a fotografia como arte pura] e seu processo de hibridização [metade do século XX] – trazendo até a atualidade os desdobramentos desta

transformação que vai além da mistura de técnicas e suportes, passando por questões como Aura, Origem, Desconstrução, Apropriação, Hibridização, dentro de dois espaços relevantes na história da fotografia: O Center For Creative Photography e a exposição intitulada *Mirrors And Windows: American Photography Since 1960*.

O primeiro espaço, o Center For Creative Photography, da Universidade de Arizona, em Tucson, EUA, criado com a ajuda do fotógrafo Ansel Adams, em 1975, foi escolhido pela sua relevância na história da fotografia, bem como o nível de excelência existente na sua estrutura, com mais arquivos e obras individuais de fotógrafos do século XX do que quaisquer museus americanos, somando um total de 60.000 obras de 2000 fotógrafos, aproximadamente. Deste Centro, qualquer um desses mestres poderia ser tomado como exemplo neste ensaio, todavia, por questão mais didática, os três eleitos, Alfred Stieglitz, Edward Weston e Ansel Adams, estão aqui representados pelas distintas investigações técnicas e conceituais na elevação da fotografia à categoria arte, a fotografia enquanto arte pura.

Durante o período formalista, a fotografia foi pesquisada como outra técnica artística qualquer, e o discurso servia para encontrar a marca de originalidade – uma garantia – o certificado de origem, a aura, não sendo possível se pensar em questões que desestabilizassem essa ordem. A palavra Aura, utilizada por vários teóricos, sobretudo Walter Benjamin, nas suas obras *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* e *Pequena História da Fotografia*, é entendida como sendo uma relação especial que uma obra possui a partir do momento em que a mesma desempenha uma função ritual, ou um objeto que passa a ser considerado um objeto artístico, original e autêntico.

Alfred Stieglitz (1864 -1946) um dos mais renomados entre todos, deu início à investigação de novos métodos de exposição e procedimentos de revelação através do *silver prints* ou *gelatin silver prints*, juntamente a Joseph Keiley; tendo uma visão da fotografia não como mimetismo, mas como a expressão espiritual do próprio artista, conhecida como fotografia genuína ou fotografia pura. Logo nos primeiros anos do século XX, em Nova York, Stieglitz, já premiado com fotografias que faziam parte do movimento europeu conhecido como Pictorialismo, formou um grupo que investigava as possibilidades de fotografar sem o auxílio da técnica de retoque, tanto no negativo como no positivo, com o objetivo de provar que a visão era mais importante do que qualquer tipo de condição e equipamento.

Em suas primeiras investigações em Nova York as fotografias apresentavam imagens quase abstratas, sendo a série de nuvens, a qual ele denominou de *Equivalents*, em 1930, uma noção simbolista que ele incorporou como filosofia de vida.

Edward Weston (1886 -1958) ficou conhecido com a série sobre vegetais e o nu, sobretudo as fotos de seu filho Neil, nas quais foi além de um tema convencional da época, representada em mais de cem obras, produzidas entre 1918 e 1945. Sua arte não buscava apenas a perfeição formal própria da técnica. As imagens refletiam enigmas

erótico e sensual e foi através de uma delas, denominada Neil, que surgiram as mais polêmicas discussões à cerca de conceitos de originalidade, nas últimas décadas do século XX, assunto que será abordado mais adiante neste texto.

Ansel Adams (1902 – 1989), inventor do *Zone System*<sup>1</sup>, comungava com Stieglitz e Weston os principais conceitos por eles criados sobre a definição da fotografia como pura forma de arte ao invés de uma técnica derivada de outras artes. Com influência da experiência mística do mundo natural, os anos 1930 e 1940 foram definitivos para marcar sua obra, tendo sido com as Paisagens um de seus temas mais explorados, reconhecido como um dos maiores defensores da natureza e da sua preservação.

Muito embora os fotógrafos dessa época não medissem esforços para pesquisa sistemática da técnica fotográfica, com vasto material de publicação até revistas específicas de grande repercussão, como a *American Amateur Photographer*; *New York Camera Club*, *Camera Notes*, *Photo-Secession* e *Camera Work*<sup>2</sup>, com um forte propósito de expor sem limites a fotografia como um meio singular de expressão individual, as modificações que atingiram a pintura e a escultura, não a pouparam. Se ela já havia alcançado o patamar de linguagem artística, estaria, portanto, tão vulnerável quanto às outras.

O segundo espaço, fundamentado na exposição intitulada *Mirrors And Windows: American Photography Since 1960*, realizada no Museum of Modern Art - New York – MoMA, em 1977, pelo coordenador de fotografia deste Museu, John Szarkowski, apresenta a transgressão das normas formais, técnicas e conceituais da fotografia como arte pura, supracitadas. Segundo Szarkowski, cada fotografia pode ser tanto “um espelho, refletindo um retrato do artista que o fez, ou uma janela, através da qual se pode saber mais sobre o mundo...”<sup>3</sup>. Pelo fato de pela primeira vez expor artistas, como Robert Rauschenberg, Ed Rusha e Andy Warhol, junto a, aproximadamente, duzentas fotografias de 101 artistas, propiciou reflexões e discussões sobre diversos conceitos, sobretudo aura, origem, desconstrução, apropriação, deslocamento, hibridização, entre outras. O desconforto dos fotógrafos mais tradicionais, que ainda viam a fotografia como uma técnica pura foi notadamente expresso. O título da exposição escolhido por John Szarkowski estava associado, metaforicamente, a diversas interpretações, através do vidro, espelho e janela; mundo exterior e interior do artista, entre outros.

Segundo Lefebvre “embora seja um produto manufaturado, o espelho já existia nos modos mágicos e míticos: a superfície das águas simbolizava a superfície da consciência e o processo material concreto de deciframento que traz à tona o obscuro e transforma-o em luz”<sup>4</sup>. Encontra-se no espelho a existência de mundos desconhecidos, muitos deles fugidios e distantes dos nossos mundos, interiores e exteriores, atuando como portal mágico.

O vidro tantaliza, isto é, excita o desejo de possuir o objeto, frustrando-se este desejo, continuamente, por se manter fora de alcance, podendo ser associado à maneira do suplício de Tântalo<sup>5</sup>.

1 Técnica que permite fotografos traduzir a luz que eles vêem em densidades específicas nos negativos e no papel dando um melhor controle na finalização da fotografia, baseando-se na medida de valores de luz na cena a ser fotografada.

2 Em todas essas publicações Stieglitz atuou como organizador e editor, de 1893 a 1917.

3 SZARKOWSKI, John. 1978, p.25.

4 LEFEBVRE, H. *The Production of Space*. Trans. D. Nicholson-Smith. Oxford, Blackwell, 1991, p.185.

5 O Tântalo provoca desejos irrealizáveis; originária de tântalo, uma figura lendária, cujo suplício, por haver roubado os manjares dos deuses para dá-los a conhecer aos homens, era estar perto de água, que se afastava quando tentava bebê-la, e sob árvores que encolhiam os ramos quando lhes tentava colher os frutos.

A janela, por sua vez emoldurada, apresenta um real limitado, nos sentidos espacial, informativo e visual, censurando o real; ao compactar organizar e transformar informações numa visão pré-concebida.

Na fotografia tradicional a presença do autor era evidente, opostamente da obra de artistas “não fotógrafos” que, a partir da década de 1950, passaram a utilizar em seus trabalhos imagens retiradas da cultura de massa.

A essa nova prática na fotografia que diverge das categorias formais da estética modernista, Douglas Crimp usa o termo “hibridização”<sup>6</sup>, considerando que enquanto a mistura de técnicas heterogêneas, de gêneros, de objetos e de materiais violava a pureza da obra artística modernista, na fotografia, essa mistura violava seus princípios básicos, pelo fato de a fotografia ser uma imagem indexical e icônica; ao tentar apresentar o mundo dentro de um campo de trabalho de arte, reivindicava uma existência intrinsecamente estética.

O número de artistas que incorporaram imagens aos seus trabalhos crescia paralelamente à fotografia “artística”, contudo de forma distinta.

A desconstrução podia ser vista a partir da pintura, como aconteceu na obra de Robert Rauschenberg, onde objetos encontrados abandonados nas ruas sem nenhuma preocupação com estilo, estética, significado, dentre eles a fotografia, misturaram-se às telas; híbridos, *combines*, *assemblages*. Ao aceitar objetos do cotidiano como possíveis materiais de arte – uma influência clara duchampiana –, nasce um confronto entre teorias e críticas cujos instrumentos de leitura não estavam mais apropriados a esse tipo de arte. O híbrido passa a existir não apenas nas técnicas e materiais, mas nas idéias e conceitos.

Enquanto algumas obras tentam transcender a realidade, os *combines* de Rauschenberg celebram e reverenciam esta realidade precária, o cotidiano como arte, a cultura popular. A obra intitulada *Canyon*, de 1959, apresenta entre outros materiais e fotografias, uma águia empalhada. A águia possui um forte significado de patriotismo nos Estados Unidos da América, porém nesse contexto, para alguns teóricos e críticos esta águia não é patriota, não carrega na sua imagem a força desse pássaro, ela aparece abatida, está recontextualizada por outro espaço, com associações diversas, inclusive política.

Assim, através de Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Edward Ruscha, John Baldessari, entre outros, a utilização de imagens, já existentes nos meios de comunicação, o que pode ser chamado de *ready-made* da imagem [mais uma vez uma referência duchampiana] encontrou em Roland Barthes o termo: *déjà-lu* [*already-read, already-seen, already-given*]<sup>7</sup>, um aspecto da produção cultural, significando mudança da produção para reprodução, revertendo a reutilização.

Para Barthes a própria natureza é uma área inarticulada, e ele propõe nos seus estudos a desconstrução dessa natureza falsa, através de revelação de códigos.

Na medida em que a arte passa a apresentar a estética do cotidiano, com a presença de objetos deslocados de contextos da cultura de massa, rompe com a distância que até então existia entre objeto, sujeito, arte e vida.

<sup>6</sup> CRIMP, Douglas. The photographic Activity of Post-modernism – October, nº 15 (winter 1980-1981): 91-101.

<sup>7</sup> SOLOMON-GODEAU, Abigail. “Photography after Art Photography,” *Photography at the Dock*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1991.

Já tendo ultrapassando essas fronteiras, com mistura de técnicas dando origem a uma só linguagem hibridizada, a fotografia atinge seu ápice com a questão: apropriação versus cópia, com a obra de Sherrie Levine.

Segundo Douglas Crimp, a obra de Sherrie Levine<sup>8</sup> causa sentimentos de desconforto ao serem confrontadas, sobretudo a do filho de Edward Weston, Neil, devido a diversas questões. Em primeiro plano coloca uma interrogação: quem é essa criança, para somente depois, descobrir que essa obra não é uma foto “original”, ela lhe fora apropriada por outra artista inconformada com o cenário artístico do período moderno - de exclusão da mulher e sua obra, sobretudo na fotografia -, o qual foi predominantemente masculino e branco.

Com esse discurso, Levine ilustra a ocupação da crítica pós-moderna com uma representação política e de gênero, assegurando que a fotografia de Weston passa a ser dela no momento em que suas mãos de artista mulher pegam a câmera, escolhe a imagem, e manipula-a durante a revelação.

Para Crimp, a prática pós-modernista está preocupada com a *strata of representation*, ou seja, o homem não está à procura de origens ou fontes, e sim pelas estruturas da significação - embaixo de uma obra sempre existe outra obra; os limites estéticos foram transgredidos, assim como os códigos culturais, expostos.

Rosalind Krauss<sup>9</sup> concorda com Crimp sobre a desconstrução dos mitos modernistas presentes nesse tipo de apropriação, entendendo que a apropriação feita por Levine não é uma coisa individual, nem única. Estudiosa sobre conceitos de originalidade, ela exemplifica o nu como tendo seu original nas longas séries do *kouroi* grego, nas quais o torso nu masculino tem sido processado e multiplicado dentro da cultura ocidental.

Os discursos de Crimp e Krauss, tentando rastrear o significado das fotografias de Sherrie Levine, são similares ao discurso de Jacques Derrida, em *Of Grammatology*<sup>10</sup>. Nesse tipo de representação não existe uma simples origem; o que é refletido é uma fenda nela própria; elas são tão difusas como reflexos em poças d'água, uma infinita referência de imagens, mas nunca uma fonte, ou uma nascente. O reflexo, a imagem e o duplo se repartem em duplos, sucessivamente.

Na esteira de Levine, Richard Prince, em sua série de fotografias intitulada “Cowboys”, re-fotografa propaganda de cigarros da marca Marlboro, cortando o texto e ampliando a imagem, bem próximo ao tamanho natural. Estas imagens heróicas dos cowboys para muitos teóricos estão associadas ao ex-presidente americano Ronald Reagan, o cowboy, e a frase política repetida pela primeira dama: “*just say no.*”

Os críticos, como Hall Foster, e teorias acadêmicas celebraram e elevaram o trabalho de Prince como parte da crítica da cultura de massa, rompendo, definitivamente, com as tradições do alto modernismo. Seu repertório está voltado para a celebração da imagem de publicidade, gravitando entre a masculinidade do homem branco.

4. Apropriação de fotografias de renomados fotógrafos Walker Evans e Edward Weston.

9. KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1985, p.168.

10. DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976, p. 36.

A partir da década de 1970 inaugurou-se um tempo vital para as artistas mulheres, com o apoio do movimento feminista, permitindo que elas pudessem incluir na sua arte suas próprias histórias: ser mulher, afazeres domésticos, objeto de desejo, o corpo, e seus relacionamentos. A cultura dividiu-se em grupos excluídos pela sociedade por questões referentes à raça, gênero, e preferência sexual. O desenvolvimento da performance aflorou promovendo o conceito do artista como ator, contador de histórias, diretor, borrando as distinções entre teatro e artes visuais, e artistas que refinaram a noção de “apropriação”, incluindo-a nos seus trabalhos com a definição irônica sobre autenticidade. Nesse cenário, Sherrie Levine, Cindy Sherman e Barbara Kruger, consideradas não fotógrafas no sentido convencional do termo pelos críticos e historiadores, apontam para uma hibridização conceitual da fotografia e a performance -, fundamentalmente desenvolvida em torno do conceito/problema da identidade; enquanto algo que não é uma emanção natural do indivíduo, mas uma construção derivada da interação entre o indivíduo e aqueles que o rodeiam.

Obras que criticam o comportamento do mundo moderno, onde pensamentos, atitudes e desejos são determinados por convenções sociais, e os meios estereotipados pela cultura de massa, sob a influência de Michel Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva e Jacques Lacan.

Barbara Kruger afirma que seu objetivo é provocar questões sobre o poder e seus efeitos em nossa condição humana, e como ele é construído, mostrado, usado e abusado, como: Por que somos apenas espectadores e consumidores passivos desta cultura de massa?

Como Foucault, Kruger concebe um sujeito construído pelas forças sociais; as redes de relações, a posição dos sujeitos a respeito aos outros que definem o indivíduo. Para Barthes esse “poder” se exerce através da linguagem, para Kruger, se impõe através da imagem, como ela o define, o panorama das relações sociais através das imagens. Atuante no âmbito de gênero, associando-se com um grupo de artistas, como Cindy Sherman, Sherrie Levine e Richard Prince ocupados na influência dos signos na sociedade, dá ênfase especial às imagens da mulher. Suas obras são consideradas desconstrutivistas, pelo fato de ela trabalhar a partir de anúncios publicitários, cortando palavras e imagens e rearrumando-as depois com outro conceito, utilizando-se dos mesmos meios de publicidade considerados por ela sexista, onde a mulher é um objeto. As teses de Freud e Lacan eram utilizadas por este movimento feminista para explicar a mulher como um ser passivo.

Se o desejo dos grandes mestres da fotografia do início do século XX era a elevação da fotografia à arte pura sem nenhuma ligação à outra técnica, a contemporaneidade realiza este desejo. Seu processo de desconstrução, hibridização e apropriação não foi um fato isolado, haja vista as transformações pelas quais a pintura e a escultura também passaram.

Fotografias conceituais, retratadas por Misha Gordin (Riga – 1946); multidões, corpos nus, amontoados, de Spencer Tunick (EUA -1967); o homem perante multidões de um

mundo globalizado, os “não-lugares”, temas presentes nas fotografias de Andreas Gursky, exemplificando a presença da fotografia como arte pura na contemporaneidade. Atta Kim (Coréia - 1956), “*detach them from reality; to display and deconstruct at the same time my own concept of the world*”<sup>11</sup>, retrata o pensamento desse fotógrafo, através de imagens conceitualmente e visualmente vibrantes; caixas de vidro, arranjo de arquétipos, revelando uma perspectiva nas relações humanas e institucionais. O projeto intitulado *The Museum Project* visa confrontar o significado do museu e o homem. Para Atta Kim o museu é um espaço onde o morto vive para sempre. Os modelos dentro das caixas de vidro são relíquias, permitindo uma abordagem da hibridização da imagem com performance, fotografia e antropologia.

Muito embora o processo de construção da imagem desses fotógrafos seja tradicional, seguindo os mesmos princípios básicos dos grandes mestres da fotografia: paixão pela técnica, domínio de excelência durante todo o processo, formação de alto nível profissional e tecnológico, o tema já apresenta o mundo em que vivemos. A paisagem de Gursky não é a mesma paisagem de Stieglitz, do início do século XX; nem o nu de Spencer Tunick é o nu de Edward Weston; mais de um século os separam. São espaços assépticos ou amontoados de informações e formas em centros urbanos ou imagens que trazem questões contemplativas e meditativas.

O homem encontra-se atualmente em meio a esses espaços construídos para exercer a função de passagem, de identidade padronizante e de um gosto pautado pelo desenvolvimento arredo das cidades.

Gravitando entre espaços globalizados e o mundo interior do homem, a proposta da Exposição *Mirrors And Windows: American Photography Since 1960*, um dos espaços abordados neste ensaio se faz presente neste início de milênio. Depois de quase trinta anos, fotógrafos artistas e artistas que se apropriam de fotografias ocupam o mesmo espaço no cenário internacional das artes visuais.

Se o objetivo desses mestres do início do século XX era que a visão fosse mais importante do que qualquer equipamento, este conceito também permanece neste novo milênio.

Após a invenção de um enorme aparato tecnológico da imagem, estática ou em movimento, seja na arte, seja na ciência, a espiritualidade, o conceitual e a percepção são preocupações de artistas que trabalham com a arte tecnológica, onde o uso de equipamentos tecnológicos de primeira geração não ofusca os temas por muitos deles explorados, como ancestralidade, solidão, medo, multidão, sonhos, universo onírico, desespero e esperança, fascínio e repulsa, sofrimento e esperança.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland (1977), “*Introduction to the Structural Analysis of Narratives*,” Image Music Text, New York, Hill and Wang.
- BARTHES, Roland (1992), “*From Work to Text*,” in Harrison & Wood (eds.) *Art in Theory 1900-1990*, Cambridge, Blackwell Publishers.

<sup>11</sup> “Retire-os da realidade para mostrar e desconstruir, ao mesmo tempo, meu pensamento sobre o mundo”. Atta Kim. Tradução da autora.

- BENJAMIN, Walter (1969), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York, Schocken Books.
- BUCK-MORSS, S. (1989). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge MA, MIT Press.
- CRIMP, Douglas (1995), "Photographs at the End of Modernism," *On the Museum's Ruins*, Cambridge / London, MIT Press.
- CRIMP, Douglas (1995), "The Photographic Activity of Postmodernism," *On the Museum's Ruins*, Cambridge / London, MIT Press.
- CRIMP, Douglas. *The photographic Activity of Post-modernism – October*, nº 15.
- DERRIDA, Jacques (1967, 1976), *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- FOUCAULT, M. (1966). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York, Vintage.
- FOUCAULT, M. trans. J. Miskowicz. (1967) *Of Other Spaces*. *Diacritics* (Spring 1986). pp.22-27.
- GASCHE, R. (1986). *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge MA, Harvard University Press.
- GRAHAM, D. ed. A. Alberro (1999). *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on his Art*. Cambridge MA, MIT Press.
- HERON, L. and V. Williams eds. (1996). *Illuminations: Women Writing on Photography from 1850 to the Present*. London, I.B. Tauris.
- KRAUSS, R., J. Livingstone and D. Ades (1985). *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. New York, Abbeville.
- KRAUSS, Rosalind (1985), "The Originality of the Avant-Garde," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press.
- LEFEBVRE, H. trans. D. Nicholson-Smith. *The Production of Space*. Oxford, Blackwell. 1991.
- OWENS, Craig (1983), "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism," in *Half Foster* (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press.
- SINGERMAN, Howard (1994), "Seeing Sherrie Levine," *October* 69, Summer: 79-107.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, "Photography after Art Photography," *Photography at the Dock*, Minneapolis, Minnesota University Press. 1991.
- WALLIS, Brian (1984), "What's Wrong with this Picture?" in *Wallis u. M. Tucker* (ed.) *Art After Modernism*, New York, The New Museum and Godine Publisher.



CELESTE DE ALMEIDA WANNER é artista plástica, Doutora em Artes Visuais California College of Arts, San Francisco, EUA. Professora Titular na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia onde atua na graduação e pós-graduação. É coordenadora do grupo de pesquisa "Arte Híbrida" (CNPq).