



CRIADOR E CRIATURA

a invenção de uma persona-objeto

2018

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

**CRIADOR E CRIATURA
A invenção de uma persona-objeto**

Natasha Ulbrich Kulczynski

**Porto Alegre
2018**

CRIADOR E CRIATURA:

a invenção de uma
persona-objeto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Poéticas Visuais.

Orientação: Prof^a Dr^a Maristela Salvatori

Banca

Prof^a. Dr^a. Helene Sacco – UFPel

Prof^a. Dr^a. Elaine Tedesco – UFRGS

Prof^a. Dr^a. Cláudia Zanatta – UFRGS

Linha de Pesquisa: Desdobramentos da Imagem

Porto Alegre
2018

CIP - Catalogação na Publicação

Kulczynski, Natasha Ulbrich
Criador e Criatura: a invenção de uma persona-
objeto / Natasha Ulbrich Kulczynski. -- 2018.
140 f.
Orientadora: Maristela Salvatori.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2018.

1. Persona. 2. Máscara. 3. Fotografia. 4. Video.
5. Virtual. I. Salvatori, Maristela, orient. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

À Maristela Salvatori pela orientação e disponibilidade;

*À Helene Sacco, Elaine Tedesco,
Cláudia Zanatta e Daniela Kern
pelas importantes colaborações
nas bancas de qualificação e defesa;*

*À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nivel Superior – CAPES
pelo apoio financeiro;*

*Ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais e à
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo
pelo apoio institucional;*

*À Marilice Corona e ao Studio P
pelo estímulo permanente e pela confiança;*

*À Jane Ulbrich e ao Vicente Pinto,
pelo apoio incondicional e carinho;*

*A Bruno Tamboreno e João Vicentini Frantz,
pelas imagens gentilmente disponibilizadas;*

À Rosane Vargas, pela criteriosa revisão;

*À Miriam de Santis,
pelo auxílio com a questão do terceiro analítico;*

*À Adriani Araujo, Marcia Braga, Antonio Vasques,
Rodrigo M.A., Marcelo Bordignon e Giordana Winckler
pelo inestimável auxílio na montagem da exposição;*

*À Prof^a Elaine e aos colegas do Laboratório
de Audiovisual, pela colaboração na gravação de Atlas;*

*Aos colegas de turma, pelas conversas
e pela parceria ao longo desta conquista;*

Aos queridos amigos e familiares;

*Aos demais professores e funcionários do PPGAV,
do Instituto de Artes da UFRGS, e da Universidade;*

*A todos aqueles que ajudaram de alguma maneira,
e não foram citados nominalmente;*

A todos acima e a você, leitor, meu muito obrigada.

*Mas aqui, fingir não é mentir,
uma vez que nessas operações imagéticas
não há intenção de provocar engano ou confusão e, sim,
a intenção de partilhar a vontade da artista de ser outro
tal o poeta português Fernando Pessoa
(MOL, 2018, p. 177)*

RESUMO

Criador e Criatura: a invenção de uma persona-objeto trata da criação de uma *persona*, tendo como objetivo apresentar uma possibilidade poética em fotografia e vídeo. Toma por base o conceito de terceiro analítico na psicanálise, apresentando a “ferramenta *persona*” e sua produção resultante, assim como discute os aportes e os desdobramentos poéticos trazidos pelos meios escolhidos para sua criação, permeados pelos conceitos de máscara levantados por Hans Belting (2017) e Paulo Sérgio Faitanin (2006).

Palavras-chave: Persona. Máscara. Fotografia. Vídeo. Virtual.

ABSTRACT

Creator and Creature: the invention of a persona-object deals with the creation of a persona, having as its objective to introduce a poetic possibility in photography and video. It takes as reference the concept of the analytical third in psychoanalysis, introducing the “persona tool” and its resulting works, as well as discusses the poetic contributions and unfoldings brought by such mediums to its creation, permeated by the concepts of mask brought up by Hans Belting (2017) and Paulo Sergio Faitanin (2006).

Key words: Persona. Mask. Photography. Video. Virtual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Jan Dibbets (1941 -)	22
Figura 2	Natasha Ulbrich Kulczynski, Exploração #7, 2015	33
Figura 3	Eleanor Antin (1935 -), My Kingdom is the Right Size, de The King of Solana Beach, 1975	41
Figura 4	Natasha Ulbrich Kulczynski, Criador e Criatura, 2016	46-7
Figura 5	Natasha Ulbrich Kulczynski, Criador e Criatura (foto 2), 2016	50
Figura 6	Natasha Ulbrich Kulczynski, Criador e Criatura (foto 5), 2016	51
Figura 7	Cindy Sherman (1954 -), Untitled Film Still #48, 1979	54
Figura 8	Cindy Sherman (1954 -), Untitled Film Still #54, 1980	54
Figura 9	Eleanor Antin (1935 -), Pocahontas (pose 1), da série Recollections of My Life With Diaghilev, 1975-1976	56
Figura 10	Natasha Ulbrich Kulczynski, Presença, 2017	64
Figura 11	Natasha Ulbrich Kulczynski, Presença, 2017	65
Figura 12	Eleanor Antin (1935 -), Caught in the Act, 1973	68
Figura 13	Eleanor Antin (1935 -), vista de instalação de Caught in the Act, 1973	68
Figura 14	Natasha Ulbrich Kulczynski, Andança, 2017	79

Figura 15	Natasha Ulbrich Kulczynski, Andança, 2017	79
Figura 16	Natasha Ulbrich Kulczynski, In(ação), 2018	82
Figura 17	Richard Long (1945 -), frame de trecho do documentário Stones and Flies, Richard Long in the Sahara, 1988	84
Figura 18	Natasha Ulbrich Kulczynski, Sem título, 2018	93
Figura 19	Natasha Ulbrich Kulczynski, Sem título (detalhe), 2018	93
Figura 20	Richard Long (1945 -), Dusty Boots Line, 1988	95
Figura 21	Eleanora Antinova	97
Figura 22	Patrícia Franca-Huchet, capa do livro O Espectador Fotógrafo	99
Figura 23	Preparação para gravação de Atlas, Laboratório de Audiovisual IA/UFRGS	104
Figura 24	Natasha Ulbrich Kulczynski, frame de Atlas, 2017	106
Figura 25	Yadegar Asisi (1955 -), ROUEN 1431, 2016/2017	108
Figura 26	Natasha Ulbrich Kulczynski, frame de Atlas, 2017	113
Figura 27	Natasha Ulbrich Kulczynski, frame de Atlas, 2017	113
Figura 28	Natasha Ulbrich Kulczynski, frame de Atlas, 2017	116-7

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
PRELÚDIO PARA UMA PERSONA	30
TRANSFORMAR-SE, FAZER SURGIR	44
Real contra ficcional, ou os dois juntos	60
Breve pausa para o digital	71
LÁ E DE VOLTA OUTRA VEZ	76
O vídeo e a máscara	87
Ação, persona, ação	92
RETOMADA, E O COMPLEXO DA MISTURA	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	126
APÊNDICE A	134
APÊNDICE B	136

INTRODUÇÃO

Em recente publicação para a revista *Scientific American*, Charles Fernyhough (2017)¹ explicou sua pesquisa sobre diálogos internos. De acordo com ele, todas as vezes que uma pessoa fala consigo mesma em silêncio, ela os está praticando. Essa forma de linguagem parece, para o autor, ter diferentes propósitos, como planejamento, regulação de emoções ou até estímulo à criatividade. Ao descobrir o trabalho de Lev Vygotsky, cientista que trabalhava com o estudo dos diálogos privados (quando se pensa em voz alta) em crianças, Fernyhough se deu conta de uma das mais importantes implicações de sua teoria: Vygotsky sugeria que os diálogos internos seriam uma versão internalizada dos diálogos privados de quando se é criança. Essa suposição implicava que os diálogos internos deveriam ter a mesma estrutura dos diálogos privados, a mesma qualidade, com diferentes pontos de vista, assim como conversas com outras pessoas. Os diálogos internos não são um conceito novo, como afirma Fernyhough; remontam a Platão, mas algumas de suas implicações podem ser bastante interessantes e atuais, como a maneira como a inteligência modifica ideias e preceitos, por exemplo.

Quando uma pessoa conversa com a outra, de acordo com o autor, não há um terceiro que direciona esta

¹ Escritor de ficção e professor de psicologia da Universidade de Durham, Inglaterra. Concentra sua pesquisa em memória, alucinações e desenvolvimento infantil.

conversa. O que acontece é que ambos os interlocutores tomam decisões sobre para onde a conversa vai, a partir de inferências em relação ao outro. E é nesses termos que Fernyhough começa a pensar o diálogo interno: é preciso que o interlocutor seja capaz de tomar o lugar do outro para entender sua perspectiva e poder tomar suas decisões. Meu interesse na pesquisa de Fernyhough se dá na medida em que se colocar no lugar do outro pode estar também na raiz do diálogo interno. E os resultados de seus estudos parecem respaldar sua teoria: quando solicitados a fazer um monólogo interno, apenas a região ligada à linguagem do cérebro dos pacientes demonstrou atividade. Porém, quando os pacientes eram requisitados a imaginar uma conversa com alguém, tanto a região da linguagem quanto a da cognição social pareciam trabalhar em conjunto. Para o cérebro, as pessoas estavam tendo uma conversação real.

Uma das muitas possibilidades de atuação do discurso interno está, para o autor, ligada à conversa imaginária com outros indivíduos: não necessariamente estaremos falando conosco, mas com alguma recriação de alguém que conhecemos ou projetamos, esteja esta pessoa viva ou não, presente ou não. Essa internalização dos diálogos com o outro cria a oportunidade de abertura para as diferentes perspectivas de outras pessoas. Até mesmo quando se lê um livro o diálogo interno da leitura de uma fala de personagem ativará

as mesmas regiões cerebrais que as que processam a fala humana. Alguns pacientes relatam conseguir ouvir o pensamento de suas personagens favoritas: o que tal personagem pensaria em tal situação? De acordo com Fernyhough, Marco Bernini, também pesquisador da Universidade de Durham, chama estes fenômenos de “travessia experimental”. Essas descobertas levam a crer que a mente das pessoas é capaz de representar vozes e figuras de seres sociais com as quais convivem, seja na vida real, seja no imaginário. No fim do artigo, Fernyhough conclui que o discurso interno não é um processo solitário.

Tomando as considerações de Fernyhough por base, é possível concluir que a criação de personagens está presente na estrutura do processo de cognição humana. A atividade cerebral estaria preparada para tomar diferentes lugares de fala a fim de ajudar na resolução de problemas, na convivência social ou até mesmo na criação. Para o humano seria, portanto, um processo natural e necessário criar diálogos com pessoas inventadas, representem elas alguém real ou não. A questão é que a maioria das pessoas, quando cresce, internaliza seus diálogos privados. Então não se veem tantas personagens “andando por aí” quanto as que de fato convivem com as pessoas.

A motivação desta pesquisa surgiu por meio do TCC de Graduação em Artes Visuais – UFRGS, apresentado em 2015. Este focava nas questões de

Sculpture 1969, de Jan Dibbets (Figura 1), que realiza uma série de fotografias para documentar uma escultura mental supostamente proveniente dos movimentos de uma ave. As fotografias, diagramas e mapas que constituem a obra, reunidas em uma publicação, seriam uma maneira de o artista explorar a invenção de mundos imaginários através de documentos. Ora, não pretendi usar as fotografias do arquivo como material direto para a criação de uma ficção, mas elas serviram como base para o desenvolvimento deste trabalho.

Patrícia Franca-Huchet é uma artista e pesquisadora brasileira que trabalha com arquivo fotográfico e heterônimos. Do arquivo fotográfico, comenta em *Temporais* (2011) que um conjunto de imagens vai se acumulando no decorrer da vida do artista, produzidas por ele ou não. Estas estariam no imaginário de quem as produz como janelas dispostas em uma mesa, dando a ver possíveis combinações. “Se parte das imagens são formadas em nosso corpo e fazem parte dele, as que criamos certamente nos pertencem e nos sacodem, mesmo muito tempo depois de fazê-las” (FRANCA-HUCHET, 2011, p. 4261). As fotografias produzidas na graduação continuavam a mover-me.

Ainda sobre essas fotografias, foi depois de iniciar este mestrado que descobri um conceito da área da psicologia que poderia ser pertinente para pensar o projeto anterior: o terceiro analítico. Quem cunha o termo

é Thomas Ogden (1999)², que o aborda em *The analytic third: an overview*. No artigo, Ogden comenta que o terceiro analítico se refere à natureza específica de uma relação entre, por exemplo, paciente e psiquiatra. Para ele, essa relação parece tomar vida própria, sempre em tensão de ambas as partes envolvidas, de maneira que as três instâncias – o psiquiatra, o paciente e o terceiro – estejam sempre criando, negando e preservando um ao outro. Ogden (1999) declara que o terceiro só pode existir quando da relação entre as duas pessoas, e se desfaz em outras situações. Seria mais verbo do que substantivo, algo que é criado nesta tensão entre dois polos e que acaba, conseqüentemente, modificando ambos, o analista e seu paciente, em retorno.

Já que meu intuito é poético e não científico, tomei algumas liberdades em relação às ideias colocadas por Fernyhough (20107) e Ogden (1999). Retomando a colocação de Fernyhough de que não há um terceiro comandando uma conversa, mas sim duas pessoas se testando e se medindo, pode-se pensar que a ação de medida, as escolhas tomadas, sejam específicas de cada um. E que essas ações constroem e reconstroem os métodos de interação com o outro.

Pensando-se então que o terceiro analítico é mais verbo, como comenta Ogden (1999), é possível trabalhar

² Psicanalista e escritor de ficção. Professor no Instituto Psicanalítico de São Francisco. Supervisor e analista pessoal no Instituto Psicanalítico do Norte da Califórnia.

com o terceiro como um conjunto de ações entre dois polos que reagem constantemente um ao outro, gerando uma especificidade única a cada um. E, para horror de Ogden, que separa drasticamente a existência do terceiro da possibilidade de se tornar independente de qualquer um de seus cocriadores, proponho algo como o seguinte: sabe aqueles personagens que existem em nossa cabeça, que conversam conosco, mencionadas por Fernyhough (2017)? Sabe este terceiro, que em algum dado momento existiu entre o eu e o outro, mesmo que porventura tenha se dissipado ao fim do encontro? E se eu tentasse fixá-lo? E se esse processo de fixação acontecesse fora da minha cabeça? E se o meio escolhido para isso não fosse a fala nem a escrita, mas sim a imagem fotográfica?

As imagens que convivem comigo vêm agora bater à porta. Sobre a peça *Seis Personagens à Procura de um Autor*, Luigi Pirandello (1981), dramaturgo e romancista siciliano, comenta:

Há muitos anos (mas parece desde ontem) encontra-se a serviço de minha arte uma empregadinha muito ágil e grande conhecedora de seu trabalho. Chama-se Fantasia. [...] Seu divertimento preferido é trazer para dentro de minha casa, a fim de que as transforme em novelas, em romances ou em peças de teatro, as pessoas mais infelizes do mundo: homens, mulheres, rapazes, todos envolvidos nos casos mais estranhos, dos quais não sabem como se livrar, contrariados em seus projetos, defraudados em suas esperanças (PIRANDELLO, 1981, p. 325).

A peça, abordada na introdução acima, trata de uma família de personagens que há muito mora na mente do autor. Para este, na cabeça dos artistas vivem inúmeros germens que, não se sabe por que, surgem à vida. "Posso apenas dizer que, sem nunca ter procurado esses seis personagens que agora se veem no palco, encontrei-os diante de mim, tão reais que os podia tocar, tão vivos que lhes ouvia a respiração" (PIRANDELLO, 1981, p. 326). E das personagens, ainda diz: "Criaturas do meu espírito, aqueles seis viviam já uma vida que era completamente a deles e não mais a minha: uma vida que não estava mais em meu poder negar a eles" (PIRANDELLO, 1981, p. 328). A partir desse prelúdio, a história que a peça conta é a de um grupo de seis personagens que surgem em um palco, procurando por um diretor para dar-lhes sentido.

Essa passagem me toca de uma maneira bastante pessoal: a personagem que germinou em minha cabeça, proveniente das fotografias anteriores, vem bater à minha porta. O intuito deste trabalho é o de construir e dirigir esta peça, de maneira a "dar vida" a uma personagem cuja existência já não posso mais negar. E termino esta Introdução assim como Ogden termina seu artigo sobre o terceiro analítico: citando um trecho do poema *Poéticas*³, de A. R. Ammons (1986 apud OGDEN, 1999, online, tradução nossa):

3 AMMONS, A. R. *Poetics*. In: AMMONS, A. R. A. R. Ammons: The Selected Poems. New York: Norton, 1986.

*Não tanto procurando pela forma
Quanto estar disponível
Para qualquer forma que possa estar
Convocando a si mesma
Através de mim
Do self não meu mas nosso*

PRELÚDIO PARA UMA PERSONA

Exploração #7, 2015

A imagem escolhida foi *Exploração #7* (Figura 2). Já na sua produção, eu percebera sua semelhança com um mapa: pareceu-me pertinente aproveitar essa associação prévia. Lembro que pensei imediatamente na palavra *persona*, motivo pelo qual continuei a utilizando, mesmo à revelia de possíveis conflitos com o termo quando utilizado por outras áreas do saber e outros teóricos. Neste capítulo, tentarei esclarecer, portanto, o que quero dizer quando utilizo essa palavra e, conseqüentemente, o prosseguimento do trabalho aqui apresentado.

O uso da palavra *persona* em minha pesquisa remete à minha formação em Design, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, em 2011. Personagens e conceitos aproximados aparecem anteriormente na área, como no caso de Henry Dreyfuss, que, em 1955, a partir de pesquisas feitas pelo seu escritório, já citava Joe e Josefine como modelos para uma pequena história. No entanto, é em 1999, de acordo com Adlin e Pruitt (2010), em *The Essencial Persona Lifecycle*, que aparece formalmente a primeira publicação utilizando o conceito, definido por Alan Cooper⁴ a partir de experimentações anteriores envolvendo pesquisas e testes. De acordo com os autores, as *personas* são “representações fictícias, específicas e concretas de usuários-alvo. [...]

⁴ COOPER, Alan. *The Inmates are Running the Asylum: why high tech products drive us crazy and how to restore the sanity*. [Os Pacientes Estão Administrando o Asilo: porque produtos high tech nos deixam loucos e como restaurar a sanidade, l.t.]. Indianapolis: Sams Publishing, 1999.



Figura 2

Natasha Ulbrich Kulczynski, *Exploração #7*, 2015 (com a colaboração de Michel Degas e Emmanuel Rambo dos Santos)

Fotografia digital, 30 x 22,5 cm

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2015)

As *personas* põem um rosto no usuário – uma imagem memorável, cativante e acionável, que serve como um alvo para o design” (ADLIN; PRUITT, 2010, p. 1). Essa breve contextualização é importante para que o leitor compreenda minha referência imediata da palavra, que vai acabar guiando a metodologia de desenvolvimento da *persona* neste trabalho.

Os autores sugerem uma série de procedimentos para a criação da *persona*, uma espécie de guia para o designer: material de pesquisa de usuários, documentos, uma narrativa necessária, uma ilustração ou fotografia, seu nome. Traçando um paralelo com o processo descrito acima, estabeleço um “rosto” para minha *persona* com a Figura 2 e procedo para criar uma história que servirá como guia para a confecção de um produto final, neste caso um trabalho poético. Este texto não faz parte do trabalho final, mas é disparador do processo, serve como guia para o desenvolvimento das propostas visuais que trago para esta *persona*.

Podemos também considerar suas origens linguísticas. De acordo com Paulo Sergio Faitanin⁵ (2006), em seu artigo *Pessoa: a essência e a máscara!*, “pessoa” deriva etimologicamente da palavra latina “*persona*”, significando em seu uso corrente um

5 Professor adjunto IV do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense, doutorado em Filosofia Medieval pela Universidad de Navarra, Espanha. Desenvolve pesquisa, extensão e docência na área de Filosofia Medieval, resgatando os fundamentos da filosofia de Aristóteles e sua influência no pensamento de Tomás de Aquino.

indivíduo considerado em si mesmo ou em suas relações com o mundo. Para ele, contudo, tal definição não comporta o sentido atribuído ao termo atualmente. Apresentando algumas possibilidades levantadas por diferentes teses, Faitanin observa que a palavra “*persona*” possui um provável paralelo com a grega “*prósopon*”⁶, que significaria “máscara”, “personagem”, não por traduzir para o latim a palavra “*prósopon*”, mas sim por nomear o ato ou efeito de representar o som através de uma máscara (*per+sona*). De acordo com o autor, as máscaras do teatro grego possuíam um orifício na região da boca, formato que, além de facilitar a fala, colaborava com a melhor distribuição do som nos antigos teatros gregos:

Assim, pois, porque a máscara tornava a voz humana mais sonora e vibrante, se deu em latim à máscara o nome de *persona*, enquanto pelo som de sua voz se dava a conhecer o ator; algo que seria difícil por causa da máscara que lhe encobria todo o rosto e que oferecia ao expectador uma aparência enganosa. Portanto, por causa da máscara não se reconhecia quem atuava, senão só quem era representado, mas pelo som impostado pela voz do ator, se vinha a reconhecer inclusive quem atuava. Neste sentido, pelo som [*per sona*] impostado pela voz do ator vinha-se a reconhecer o próprio ator; e, mediante isso, o ator vinha a ser reconhecido pelo som [*per sona*] impostado por sua voz. Passando o ator a ser identificado *persona*.

6 Estas considerações sobre as relações entre face e máscara presentes na palavra *prósopon* também aparecem de maneira mais simplificada no livro *Face and Mask: a double history* de Hans Belting (2017).

Mas não só isso, pois se denominou *persona*, também, o artefato que o ator sobrepunha a face para atuar (FAITANIN, 2006, p. 341).

O autor conclui, a partir dessas considerações, que a palavra possuía quatro significados distintos: a representação, o ato de representar; a máscara que ocultava a identidade; a personagem representada; e, por fim, o próprio ator, através de sua voz. Se o trabalho de produção de uma *persona* for tomado por esse viés, a *persona* resultante acaba por implicar não uma separação total entre produtor/produto, entre artista e obra, mas sim um diálogo entre ambos, um estado simultâneo, um equilíbrio delicado, no qual é difícil separar onde a presença real do artista termina e o simulacro da *persona* começa.

No trabalho que segue, apresento a máscara que evoca todas essas instâncias. As produções poéticas são, para mim, a parte da *persona* que é objeto, máscara. Auxilia na representação da personagem ao público sem, no entanto, desligar-se completamente de quem a veste e do ato que performa.

Voltemos então à Figura 2. Após minha primeira impressão, de que a imagem formada em minha cabeça parecia um mapa, comecei a pensar em como ele seria, em tentar antropomorfizá-lo para poder trazê-lo à vida.

É um mapa na camada superior, mas na camada inferior existe outra coisa, uma confusão de letras e

um olho duplo, um deles caído, pendurado no outro. Tem algo de dramático, como um turbilhão entre verde e vermelho, um desequilíbrio interno, alguma coisa que ali não vai bem. Mas, por fora, o mapa registrado assim como na Listel⁷, a cor rosa para a cidade, a cor verde para as praças e locais onde a vegetação ainda persevera.

Pensei que esse mapa estava infeliz, estava confuso. Sobre o que um mapa estaria infeliz, no entanto? Ora, se um mapa está infeliz, quer dizer que tem uma consciência, mas no que consiste a consciência de um mapa? Foi feito para registrar, então a consciência dele deveria estar voltada para o registro de um local. Mas se ele está infeliz com o tal registro que justifica toda sua existência, o que ele quer afinal? Se a única coisa que ele faz é uma atividade passiva, então vai ver que ele quer ser mais ativo? Pois então, meu mapa quer fazer coisas! Mas o quê? Andar de bicicleta? Não sei, parece-me que um mapa andar de bicicleta seria mais uma passividade, afinal ele só passearia pra lá e pra cá nas ruas que registra, mais uma linha desenhada, temporária, mas ainda assim uma linha. Não, ele quer acabar com tudo isso, quer quebrar essa história toda de linhas, quer mudar alguma coisa concreta, afetar

⁷ Empresa brasileira que, entre outros produtos, oferece listas telefônicas impressas. Essas listas contêm também mapas locais por área. Hoje em dia, o impresso diminuiu seu alcance e volume de produção, devido a outros recursos disponibilizados por sites e aplicativos.

o mundo, participar em três dimensões. Ele quer se agarrar naquela terra que sempre viu chapada em sua própria pele, agora ele não será mais a cidade, a cidade será ele. Quer mexer na cidade, quer mexer na terra, quer derrubar, destruir, modificar e erigir. Mas continua sendo só aquele velho mapa, ele é o que é porque só faz o que faz.

A partir dessa ideia sobre quem seria O Mapa, construí um pequeno texto para me orientar na criação desta *persona*:

O Mapa está cansado de registrar o mundo, quer remodelá-lo. Sabe que isso é impossível e, por causa disso, se permite os sonhos-pesadelos, nos quais remodela o terreno sem considerar quem está ali, são sonhos terríveis, misto de realização e terror por sua própria maldade latente. Registra suas ideias assim como se fossem mapas para sua própria mente (KULCZYNSKI, 2016, p. 1).

Esse texto foi usado como guia, mas nem sempre tomado por literal ou totalmente explorado: a produção acabou se focando em fazer surgir, e não tanto em produzir possíveis registros da autoria da *persona* (subentendidos no trecho “registra suas ideias”).

Patrícia Franca-Huchet também se utiliza de texto para acompanhar seus heterônimos em um de seus trabalhos, *Os Quatro Fotógrafos*. Zénon seria um fotógrafo amador belga interessado em pintura e fotografia. Ele assinaria um livro ainda não publicado, chamado *O Espectador Fotógrafo: Zénon Pietrs*. Nesse

livro, a artista simula uma entrevista com o fotógrafo e, em um de seus artigos, *Tempestades* (2011), chega a descrevê-lo em um suposto encontro que tiveram:

Estivemos juntos nos cursos do INHA, em 2009. Aproximamo-nos e nos identificamos com a natureza daquilo que entendemos ser a arte. Encontrávamos em um Café próximo dali, o Café Pistache, no ângulo da *Rue Vivienne* com *Rue Beaujolais*. Lá aconteceram conversas sobre a imagem, a prática, a arte, a citação, bem como sobre alguns autores que foram abordados nos cursos que seguimos – como Hannah Arendt e Walter Benjamin. Lembro-me do jeito que carregava uma velha pasta de couro, de um outro tempo, cujo interior me parecia uma *Boîte en valise* ou um dispositivo para carregar uma mini-biblioteca e imagens. Foi Zénon que me falou de Winfried Georg Sebald e seu universo melancólico e autobiográfico. Em seus recitos, este escritor reconstrói fatos históricos a partir de acontecimentos singulares trazidos a público ou inventados. Seus textos são como uma pesquisa através da história; entre livros sua prosa e ficção se desenrolam, sempre a partir do que já foi vivido, da experiência. Foi assim que li *Os anéis de saturno* e me alimentei da forma como W. G. Sebald constrói seu trabalho através da montagem e da citação provocando a colisão. Um dia saímos, Zénon e eu, depois de uma aula em uma noite escura de inverno e atravessamos o Palais Royal para chegar até o metrô. Contemplamos um tapete de neve azulado e calmo que se estendia como uma pequena planície. Do lado oposto avançava uma sombra que nos impedia de fixar os vultos. Os galhos das árvores pareciam lúgubres e a sensação úmida e fria percorria todo o ambiente impregnando nossa percepção de mistério, adicionada à visão dos edifícios iluminados e dourados nas laterais. Zénon fez fotos, tudo era calmo e silencioso o bastante para se desejar ali ficar muito tempo. Tomando depois o meu caminho, minha solidão era apenas aparente, eu continuava a fabricar questões que pudessem suscitar

e aguçar a poética de Zénon. Mentalmente eu ocupava o lugar de meu amigo ausente, imaginando quais seriam as suas respostas (FRANCA-HUCHET, 2011, p. 4261-2).

Para a autora, o ponto de vista crítico e filosófico de Zénon sobre a imagem serve para induzir um efeito de conhecimento novo, localizado entre a intemporalidade da ficção e a fatualidade do presente. Seu trabalho em imagem não pode ser desvinculado do discurso do artista ficcional que cria, pois a simulação não é, necessariamente, o trabalho fotográfico, mas sim a *persona* em si.

Outra artista que se utiliza do recurso de criação de personagens é Eleanor Antin, nascida em Nova York. Sua formação e trabalhos passeiam entre a filosofia, a escrita, a atuação e a arte. E, assim como se utiliza dessas referências de campos variados, seus trabalhos se configuram em meios variados como desenhos, pinturas, textos, filmes, fotografias, performances e instalações para abordar questões de explorações do *self*⁸, de gênero, raça, cultura e identidade.

Em uma de suas *personas*, *O rei de Solana Beach*, Antin encarna a personagem e sai pelo mundo, conversando com as pessoas, fazendo apresentações, escrevendo textos e utilizando a fotografia como registro

8 A palavra possui diferentes traduções que caberiam aqui: o eu, a natureza de um indivíduo, o ego, a personalidade, o estado de "ser", entre outros; traduzi-la para o português significaria perder esta multiplicidade em uma definição estanque.



Figura 3

Eleanor Antin (1935 –), *My Kingdom is the Right Size*, de *The King of Solana Beach*, 1975

Fotodocumentação de performance de rua em Solana Beach, Califórnia

Fonte: Kemperartmuseum

Disponível em: <kemperartmuseum.wustl.edu>

de tais performances. Ele é um rei de baixa estatura, porém com grandes ambições. Exilado de seu país, vem para Solana Beach, um “reino pequeno mas natural, pois nenhum reino deveria se estender além do que seu rei pode andar confortavelmente em um dia. Meu reino é do tamanho certo para minhas pernas pequenas” (HISTORICAL, 2008, tradução nossa)⁹. O rei conversa com seus súditos, tenta forjar alianças sem sucesso e, com seu charme do “velho mundo”, representa as realidades feudais.

Essa *persona* é usada pela artista como uma maneira de criticar o capitalismo e as estruturas de classe americanas (CLEMENTS, 2013). A artista, citada por Liebert (2013b, p. 115, tradução nossa) conta: “não sabia os traços básicos de meus *selves*¹⁰ no início além de seus nomes. Eles me contaram quem eram quando eu comecei a habitá-los”. A referência textual vem, juntamente com suas fotografias, contextualizar e representar os desejos da *persona* em performance. São as partes acessadas pelo público, representam uma máscara de Antin – que muda em outras obras, ora se faz pela fotografia, ora pelo vídeo ou até mesmo diretamente pelas suas performances –, mudança de meios que, de acordo com a artista, citada por Liebert (2013b, p. 122, tradução nossa), contribuíram para a

criação e a evolução de suas personagens: “Não há nada passivo sobre os meios e gêneros. Eles inventam novas possibilidades de experiência e significado”.

No entanto, de acordo com Juliana Gisi, professora e artista, em *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos* (2015), a imagem é o fim buscado por Antin. A artista preza pela narratividade do meio, que propicia conexões possíveis entre as obras. “O foco de atenção da artista incide nas fotografias como produto final, como trabalho de arte, o que é comum a vários artistas” (GISI, 2015, p. 211). O texto que embasa a feitura das imagens apresentadas na minha pesquisa não acompanha as obras produzidas. Apesar de não aparecer, faz parte intrínseca do processo de criação das imagens apresentadas a seguir. O objetivo final é, contudo, o resultado poético em fotografia e vídeo.

⁹ Citação do trabalho *O Rei de Solana Beach*, de 1974-75.

¹⁰ Plural de *self*.

TRANSFORMAR- SE, FAZER SURGIR

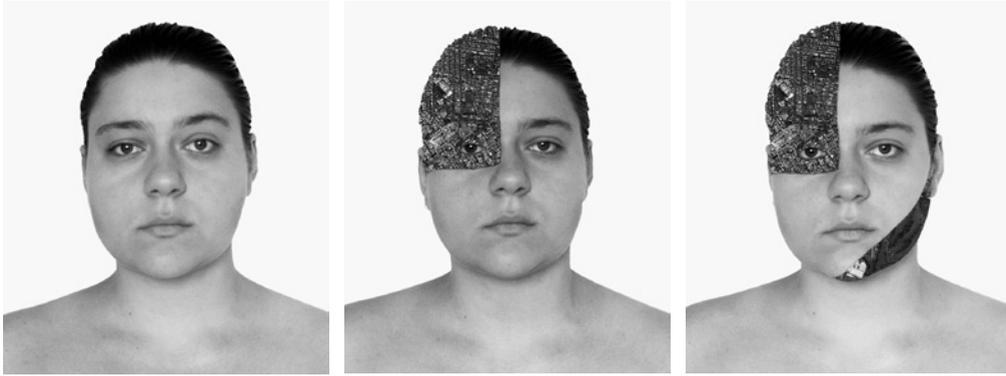
Criador e Criatura, 2016

Presença, 2017

Como primeiro passo para a materialização do terceiro analítico, decidi por um processo semelhante ao já adotado em *A Fênix Avessa* (2015), um trabalho no qual simulo meu assassinato pelas mãos de minha imagem-suporte, de modo a transformar-me em superfície. De acordo com o sociólogo e filósofo francês Baudrillard (1991), em *Simulacros e Simulação*, a simulação é fingir ter o que não se tem – em oposição à dissimulação, em que se finge não ter o que se tem. Simular, para o autor, no entanto, é fingir sem comprometimento com a realidade, pois a simulação põe em xeque a diferença entre verdadeiro e falso, real e imaginário.

Nas fotografias digitais *Criador e Criatura* (Figuras 4 a 6), simulei a minha passagem de objeto real para um objeto que só existe em imagem. Trabalhei as imagens no *Photoshop* de maneira a transfigurar meu corpo no corpo da *persona*. As imagens de mapas selecionadas são da região sul, mais especificamente da Grande Porto Alegre e arredores. As estruturas encontradas na região foram escolhidas por seu potencial gráfico para fazerem referência a meu corpo. Um trecho do arroio Dilúvio vira sobancelha, um retorno vira boca, a cidade vira textura, a mata vira sombra.

O trabalho foi desenvolvido dentro de disciplina do mestrado, para a publicação *Quase um Quadrado* (2017), na qual, devido a questões de adequação ao espaço disponível, apenas quatro das seis imagens



foram apresentadas. Sobre *Criador e Criatura*, o artista Fabiano Gummo comenta:

O Mapa é uma das personas criadas por Natasha Ulbrich no projeto *Criador e Criatura*. São quatro imagens/instantes nos quais a pele da artista vai sendo contaminada pelo construir agudo e fragmentado de um devir cidade. Somos convidados a escutar as minúsculas tesselas epiteliais abrindo caminho para uma acentuada tapeçaria demográfica. Tal procedimento narrativo possibilita uma segunda epiderme, manifestada em sua própria autoficcionalização (GUMMO, 2017, p. 41).

Pouco a pouco, meu corpo se transforma em mapa, em fragmentos de imagens de um outro corpo muito maior, mas que também é registro fotográfico, a fotografia aérea de um local que não existe tal como aparece nas Figuras 4 a 6. É a montagem de uma cidade que existe assim como a minha imagem na frente da câmera, mas que não representa mais o real quando é montada de maneira que se evitem os cortes, e vira ainda outra imagem junto a meu corpo. Essa sequência



Figura 4

Natasha Ulbrich Kulczynski, *Criador e Criatura*, 2016

Montagem de fotografia digital com imagens do Google Maps
Dimensão variável

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2016)

cria um espaço entre o lugar e o corpo, no qual um entremeio possa vir a ser representado. Transforma corpo em lugar e lugar em corpo. Tira da fotografia um referente tal qual para, a partir dela, criar uma terceira coisa, que existe na instabilidade da representação literal e da representação ideal: como mostrar algo que não existe com um *medium* tão “real”? E por quê?

O autor e historiador alemão Hans Belting (2017) coloca, em seu livro *Face and Mask*, que nossa apresentação é feita com a face, na qual nos comunicamos com outros, e guarda em si o poder de representar a totalidade de nossa imagem. É talvez pertinente que eu tenha começado o processo de representar a *persona* por ela.

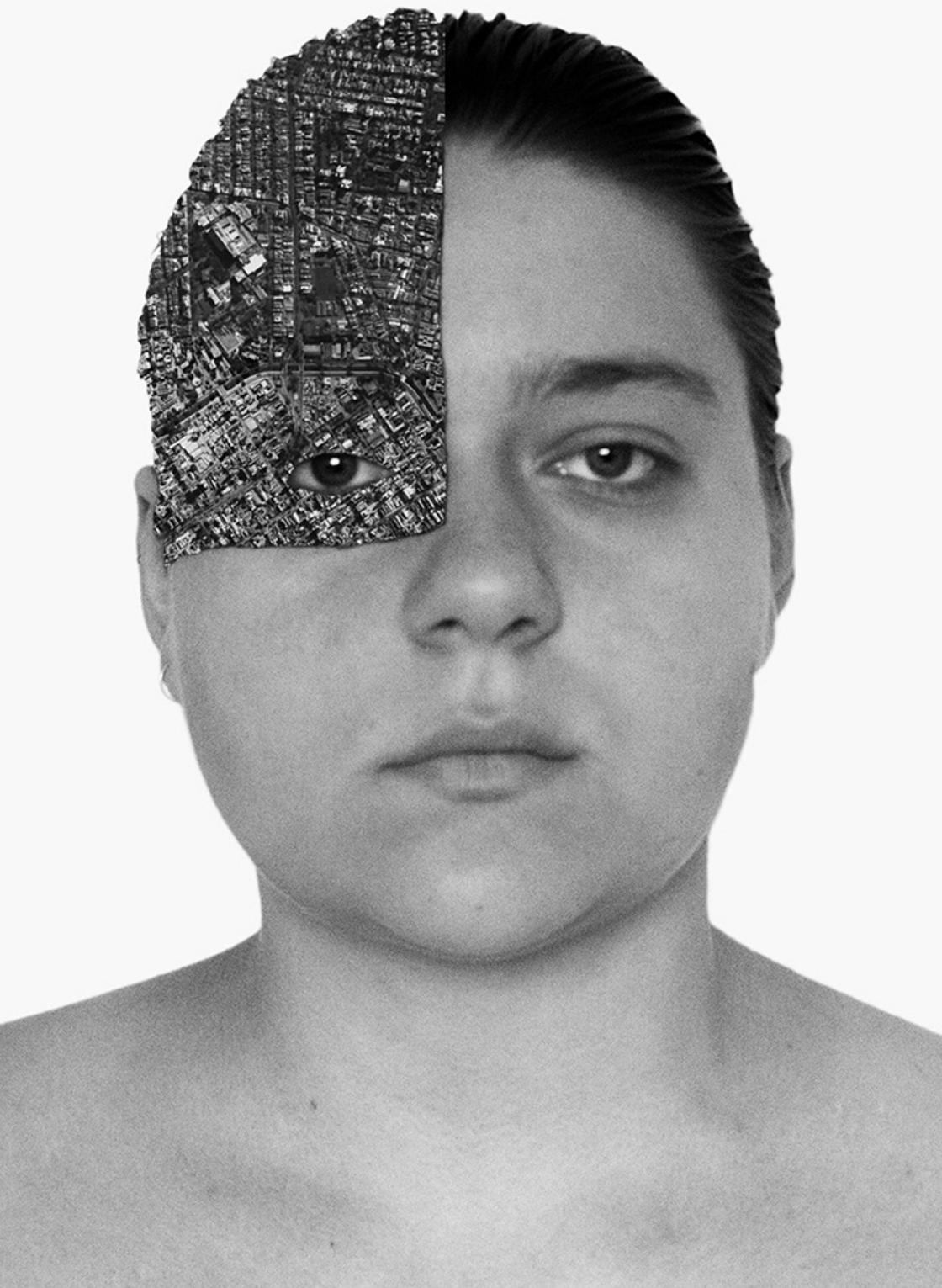
A fotografia, para o autor, poderia ser considerada como uma máscara, sendo impossível que reproduza as coisas como são, pois as endurece em imagem. Os artistas que engendram se retratar deveriam lidar com o fato de estarem criando uma máscara de si, nunca sua representação total, nunca sua essência. Ao desenvolver *Criador e Criatura*, no entanto, minha intenção foi afastar minha imagem de minha presença concreta. Tomar esta característica de afastamento colocada por Belting, que a imagem – neste caso a imagem fotográfica – provoca, é utilizar essa característica da fotografia a meu favor na criação de *personas*. A fotografia seria, aqui, a máscara pela qual represento o equilíbrio entre o artista e a *persona* proposto por Faitanin.

Comentando sobre o trabalho de Jorge Molder, Belting (2017, p. 167, tradução nossa) coloca que:

[...] como um ator de sua própria face, [eu posso] “mostrar algo que não sei nada sobre, posso mostrar aquilo que é – e que ele não é nem ele e nem outra coisa, nem outra pessoa”. Aí emerge um “ser no meio” – neste espaço entre o *self* e o outro. A ambiguidade reside no fato de que Molder é simultaneamente modelo e fotógrafo, em outras palavras, um observador que se aproxima do que vê com objetividade. “Até quando produzindo auto-retratos”, de acordo com Molder, “usa-se uma máscara”.

Já em *A Câmara Clara*, Roland Barthes¹¹ (2015), filósofo, sociólogo e escritor francês, propõe que a imagem fotográfica possa ser objeto de três pontos de vista: o fazer (*Operator*), o suportar (*Spectrum*) e o olhar (*Spectator*). O operador seria o fotógrafo, o espectador seria aquele que contempla a fotografia, e o *Spectrum*, ou referente, seria o alvo da fotografia, aquilo que é emitido pelo que é retratado. No decorrer deste trabalho, curiosamente, ocupo as três posições. Registro, registro-me e observo o resultado desse registro. A operadora faz-se imagem para tentar fazer-se o outro. O autorretrato, como coloca Belting (2017),

11 Barthes (2015) também aproxima a fotografia do conceito de máscara. Para ele, a máscara da fotografia é o sentido, dependente de uma sociedade e sua história e é, portanto, uma representação. É uma máscara colocada sobre a foto a partir da leitura de quem a vê, não necessariamente faça parte de sua natureza como Fotografia. O autor não trata em seu livro da máscara criada pelo artista, assim como não trabalha, neste, com imagens propositalmente ficcionais.



Páginas Anteriores

Figuras 5 e 6

Natasha Ulbrich Kulczynski, *Criador e Criatura* (foto 2 e 5), 2016

Montagem de fotografia digital com imagens do *Google Maps*

Dimensão variável

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2016)

é, simultaneamente, pose e análise, criação consciente de uma máscara, e o desafio, neste trabalho, é utilizar o autorretrato como uma representação afastada da essência do retratado, para que a imagem possa se tornar algo em si mesma.

Uma imagem de mim vira uma imagem independente de mim, desliga-se do ser real para habitar a esfera do objeto, pois, conforme Barthes (2015, p. 19), “a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”. Annateresa Fabris (2004), historiadora e crítica de arte brasileira, fala, em *Identidades Virtuais*, de uma cisão entre o sujeito e sua imagem, conforme observa no trabalho de Cindy Sherman. De acordo com a autora, a artista americana faz da problemática da identidade feminina sua questão central, utilizando uma fotografia bastante próxima da linguagem do cinema, de maneira a trazer estereótipos da indústria.

Apesar de Sherman trabalhar com a representação

do feminino, com imagens performadas para a câmera, é no “arquétipo da garota” que vejo a relação de Sherman com o presente trabalho. Nos *Untitled Film Stills* (Figuras 7 e 8), Sherman traz, de acordo com Fabris (2004, p. 61), a personificação da Garota, “compêndio dos mitos que definem as expectativas da fantasia do americano médio, a Garota é feminina em sua vulnerabilidade e em suas grandes virtudes: coragem, independência, determinação, brio e dignidade vacilante”. Em *A King, a Ballerina and a Nurse*, Emily Liebert (2013a), pesquisadora e doutoranda em História da Arte, também comenta sobre essas características da obra de Sherman, e ainda comenta que as 69 imagens devem ser vistas em conjunto, para que se tenha uma ideia do arquétipo proposto. A personificação de um arquétipo a partir de um conjunto de fotografias é usada por Sherman como uma ferramenta poética, com a pretensão de abordar questões sociais e de gênero percebidas pela artista.

Encontro em Eleanor Antin uma importante referência na invenção de *personas*. As imagens que cria para um determinado arquétipo que ela queira apresentar não são apenas similares de modo a evocar um mesmo tipo, são cada uma um indivíduo, possuem nome, contexto, história. Além do Rei de Solana Beach, outra *persona* desenvolvida pela artista é Eleanora Antinova, *prima ballerina* negra dos *Ballets Russes* de Diaghilev, sempre frustrada por sua estereotipagem na hora da distribuição de papéis.



Figura 7

Cindy Sherman (1954 -), *Untitled Film Still #48*, 1979

Gelatina de prata, 18,9 x 24 cm

Fonte: MoMa.

Figura 8

Cindy Sherman (1954 -), *Untitled Film Still #54*, 1980

Gelatina de prata, 17,3 x 24 cm

Fonte: MoMa

Disponíveis em: <moma.org>





Figura 9

Eleanor Antin (1935 –), *Pocahontas* (pose 1), da série *Recollections of My Life With Diaghilev*, 1975-1976

Gelatina de prata, 14 x 11 cm

Fonte: Artsy

Disponível em: <artsy.net>

Suas *personas* não são desenvolvidas para enganar o público: a artista sabe que é impossível fazê-lo. Seu objetivo é questionar as noções de uma identidade fixa sem, no entanto, negar que suas imagens representam personagens. Henry Sayre (2013), historiador e pesquisador de arte, comenta, no artigo *Identity Crisis: Eleanor Antin's Personae*, que a artista sofreu várias críticas sobre o fato de Antinova ser negra, mas a que a intenção da artista não foi a de representar os negros nem substituir seus discursos¹², pois ela sabia que isso é impossível: a intenção seria trazer uma *persona* à vida e, ao mesmo tempo, revelar sua impossibilidade para “poder rir do triste prospecto de sua tentativa” (SAYRE, 2013, p. 29, tradução nossa). As *personas* de Antin são feitas, de acordo com o autor, para combater a tirania, onde quer que a artista ache necessário combatê-la, fato que Antin corrobora ao afirmar que o traço comum entre suas personagens é seu desamparo diante da dor e da injustiça (LIEBERT, 2013b).

Ambas as artistas se utilizam da fotografia como máscara, como representação. Não possuem o desejo de

12 Enquanto no catálogo de *Multiple Occupancy* os autores tratam das nuances entre as críticas à representação de uma mulher negra por Antin, tanto os aspectos problemáticos quanto as motivações da autora, Clements (2013) traz também a escritora Michelle Clift como opositora desta escolha da artista. De acordo com matéria divulgada no jornal *Hyperallergic*, nos anos 80 Clift publica um ensaio descrevendo as performances como racistas. As críticas levantadas em relação a Antinova são pertinentes do ponto de vista da luta racial: a preocupação da artista com a injustiça social se esquece de problematizar os lugares de fala.

enganar o público como se a imagem que apresentassem fosse uma verdade. Fica claro o jogo entre as posições de artista e referente, no qual a fotografia (e, no caso de Antin, também os outros meios) funciona como um meio para representar todos esses papéis ao mesmo tempo. Enxergamos tanto as personagens quanto “ouvimos a voz” do ator.

Não é só pela fotografia que se levanta tal questão: Fernando Pessoa também consegue inscrever em seu universo este equilíbrio entre autor e personagem. Teresa Rita Lopes (2017), escritora e investigadora pessoana, comenta, em *Fernando Pessoa: vida e obras de Alberto Caeiro*, que a obra do poeta precisa ser analisada dentro no amplo romance-drama que ele criou. Neste, Alberto Caeiro é tratado como um autor-personagem, como a consubstanciação de Fernando Pessoa dentro de seu próprio universo ficcional: um Mestre que guia as personagens tanto de fora quanto de dentro de sua ficção. Porém, enquanto a imagem fotográfica cria um duplo-máscara pelo qual se intuem as relações entre artista e personagem, no caso de Pessoa foi necessário que o autor afirmasse sua proximidade com a personagem; não uma proximidade formal, mas uma proximidade de essência. Alberto Caeiro é Fernando Pessoa falando dentro de sua própria ficção. O Mapa fala por ele mesmo, usando minha imagem como meio.

Resgatando as considerações de Faitanin

(2006) sobre a palavra *persona*, esta poderia falar da representação em si, do ato de representar, da personagem e do ator. Portanto, mesmo que eu queira me separar de minha *persona*, sempre estarei atada a ela pela presença da máscara da imagem. Se tomarmos por base as considerações acima apresentadas, a fotografia seria uma das ferramentas, para manter este jogo de equilíbrios tencionado pela palavra *persona*, uma vez que ocupo todas as posições possíveis de análise descritas por Barthes (2015).

REAL CONTRA FICCIONAL, OU OS DOIS JUNTOS

Ao ser convidada para participar da exposição coletiva *Paragem*¹³, precisei pensar a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo como espaço para minha proposta de criação de uma *persona* e, ainda, a convivência de minha obra com aquelas produzidas pelos colegas. *Presença* é uma fotografia *site specific*, feita para o espaço atrás do pilar, um elemento arquitetônico usado como recurso para fazer a imagem remeter a um espelho. A fotografia foi tirada antes da montagem das outras obras, sem colocar os outros trabalhos na imagem, causando um estranhamento para quem via o espaço refletido, mas não tal como se apresentava naquele momento. As fotografias foram feitas com *timer*, e a câmera foi posicionada em uma escada, apesar de haver outros colegas presentes enquanto eu tirava a foto (busquei evitar a presença do olhar do outro na tomada da imagem).

A ideia, com esse trabalho, foi simular a existência

¹³ Exposição com os alunos da área de poéticas visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, com curadoria da Prof^a Dr^a Marilice Corona, de 11 a 28 de agosto de 2017.

da *persona* através de uma suspensão do espaço, na qual minha matéria corporal não estivesse presente, mas a matéria fotográfica pudesse representar uma existência simultânea do artista e do espectador com a *persona*, descolando uma figura da outra, apontando que, mesmo sem um corpo real, a personagem ainda assim existe. Aqui trago novamente Barthes (2015): como assim simular uma existência concreta através de uma imagem que é obviamente plana? O que o autor defende é que a fotografia emana seu referente. Foi preciso que, em um dado momento, aquilo que aparece na imagem fotográfica tenha estado diante de alguma câmera, mesmo que se considerem as fotomontagens: todas as imagens fotográficas estiveram na frente da câmera, o que se simula é a presença de todas essas imagens ao mesmo tempo na hora do clique. E mais, Barthes (2015, p. 15) afirma que o referente adere: “seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”.

Se tomarmos essas questões por base, mesmo que a imagem seja plana, o espectador olha para ela como se ela fosse uma janela para um momento que já não existe mais. Não importa o quão distante a imagem esteja do momento em que foi captada: quando o espectador a vir, vai dizer “isto é”, ou melhor, “isto foi”, pois o que a fotografia faz para o autor é fixar sempre um momento, tornando-o uma imagem viva do passado

e, portanto, causando sua morte.

Esse acontecimento curioso da eternização de um momento morto, que remete à vida e à morte, simultaneamente, pode ser bastante pertinente para se pensar como a *persona* aconteceu em *Presença*. A morte do momento funciona aqui como uma separação da Natasha real com sua imagem: o passado é a artista que tenta simular, uma artista fadada a morrer. E, no entanto, sua imagem eternizada é a fixação de uma proposta, a fixação da *persona*, sua eternização, “pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo” (BARTHES, 2015, p. 69). A fotografia separa-se da face e ganha, com esta separação, espaço para poder transformar-se em máscara.

Contudo, é estranho usar um autor que trate tanto do “real” na fotografia e usá-lo para mentir descaradamente. Estou me aproveitando desta natureza que induz ao real para criar algo que não o é de fato. Pouco importa se o que estava na frente da câmera existiu de verdade, importa que o espectador acredite nisso.

Há uma pequena brecha no texto de Barthes que vem ao encontro de minhas pretensões: a fotografia pode mentir quanto a seu sentido, mas nunca quanto a sua existência. Não posso mentir que estive na frente

da câmera, mas o sentido que minha imagem toma se separa da minha realidade para se unir à construção da *persona* apresentada aqui. O “isso foi” é o artista fazendo seu trabalho, e o que fica não é a representação literal do artista fazendo o seu trabalho; a imagem resultante é o trabalho em si. A simulação, a meu ver (ou pelo menos de acordo com as minhas esperanças), está aqui acima do poder de cópia ou de autenticação.

André Rouillé (2009), historiador e teórico da fotografia, vai se opor à teoria do referente defendida por Barthes em *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Para ele, a fotografia é toda simulacro:

[...] a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de “ser rastro” mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real. O que equivale a defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar o papel da escrita em face do registro (ROUILLÉ, 2009, p. 18).

Mesmo as imagens fotográficas que mais se pareçam com o “real” seriam uma fabricação dele. O que importa para o autor não é a semelhança da fotografia com algo “real”, mas sim a interpretação feita a partir desta imagem, seja a partir de conhecimentos prévios, seja construindo questões a partir da própria fotografia.



Figura 10

Natasha Ulbrich Kulczynski, *Presença*, 2017
Impressão em papel fotográfico Eco Solvente, 86 x 151 cm
Exposição *Paragem*, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo
Foto: Bruno Tamboreno
Fonte: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (2017)

Figura 11

Natasha Ulbrich Kulczynski, *Presença*, 2017
Fotografia digital, dimensão variável
Fonte: Arquivo pessoal da artista (2017)



E o que dizer, então, de uma construção abertamente ficcional? Niura Legramante Ribeiro (2016, p. 698), professora e pesquisadora da fotografia e de suas relações com outras linguagens, destaca a constatação de Régis Durand, para quem os usos da fotografia “têm-se multiplicado ao extremo e muito especialmente no sentido de uma invenção de formas e de mundos que não devem nada ao real” e ainda aponta que “No teatro fotográfico vemos o olhar de alguém que vê o mundo, mas não o mundo real”. Portanto, mesmo que o que eu busque seja suscitar uma relação da fotografia com o real no espectador, meu trabalho está baseado na potencialidade da fotografia para criar mundos, para simular e, portanto, aniquilar o referente, como coloca Baudrillard (1991).

Em *Caught in the Act*, Eleanora Antinova tenta posicionar-se como uma bailarina clássica, mas Eleanor Antin não consegue, caindo, sem conseguir manter sua posição; por vezes se auxilia de objetos para se segurar. Quando a artista falha miseravelmente em fingir ser uma bailarina, ela é “pega no ato”. Mas o nome da obra tem, de acordo com Emily Liebert (2013a), um duplo sentido: faz referência também ao espectador que é pego desejando acreditar na realidade da personagem. É lembrado a ele, no entanto, que existe uma máscara ali, e que dela sai uma voz: a voz do artista que ali está atuando.

Quando vemos Eleanor já sabemos por comparação

que ela não é o que parece, que a imagem é uma farsa. Aqui, a intenção da artista não é a de esconder a ficção, mas sim de revelar seu processo. Ela faz questão de deixar ver a versão de si que tenta falsificar uma pessoa por meio de seus vídeos. Meu trabalho, diferentemente, não busca revelar uma farsa. Porém, esta acaba por aparecer, e o espectador está fadado a percebê-la tanto quanto tentar tomá-la por real.

Vale lembrar que a performance ao vivo não faz parte de meu trabalho; portanto, considero estas obras fotografias performatizadas, ou fotoperformances, realizadas para a câmera. O espectador não tem acesso a gravações do processo. Sobre esse tema, coloco o seguinte escrito de Niura Ribeiro (2017, p. 698), em seu artigo *A Fotografia como Corpo Performatizado*:

[...] a atuação não ocorre perante um público como na performance tradicional, mas é produzida para a câmera. Daí a consciência do artista de que está construindo uma ação para um registro óptico e tudo o que isso pode implicar na imagem. Performar uma imagem é, portanto, programar, executar uma ação buscando uma atitude expressiva, tendo a consciência do aparelho que aponta em sua direção e o registra. [...] Programar e executar ações de naturezas diversas, enquadradas para o perímetro óptico da lente de uma câmera é o que define o limite do espaço de atuação do corpo. Trata-se de uma relação desse corpo com o espaço e a lente da câmera. O resultado estético da imagem é, assim, um olhar controlado pelas escolhas do artista.

A câmera funciona, neste trabalho, como o espaço



Figura 12

Eleanor Antin (1935 -), *Caught in the Act*, 1973

Vídeo em P&B com som, 36'

Fonte: Museum of Contemporary Art of San Diego

Disponível em: <mcsd.org>

Figura 13

Eleanor Antin (1935 -), vista de instalação de *Caught in the Act*, 1973

Fonte: Hyperallergic

Disponível em: <hyperallergic.com>



de construção da ficção. Essa construção está toda relacionada à *persona*: é sua função tentar trazer em si as definições feitas a partir do texto inicialmente elaborado, de forma a despertar no espectador a presença d'O Mapa.

BREVE PAUSA PARA O DIGITAL

Creio ser necessário salientar que as referências trabalhadas neste capítulo falam, principalmente, da fotografia analógica. Tanto Barthes (2015) quanto Rouillé (2009) abordam, com diferentes ênfases, a imagem-código das novas tecnologias como uma imagem que não precisa de um referente real nem de um meio material para existir. E mesmo que Rouillé (2009) trate a imagem fotográfica, no geral, como distante da cópia da realidade e muito mais próxima de uma virtualidade construída, é preciso sublinhar, no entanto, que a relação com o real proposta por Barthes (2015) não deixaria de existir na fotografia digital. Claudio Marra (2006), professor da Universidade de Bologna, afirma em um de seus manuscritos que o ato de registro da imagem fotográfica continua sendo analógico, pois a presença na frente da câmera e a captação de luz continuam sendo necessárias. A codificação só acontece em um segundo momento: será que a distância entre a luz e o código é tão maior do que a distância entre a luz e o químico?

O que a fotografia digital proporcionaria, então,

seria, se lembrarmos a continuação das considerações de Rouillé (2009), o fim da fixidez. O processo de digitalização liberta as imagens fotográficas do mundo material, elas podem ser impressas em qualquer meio e, no entanto, sua superfície natural de aparecimento é a tela; sua circulação, as redes. Cada vez mais, a materialidade da fotografia se torna menos relevante, e sua virtualidade vem à tona, como coloca Christine Mello (2008), professora, curadora e crítica de arte. O conceito de virtualidade é descrito em *O Que é o Virtual?* por Pierre Lévy (1997), filósofo, sociólogo e pesquisador francês, não como uma oposição ao real, mas ao atual: uma semente contém virtualmente a árvore em si, é uma realidade já acabada, mas ainda por acontecer; falta-lhe o ato. Assim que se dá o ato, já não é mais potência, virtualidade; passa a ser atualização; a árvore, já em formação, entra em um novo estado, com novas potências, que geram novas virtualidades.

A atualização seria, para o autor, uma solução: meu problema (minha semente) seria este terceiro, esta fotografia que viveu em meu imaginário, e cada etapa da concretização de sua existência em imagem seria uma solução, um ato de trazer à vida. As atualizações seriam as escolhas tomadas, as técnicas, os meios, as formas e as funções. A partir daí, uma segunda camada possível de atualização seria colocar a imagem no espaço, como em *Presença: um site specific*, que tem o potencial de trazer novas questões para a criação da persona, assim

como o solo tem o potencial de modificar o plano-diretor das raízes de uma árvore.

A fotografia analógica é, apesar de intensa em presença física, uma eternização fugaz, delicada. O papel fotográfico se desfaz¹⁴. E mesmo que consideremos a fotografia como código, como digital, nunca será eterna: é preciso sempre um meio, e os meios eletrônicos vêm durando menos que o meio do papel: do *VHS* para o *DVD* foram quarenta e sete anos¹⁵; do *DVD* para o *Blue Ray*, apenas nove, por exemplo. Talvez o que aumente o tempo de sobrevivência e o alcance desta imagem-código é que ela pode ser passada de meio em meio, copiada, reimpressa (mesmo que por vezes, para isso, dependamos de tecnologias antigas ou de uma indústria volátil que pode muito bem descompatibilizar este código com códigos futuros, não sabemos o que vai acontecer com a imagem-código na era do computador quântico, por exemplo).

O propósito desse breve interlúdio é reforçar que, para a discussão da fotografia como ferramenta de representação de uma *persona*, as questões sublinhadas não estão tão afastadas entre o analógico e o digital:

14 Essa questão aparece tanto em Barthes (2015) quanto em Rouillé (2009) ou Belting (2017), que sublinham a fragilidade do papel fotográfico.

15 Considera-se aqui a introdução do *DVD* em 1997; porém, o *VHS* só foi totalmente substituído em 2008. Quanto ao *Blue Ray*, ainda não substituiu totalmente o *DVD* e já perde força com o aparecimento de aplicativos de streaming online, como o *Netflix*.

Belting (2017) observa que a correlação entre a face e a fotografia já havia sido desafiada, por levar-nos a uma máscara antes de nos levar a um "real verdadeiro". Então, mesmo que considerássemos uma possível ausência de referente imediato, uma fotografia já seria em si uma imagem somente à semelhança de algo, que tem o potencial de remeter a um real tanto por sua presença quanto simplesmente por sua aproximação visual com o real. Mesmo que o referente nunca tenha estado na frente da câmera, se a imagem se parecer com alguém que existe, identificamos a imagem como sendo desta pessoa. De qualquer maneira, creio que a virtualidade da *persona* foi potencializada pela imagem digital. O Mapa vai se se construindo à medida que é atualizado por fotografias, impressões, montagens, e como será visto a seguir, vídeos.

LÁ E DE VOLTA OUTRA VEZ

Andanças, 2017

In(ação), 2017-8

Sem título, 2017-8

A partir das reflexões sobre a produção textual que serviu como base para o trabalho, e das fotografias produzidas anteriormente, planejei um vídeo que representasse toda a instabilidade emocional da *persona* que surge no texto. Um caminhar a esmo, sem direção, de um lado para outro, preso em sua existência virtual, preso em um desejo que nunca se realizará. A pá vai arrastando, causando desconforto sonoro, a *persona* está andando para um lado; depois uma pausa: água correndo. A *persona* então se move na outra direção, o barulho da pá volta. E assim o vídeo continua, em *loop*.

A imagem fotográfica é imóvel, sem nunca sair de quadro. E o que a imagem em movimento traria para Barthes (2015) seria um fora de quadro, um esconderijo que faria a personagem retratada continuar a viver: estaríamos sempre esperando que ela aparecesse de surpresa, saindo do campo cego. Enquanto a foto *já está*, o vídeo *está sendo*. Christine Mello (2008) afirma, em seu livro *Extremidades do Vídeo*, que o vídeo é uma questão de tempo, pois estaria inscrito na imagem, em sua transmissão, em sua duração para ser apreendido.

O vídeo, no entanto, não estaria em oposição à fotografia: para a autora, o meio videográfico estaria interconectado com outros elementos sensíveis, outros campos artísticos, contaminando outras linguagens, potencializando-as. A lógica, nele, é a do vídeo +, do vídeo que se soma a outras linguagens sem se diluir e sem mais poder ser dissociado das outras



Figura 14

Natasha Ulbrich Kulczynski, *Andança*, 2017

Vídeo digital, 3'57"

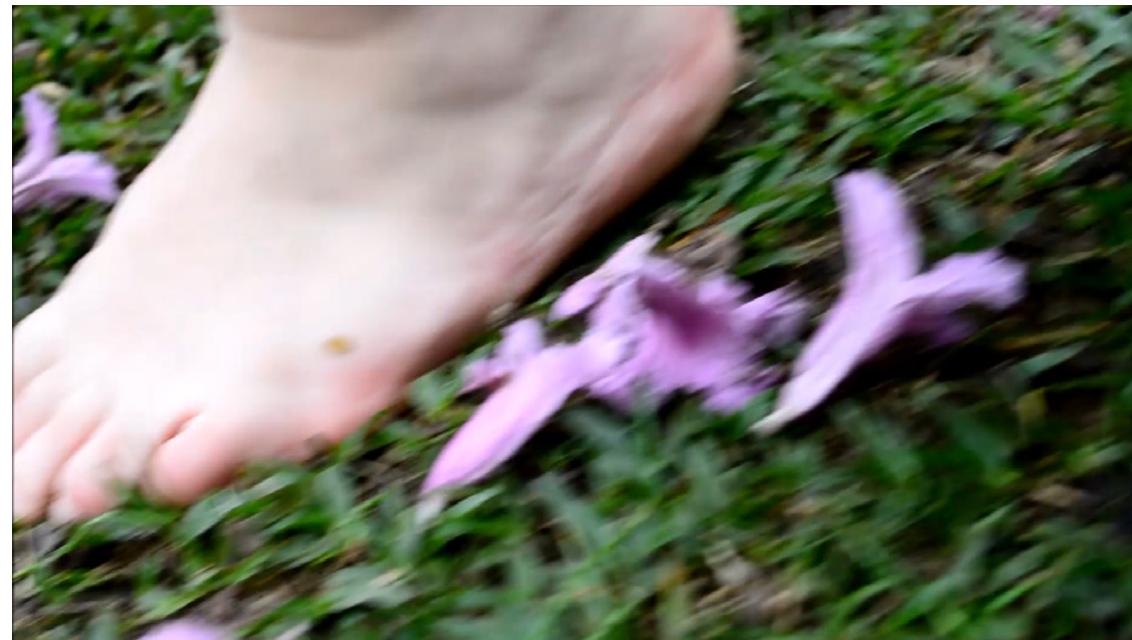
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2017)

Figura 15

Natasha Ulbrich Kulczynski, *Andança*, 2017

Vídeo digital em loop, 3'57"

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2017)



linguagens. Um dos exemplos dados pela autora seria o da videoperformance, que aparece aqui em conjunto com a fotoperformance, mas podemos pensar também na junção da fotografia com o vídeo em *Caught In the Act* (Figuras 12 e 13), ou mesmo no trabalho que será destacado no último capítulo. Essa contaminação revela o caráter processual do vídeo, que não pode ser considerado como um produto acabado da linguagem, pois “sua linguagem é colocada em discussão a partir de outras linguagens, como uma convergência incessante de contrários, geradora de síntese e potencialidade poética” (MELLO, 2008, p. 139).

A cultura digital mencionada no capítulo anterior é, para Mello (2008), híbrida, unificadora de diferentes naturezas de linguagens. O fenômeno conhecido como convergência das mídias faria referência a este processo de digitalização de imagem, som e texto, traduzindo até os meios analógicos para um código unificador.

Se tomarmos essas considerações por base, a imagem digital é a unidade básica comum a todos os trabalhos realizados aqui. O que se altera da natureza dos primeiros trabalhos do mestrado para os vídeos apresentados neste capítulo, acrescentando-se mais uma camada de complexidade a essa análise, é a imagem em movimento.

A gravação de *Andança* foi novamente um processo solitário, assim como a presença externa de espectadores não foi totalmente negada, mas

nenhum interferiu nas gravações ou no caminhar. O que importava não era o acontecimento ao vivo, este estragaria a história; não há nele separação entre a minha imagem e a imagem da *persona* para quem vê a gravação ao vivo, não há máscara, o que importava era o resultado fictício, mediado pelo vídeo. Sobre isso, Mello (2008) acrescenta que, na videoperformance, ao contrário da performance, não há interação com o público, o que ocorre é um enfrentamento entre corpo e câmera, nela não se sabe bem onde o corpo termina e o vídeo começa.

A identidade do corpo seria, para Mello (2008), afetada, ou composta, também por suas relações com os meios nos quais ele é retratado. Ela ressalta que, nos anos iniciais de uso do vídeo, o corpo estava presente por inteiro, e o vídeo desenrolava-se em uma ação contínua, no tempo real da ação gravada. Os artistas do século XXI, no entanto, com acesso a inúmeros processos de manipulação, tendem a fragmentar o corpo e o tempo que este ocupa em um vídeo, fazendo eco ao ritmo acelerado das novas mídias e sua distribuição.

Em *In(ação)*, um vídeo em *loop* da *persona* cavando, depois em reverso “depositando” a areia no lugar, há uma ação constante que não leva a lugar algum. Os recursos de corte proporcionam uma temporalidade diferenciada para o vídeo, ele mostra o movimento e a estagnação ao mesmo tempo, é uma ação no tempo que pausa a temporalidade da *persona*, que remete a



Figura 16

Natasha Ulbrich Kulczynski, *In(ação)*, 2018

Vídeo digital em loop, 0'53

Filmado e editado por Vicente Gomes Pinto

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018)

sua estagnação, que faz eco com a fixidez da imagem fotográfica.

Já a imagem em *Andanças* entra e sai de foco, parte do lugar aparece, parte da *persona* aparece. Novamente, não se consegue decifrar a diferença na importância do corpo ou do espaço, como em *Criador e Criatura*. O que acontece é uma ação no tempo, mas um tempo fragmentado, que causa dissonâncias na velocidade.

Embora jogue com o ilusório, o vídeo *Andanças*, formalmente, remete-me ao processo de Richard Long, quando das caminhadas pelo deserto do Saara. As esculturas do artista inglês resultam das ações que propõe em um determinado espaço, que também é gravado em vídeo. De acordo com ele, em entrevista para Geórgia Lobacheff (1994), seu meio é a caminhada, e a escolha de um círculo ou um caminho em linha reta se dá porque estes seriam atemporais, universais, compreensíveis. O artista descreve seu trabalho como um autorretrato, pois enquanto caminhar é uma medida para o espaço, caminhar neste espaço é uma medida de seu próprio corpo. De outras obras, como suas linhas d'água, Long comenta que são mais próximas de imagens de seus gestos.

O vídeo funciona no trabalho de Long como um registro, mas propõe algumas modificações: o trabalho já não é mais temporário, como propõe R. H. Fuchs (1986), mas acessado quase inteiramente por imagem,



Figura 17

Richard Long (1945 -), frame de trecho do documentário *Stones and Flies, Richard Long in the Sahara*, 1988

Fonte: Canal t'ART'teen, Youtube

visto que os locais que escolhe para suas esculturas são bastante isolados e, por vezes, assolados por intempéries que acabam destruindo as marcas de Long. De seus vídeos, fica a máscara de um trabalho que é um autorretrato. A caminhada como medida de si mesmo; um pensamento interessante trazido por Long, que pode vir a complementar a construção da *persona*: a caminhada poderia representar a construção de si mesmo do Mapa. De qualquer maneira, o que fica de ambos os vídeos é o movimento, é o som. Se a marca de sua caminhada é a escultura, penso que a marca do vídeo de Long é o som, que arrasta, que fica, que rasga, que lembra a presença, que reafirma o movimento, que ultrapassa a imagem plana – mesmo quando cheia de foras-de-quadro –, que ajuda a construir um espaço na instalação.

A instalação, de acordo com Mello (2008), não é um espaço ilusionista, que busque enganar o espectador assim como faz o cinema. Seu propósito seria o de provocar uma relação dupla entre a emersão e a imersão na imagem e no som, entre o espaço e o tempo da obra e o espaço e o tempo do espectador. Um recurso interessante para trazer uma obra fictícia para a realidade que esse espectador experiencie: o tempo e o espaço de andanças misturam-se com o tempo e o espaço real, a partir da ocupação deste com uma imagem e seu preenchimento com o som: “Desse modo, a vídeo-instalação é um dispositivo

contaminado de linguagem, entre o vídeo, o ambiente, e o corpo do visitante” (MELLO, 2008, p. 172). Entra aqui, novamente, uma relação ambígua da imagem que mistura o operador (quem ele é, o artista ou o quem se movimenta entre a obra?), o referente e o observador:

[...] a vídeo-instalação é associada na contemporaneidade como uma poética capaz de traduzir uma rede de conexões estabelecidas com o outro, entre o espaço expositivo e o espaço da vida. Ela se apresenta como um dispositivo capaz de expor movimentos entre o que é real e o que é construção, intercambiados continuamente, gerando uma ambiguidade capaz de nos fazer entrar no jogo narrativo muito mais complexo e desconcertante sobre os confrontos com a vida real e certos dilemas da sociedade. Expandem-se, assim, na vídeo-instalação, as fronteiras entre o documentário e a ficção, o visível e o sugerido, o vivido e o imaginado (MELLO, 2008, p. 183).

A *persona* estaria, então, com a imagem em movimento, instalada no espaço expositivo, atingindo novamente os limiares entre o real e o ficcional, tornando possível a percepção de uma construção, seja ela verdadeira ou não. E com os vídeos *Andanças* e *In(ação)*, reverbero, de maneira indireta (talvez desta vez de maneira mais controlada), a volta da presença do outro na construção de sentidos com a alteridade que me foi tão cara no projeto de graduação.

O VÍDEO E A MÁSCARA

Sobre o vídeo, Belting (2017) comenta que, inicialmente, surge como opção de fuga da fixidez da imagem. A imagem ao vivo, de acordo com o autor, tentava quebrar as barreiras entre a vida e a imagem sem, no entanto, consegui-lo por completo – existe sempre um atraso, mesmo que imperceptível para o espectador, que a leva de volta para o passado. Para Belting (2017), o filme ultrapassou a fotografia na medida em que consiste de *frames* acelerados que perdem sua individualidade quando projetados, e, no caso da imagem digital, fica ainda pior: o *frame* como o conhecemos nem mais existe, o que existem são *pixels* que quebram a imagem em pedacinhos invisíveis de luz e funcionam cada um de maneira independente dos outros.

Belting (2017) afirma que a imagem digital permite uma fuga da fotografia, pois não mais representaria o mundo real – já foram discutidos, anteriormente, os problemas de se considerar que a imagem digital perde seus referentes; portanto, quão distante a imagem digital fica da verdade? O quão distante ela fica da máscara? Belting (2017, p. 206, tradução nossa) pontua: “Agora a imagem em movimento se juntava

com a voz e oferecia a possibilidade de capturar gestos humanos ao invés de congelá-los em fotos e mandando elas em uma armadilha entre a imagem e o evento”. Ora, se a fotografia foi uma armadilha entre o real e a ficção, e a imagem em movimento é uma armadilha entre a imagem e o evento, então por que o caráter de máscara do vídeo haveria de cair por terra com o advento do movimento e do som? Para o autor, no caso da face, escapa-se da máscara descartável da fotografia para criar novas máscaras que são filmadas enquanto mudam.

Mesmo que a imagem em movimento não fosse uma máscara em si, a maneira na qual nos colocamos diante da câmera continua sendo uma performance feita para a câmera; então, como afirmar que o vídeo se aproxima mais do real se continua exibindo uma versão performada de si criada pela face? Para Belting (2017, p. 207, tradução nossa): “A autorrepresentação no vídeo é também uma confrontação com a face que sempre permanece exterior ao *self* e produz máscaras desconhecidas do mesmo quando as pessoas tentam penetrá-lo”. O autor relaciona o vídeo a um palco permanente, uma ferramenta para atuação, podendo estar a encenação no momento anterior à gravação ou em um momento posterior, em relação à imagem real. Para Christine Mello (2008), a autoimagem no vídeo ultrapassa a questão do corpo objetificado percebido na pintura e na fotografia de retratos e autorretratos,

trazendo um corpo performático, que toma posições, que decide e interage.

Belting (2017) traz a declaração de Rosalind Krauss de que o narcisismo era um conceito endêmico no vídeo, que poderia servir como conceito principal para todo o gênero. Para Belting, o que a autora salienta é o perigo da autorreflexão sem crítica, em que a similaridade do meio com um espelho provocaria a perda do distanciamento dos artistas. “Em sua análise, no entanto, a autora deixou pouco espaço para a igualmente possível prática da autorreflexão crítica, que desafiava artistas a procurar seu lugar em um mundo criado pelo vídeo” (BELTING, 2017, p. 207, tradução nossa).

No texto *Vídeo: a estética do narcisismo*, Rosalind Krauss (2008), crítica, historiadora e professora de História da Arte americana, utiliza alguns trabalhos para exemplificar a questão do narcisismo no vídeo. Nenhum destes trabalha uma ficção óbvia, mas, em sua maioria, retratam uma proposta feita pelos artistas eles mesmos diante da câmera. Já minha imagem aparece nos vídeos produzidos, no entanto está fragmentada; e, de qualquer maneira, a intenção não é me retratar literalmente, mas sim uma persona criada por mim e representada pelo meu corpo. Assim, apresenta-se uma dúvida em relação ao narcisismo em meu trabalho. Seria possível separar o desejo do artista de aparecer na frente da câmera desta imagem? Ou ele desaparece? Para mim,

como *Spectator*, é impossível não me enxergar como referente.

Ao comentar a obra *Air Time*, de Vito Acconci, Krauss (2008) ressalta que nela o artista se coloca entre a câmera de vídeo e um espelho, dirigindo-se a sua imagem no espelho em monólogo. Para Krauss, o artista responde a uma imagem de si mesmo, mas não uma imagem estática. Também o trabalho de Richard Serra se aproxima desta questão quando grava Nancy Holt em *Boomerang*, vídeo no qual a artista lê um texto enquanto se escuta e acaba por não conseguir mais seguir adiante, presa no próprio presente do qual não consegue se desvincular. Sobre esses exemplos, Krauss (2008, p. 149) comenta que

[...] a natureza da videoperformance é especificada como atividade que coloca o texto “em suspensão” e o substitui pela reflexão-especular. O resultado dessa substituição é a apresentação de um *self* que não teria nem passado, nem conexão alguma com quaisquer objetos externos a ele, pois o duplo que aparece no monitor não pode ser chamado de verdadeiro objeto externo. Ou, melhor, ele é um deslocamento do *self*, que tem o efeito – como a voz de Holt em boomerang – de transformar a subjetividade do performer em outro, espelho, objeto.

Se compararmos o ato de olhar para uma representação de si com o ato de olhar-se em um espelho (um que não reflita a ação imediata, mas sim uma ação passada), acontece entre artista e referente esse mesmo

duplo. A imagem sou eu, um deslocamento capaz de transformar a subjetividade do performer em outro. No caso dos vídeos citados acima, a imagem é quem vira outro; no meu caso, o outro é quem vira imagem. E quanto ao *self*, Krauss (2008) afirma que a imagem refletida claramente não o representa (é máscara!), mas ao mesmo tempo a presença de ambos no mesmo espaço é uma maneira de criar a ilusão de igualdade entre o assunto e o objeto, gerando a fusão entre o artista e seu duplo. Volta aí a ambiguidade da máscara, entre remeter ao ator e representar a personagem. Sobre o processo de tratamento lacaniano, Krauss (2008) explica que o objetivo é que o paciente deve se dar conta, pelo seu próprio discurso, de que seu *self* é uma projeção que jamais vai coincidir consigo mesmo. A análise lacaniana seria, para ela, a interrupção da fascinação pelo espelho “e, para tal, o paciente deve perceber a diferença entre sua subjetividade vivida e as projeções fantasiosas de si mesmo como objeto” (KRAUSS, 2008, p. 152). Neste trabalho, no entanto, assumo claramente as projeções fantasiosas de mim mesma como objeto.

AÇÃO, PERSONA, AÇÃO

Tanto em *In(ação)* quanto em *Sem Título* (Figura 18), pretendo inferir uma possível atuação da persona sobre o mundo. O vídeo a mostra em uma tarefa impossível, que nunca acaba, escavando o solo em busca de algo que nunca é finalizado. Aqui, novamente, é vista de fora. Contudo, *Sem Título* mostra, pela primeira vez, a ausência da persona, no que pretendi inferir que a produção passa da terceira pessoa para a primeira pessoa: essa ação sem dono, que remete a um vídeo em que se encontrava registrada, coloca a persona em um fora de quadro, na posição de *Operator/Spectator*.

Em *Dusty Boots Line*, registro das caminhadas de Richard Long pelo Saara, seu caminhar deixa uma linha que é sua escultura, seu trabalho. Para Fuchs (1986), os traços resultantes são traços de ficar e passar, marcando o centro do mundo enquanto o artista estava naquele local. Enquanto Jahn Dibbets, em *Domaine d'un rouge-gorge/Sculpture 1969*, marca o caminho de pássaros. Já as linhas da Figura 18 remetem ao processo de mapear, à importância do movimento e ao vídeo *Andanças*, feito no mesmo dia.

No escopo da criação de *personas*, a *persona* passa



Páginas Anteriores

Figura 18

Natasha Ulbrich Kulczynski, *Sem título*, 2017-18

Impressão digital sobre tela, pregos e linhas de costura, 148 x 100cm

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018)

Figura 19

Natasha Ulbrich Kulczynski, *Sem título* (detalhe), 2017-18

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018)

de objeto registrado para acionador, propositos. Cada artista que se utiliza dessa ferramenta tem para ela um propósito: Fernando Pessoa quer criar um universo para tratar do Neopaganismo, termo inventado por ele; portanto, de acordo com Teresa Rita Lopes (2017), cria personagens que possuem diferentes papéis para concretizar esse objetivo no universo criado. Alberto Caeiro é o Mestre, aquele que transmite seus conhecimentos, que representa o criador (é Pessoa, mas fica difícil não relacionar essa figura com um divino, o criador de uma realidade fictícia, o que não se afasta do conceito de aceitação multirreligiosa do Neopaganismo defendido nesse universo) em sua missão; Ricardo Reis, seu poeta representante; António Mora, seu teórico em prosa. Eleanor Antin e suas personagens que personificam algum tipo de crítica social lutam contra alguma injustiça percebida pela



Figura 20

Richard Long (1945 -), *Dusty Boots Line*, 1988
Fotografia em P&B de escultura no deserto do Saara
Fonte: Richardlong.org

artista, até quando a injustiça são alguns problemas que ela enxerga no campo da arte. Eu quero trazer uma imagem que convive comigo em meus arquivos, como uma proposta poética.

Contudo, algumas *personas* se caracterizam por sua produção. No caso de Fernando Pessoa, quem assina as obras são seus heterônimos: eles são os produtores, o que está escrito não está escrito por Fernando Pessoa, mas sim por Alberto Caeiro, por Ricardo Reis. Eles não são descritos nem vistos de fora, apenas seus resultados de trabalho. A exceção se dá quando Ricardo Reis escreve um prefácio sobre Alberto Caeiro para esta personagem, aí as fronteiras entre Caeiro ser visto de fora como objeto e Reis gerar um produto inserido no mundo ficcional pessoano são bastante confusas. No caso de Eleanor Antin, a produção artística das *personas* é acompanhada de muitos registros fotográficos externos e filmes, imagens vistas “de fora” (Figuras 12 e 13).

O caso de Patrícia Franca-Huchet é muito parecido com o de Fernando Pessoa, porém no âmbito das artes visuais. Na série *Os Quatro Fotógrafos*, a artista propõe a criação de heterônimos que assinam diferentes produções em fotografia (duas personas já estão prontas, mas o trabalho ainda está em andamento). Além de Zénon, está sendo criado também o bretão Mäel, segundo heterônimo, um “poeta fotógrafo” que vai percorrer sobre a paisagem a partir de fotografias reunidas por Patrícia Franca-Huchet nos anos em que



Figura 21

Eleanora Antinova

Páginas do portfólio *Recollections of My Life with Diaghilev*, 1978

Fonte: Artviewer

Disponível em: <artviewer.org>

viveu na França (RIGUEIRA JR., 2015). Para a artista, as partes constituintes de seu trabalho são o espaço literário, o heterônimo, uma longa pesquisa, as imagens, a ficção e a invenção de si. Afirma-se como compiladora de uma obra imaginária e plural. Seu processo trata de fotografias, como o meu, mas essas fotografias viram o conjunto da obra de Zénon. De si, a autora coloca histórias, autobiografias, processos e criações, implicando-se no trabalho assim como eu me implico em imagem.

Segundo Itamar Rigueira Jr. (2015), as personagens de Patrícia têm história, memória e ponto de vista crítico e filosófico. Sua obra flutua entre a intemporalidade da ficção e o caráter factual do presente. Bárbara Mol (2018, p. 174) menciona a junção que a artista faz de diferentes áreas do conhecimento, como a história da arte, a literatura, a pintura e a fotografia. "Entrelaçando o difuso e disforme, o sonho e a ficção literária, a autora potencializa novos significados [...] em um espaço que administra três graus da experiência: o real, o fictício e o imaginário". Esses graus são, no texto da autora, relacionados com o "nó de Borromeu" de Jaques Lacan, quando a artista ora dá destino às imagens, ora dispõe a criação em uma ficção, tornando-a real, ora irrealizando o real. Três instâncias que reverberam, novamente, as possíveis posições de análise da imagem de Barthes (2015), e a máscara que evoca o ator e a personagem de Faitanin (2006).

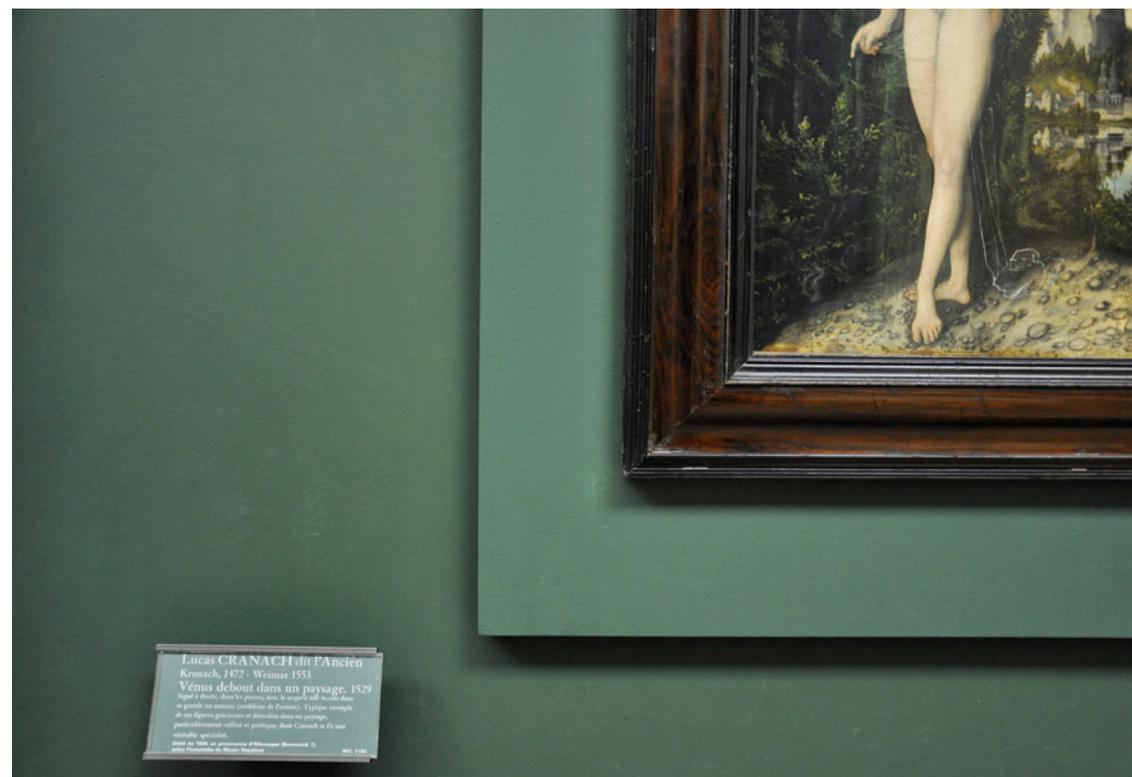


Figura 22

Patrícia Franca-Huchet, capa do livro *O Espectador Fotógrafo*

Fonte: Instituto Brasileiro de Museus

Disponível em: <museus.gov.br>

Fora os pontos em comum já citados nos capítulos anteriores, de três pontos de análise, ou da criação de uma ficção que se mistura com o real, os heterônimos de Franca-Huchet possuem autoria assim como os de Pessoa. Já no trabalho de Eleanor Antin, a autoria da *persona* compartilha o mesmo espaço expositivo que a autoria de quem registra de fora. Meu trabalho confunde um pouco essas percepções: quem grava o vídeo é a artista ou a *persona*? E, contudo, separo-me nestes trabalhos, pois, por mais que se considere que sejam o ponto de vista do próprio referente, estão na metade do caminho para o olhar de fora; na verdade, na posição do olho da câmera, e não do olho da *persona* ou artista. Mas um trabalho como o da Figura 18 expõe um meio caminho para a tomada de posse da *persona* da autoria de si. Ela já não é retratada, mas retrata um posicionamento, uma percepção, um desejo. Aqui se vê de relance um brilho autoral, a *persona* que não só já existe, já é matéria, mas que se pensa.

RETOMADA, E O COMPLEXO DA MISTURA

Atlas, 2017-8

O último trabalho da série é *Atlas* (Figuras 24, 26, 27 e 28), vídeo no qual o processo isolado também se abre para um breve retorno da participação do outro, desta vez na gravação da imagem. Parada em frente a uma parede, pedi que duas colegas interagissem com o *Google Earth* projetando duas imagens diferentes em minhas costas. Pedi para uma delas se focar no Brasil (no primeiro minuto do vídeo) e outra na Europa (projeção que entra sobre a primeira da metade para o final do vídeo).

Em um primeiro momento, achei que não poderia fazer esse processo sozinha. No entanto, abandono a ideia de que ninguém poderia se envolver no processo de elaboração da imagem, pois percebo que poderia ter produzido um vídeo simulando esses efeitos de movimento e tê-lo realizado sem ajuda. Mas qual é a importância do outro aqui? Se o que importa é o resultado final para a construção da *persona*, então o momento da gravação não faz parte do trabalho? Ora, de acordo com Rosalind Krauss (2008), o vídeo é processo mais do que objeto. Os colegas tornam-se cúmplices na criação. O *Spectator* estava ativo, no processo de pré-gravação e na videoinstalação conseguinte. O artista é, neste trabalho, um outro, e o outro por vezes ocupa o posto de artista. Como duas linhas que se cruzam: o ponto de convergência, a lente pela qual ambas as posições são invertidas, é a lente da câmera, que, por fim, produz a máscara que representa todos estes equilíbrios (ou



Figura 23

Preparação para gravação de *Atlas*,
Laboratório de Audiovisual IA/UFRGS

Gravado durante a disciplina de mestrado *Tópico Especial I* –
Laboratório de Audiovisual, sob orientação da Prof^a Elaine Tedesco

Fonte: Arquivo de João Vicentini Franz (2017)

desequilíbrios?).

Nesse vídeo, coloco-me como suporte para receber imagens de *Google Earth*¹⁶. A câmera fica estática, assim como o referente na frente da câmera. O que se move é a luz. Quadro parado. Suporte parado. Imagem movendo. Trazendo de volta a ideia de Christine Mello (2008) de que o vídeo tem o potencial para se somar a outros meios, vejo neste conjunto de imagens paradas e imagens que se movem o potencial da relação direta entre o vídeo e a fotografia.

O teórico da imagem tecnológica Philippe Dubois (2013), em seu texto *La fotografía panorámica o cuando la foto hace cine*, sobre os panoramas feitos na transição do século XIX para o XX, introduz as querelas do limite entre a fotografia e o cinema trazidas por teóricos, fotógrafos e cineastas. Entre a fotografia, que, por um golpe de congelamento, nos permite *ver mais*, e o cinema, que nos permite simular um *tal qual*, o que persiste é a preocupação com a realidade, essa mania já abordada aqui de associar a produção imagética desses meios com a verdade absoluta, seja ela uma verdade inalcançável a olho nu, seja valorizada por ser a verdade que experienciamos como humanos.

¹⁶ Google Earth é um programa de computador cuja função é apresentar uma imagem tridimensional do globo terrestre. O modelo é construído a partir de imagens de satélite obtidas de fontes diversas, imagens aéreas (fotografadas de aeronaves) e do Sistema de Informação de Geografia (GIS). Pode ser usado como um gerador de mapas bidimensionais e imagens de satélite ou como um simulador das diversas paisagens presentes no Planeta Terra.



Figura 24

Natasha Ulbrich Kulczynski, *frame de Atlas*, 2017

Vídeo, 4'12

Editado por Vicente Gomes Pinto

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2017)

Esta diferença aparentemente intransponível entre a fotografia que se esquece da representação para ver além, de uma fotografia que não se preocupa em representar um referente tanto quanto mostrá-lo em sua constituição (como é o caso das fotografias de microscópio), ou mesmo quanto registrar o impossível (como Étienne-Jules Marey, por exemplo, que não se preocupa em retratar a pessoa tanto quanto em quebrar e analisar o movimento), e o cinema que recupera o ponto de vista e a experiência do homem é o assunto do texto de Dubois. A partir do panorama, ele faz a ponte entre ambas as técnicas e deixa ver seus pontos comuns e entrecruzados. Meu interesse, neste capítulo, está justamente nos entrecruzamentos da imagem estática com a imagem em movimento e seus paralelos com meu trabalho.

Os panoramas podem ser cenografia ou imagem, de acordo com o autor. O panorama cenográfico consiste de uma estrutura arquitetônica que mostra uma imagem sem limites, mas que só existe dentro daquela estrutura. Uma versão atual desses panoramas, antes construídos com desenhos, pinturas e fotografias, está no trabalho de Yadegar Asisi, que, em parceria com o *Asisi Panorama International GmbH*, constrói estruturas para abrigar panoramas com imagem digital. Na Figura 25, ele tenta reconstruir a cidade de Rouen em 1431, na época de Joanna D'Arc.

Ora, qual seria a diferença entre um panorama e

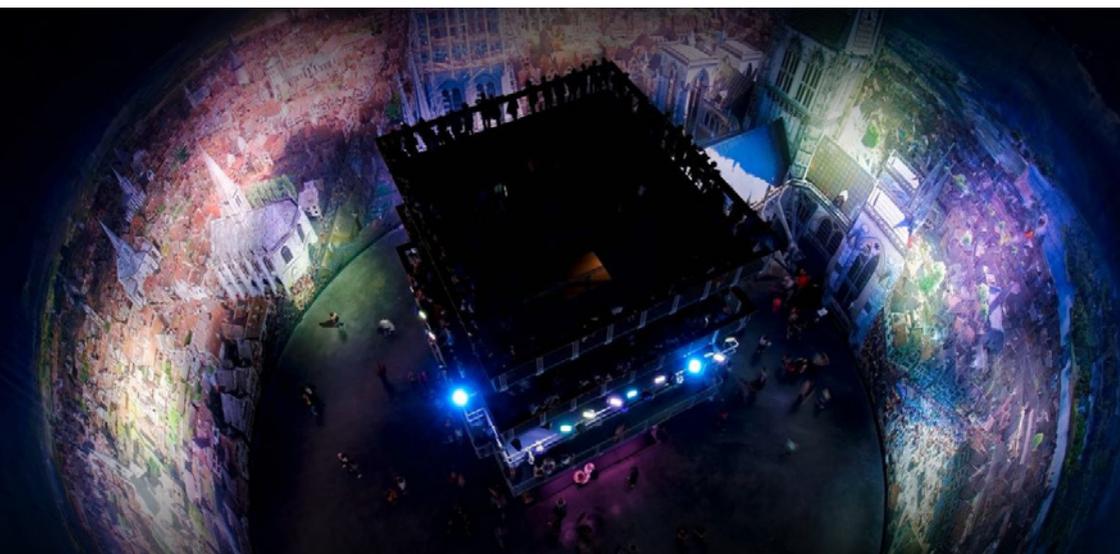


Figura 25

Yadegar Asisi (1955 –), *ROUEN 1431*, 2016/2017

Panorama XXL

Fonte: Yadegar Asisi

Disponível em: <asisi.de>

uma fotografia, um vídeo? Até a imagem do vídeo existe dentro do quadro, nunca no espaço do espectador. Portanto, é o espectador que causa a diferença: o espectador pode entrar na estrutura da imagem, como no panorama, ou ficar de fora, observando através de uma janela, como no vídeo. Mas se as proporções do vídeo forem aumentadas, projetando-o em grande escala no espaço, como comenta Christine Mello (2008), a sensação de imersão provocada por um panorama se mantém.

Há também um fora do quadro e um dentro da imagem simultâneos, uma imagem que fica fora do quadro na maioria do vídeo, aparecendo de vez em quando e, portanto, não pode ser vista sempre. Porém, sabemos que está ali, passa a sensação de que estamos vendo tudo à nossa volta (pense em um planetário, em como a imagem se mexe e como nos esquecemos completamente dos limites dela, mesmo sem poder vê-la por completo, ou no limite do teto e do chão do panorama de Asisi).

O espectador está longe da imagem no panorama, mas mesmo assim é circundado por ela. O efeito gerado é de esquecer a existência do suporte. Coloca-se em jogo a cidade dentro de um espaço, a imensidão da imagem e seus detalhes passíveis de serem vistos de perto, um a um, demoradamente. Esta demora é, de acordo com Antonio Fatorelli (2013, p. 20), doutor em Comunicação e Cultura e pesquisador na área da

fotografia, da natureza da fotografia:

As imagens fixas, entre elas a fotografia, proporcionam um tempo de observação prolongado, oferecendo ao sujeito da percepção a oportunidade de empreender um percurso que pode oscilar entre a observação desinteressada e a mobilização imersiva, passando do olhar fortuito à atenção prolongada. O que particulariza o tempo de observação das imagens estáticas é essa oportunidade de controle por parte do observador, que pode contraí-lo ou distendê-lo, dependendo da sua disposição. Tal liberdade está interdita ao observador das imagens em movimento, irremediavelmente aprisionado ao movimento contínuo e irreversível da projeção.

Contudo, a experiência de imersão tenta simular a realidade tal como a vemos à nossa frente, o mais perto possível dos 360°, cobrindo o céu e a terra, circundando-nos. Provoca o movimento do espectador, que só consegue fazer a leitura da imagem que vê ao se mover no espaço. Nos dioramas antigos citados por Dubois (2013), há uma aproximação com o vídeo: o espectador nem mais precisa se movimentar, a plataforma de observação se move, movem-se as imagens, e obtém-se, então, algo similar à janela de leitura da cena cinematográfica, perpetrada por uma máquina tal como fotografia e cinema. Os panoramas de Asisi podem ser também uma mistura entre panorama e diorama: com as novas tecnologias, é possível usar imagem em movimento em vez da fotografia, expandindo o quadro da imagem em vídeo e gerando múltiplas possibilidades

de leitura para o observador, que pode ficar parado assistindo ao movimento ou andar pela estrutura e escolher a cena que quer ver.

Colocando de lado a querela analógico x digital, o que temos, tanto no panorama/diorama quanto no vídeo, é uma imagem enquadrada que se move, que propõe uma leitura em um espaço maior do que o que se enxerga (o fora de quadro no caso do cinema e do vídeo), que acontece em uma superfície, seja ela feita de imagens analógicas ou digitais, postas sobre uma superfície. O espectador está separado desta imagem por uma distância, seja ela literal, seja metafórica: a distância entre a plataforma do panorama, ou a distância entre o local de gravação e o local de reprodução de um vídeo, ou mesmo a distância entre o espectador e a projeção. A imagem se move, mas está imóvel. Acontece toda ao mesmo tempo, um só arquivo, um só vídeo, um só diorama, uma só imagem. Sua passagem é contínua, mas entre as imagens montadas e as cenas que conseguimos captar no fluir do vídeo, entre o que está no quadro e fora dele, a totalidade se perde nas leituras do espectador.

Já os panoramas de imagem consistem de uma imagem única, que pode ser tirada em várias tomadas sobrepostas ou em uma tomada ampla, feita com uma lente potente ou com a movimentação da câmera. Ora, não seria o *Google Earth* um grande panorama feito de inúmeras fotografias tiradas por satélites? Tenho então



Figuras 26 e 27

Natasha Ulbrich Kulczynski, *frames de Atlas*, 2017

Vídeo, 4'12

Editado por Vicente Gomes Pinto

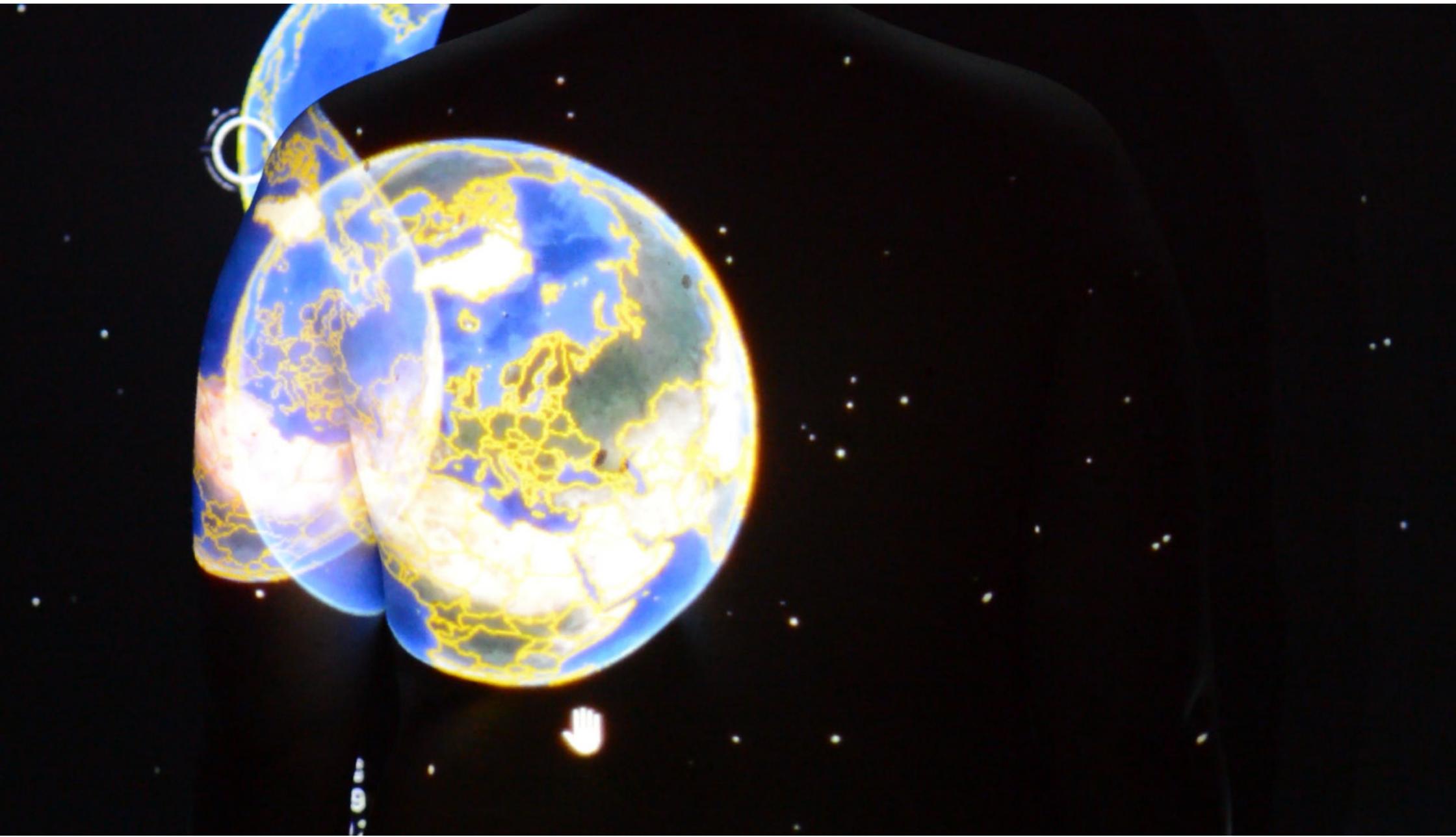
Fonte: Arquivo pessoal da autora (2017)

um panorama de imagem sendo projetado em minhas costas. Aqui sublinho uma questão curiosa: *Atlas* tem dois suportes. O suporte corpo, que pode ser percebido no vídeo, é imagem também, é revelado como suporte sem o ser materialmente. E, ao colocar este suporte corpo em um momento inicial, a sensação que tenho é de que desaparece a percepção do suporte tela, mesmo que os quatro lados que a constituem continuem ali.

Ambos os suportes continuam estáticos; no entanto, o movimento se dá a partir somente da projeção. Temos duas imagens dentro desse vídeo: uma parada e uma que se move; uma "material" (minhas costas, a parede) e uma desmaterializada (a imagem projetada em minhas costas). E mais: a imagem que se movimenta (o *Google Earth*) é feita de várias imagens estáticas, cada uma delas com uma temporalidade e um deslocamento específicos e que, portanto, também possuem um movimento dentro de si, assim como permitem um movimento fluido em seu resultado imagético (os cortes entre as fotografias não aparecem, a terra fica perfeitamente esférica, sem começo nem fim). Esses movimentos e estases são postos em um mesmo lugar, como cita Fatorelli (2013) em *Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*, por trabalhos de arte contemporânea que têm como característica o cruzamento entre a fotografia e o vídeo, uma herança (não tão) perdida dos panoramas, talvez.

Considerando por fim as especificidades da imagem digital, a imagem-projeção de Fatorelli (2013), essa imagem incorpórea que se sobrepõe à imagem-objeto da fotografia analógica, associada aos sistemas de projeção e às superfícies de reflexão – como telas e anteparos –, depende então de sua própria transparência e opacidade, transformando-se em imagem-processo, imagem incorpórea. Em *Atlas*, está o jogo: imagem incorpórea projetada sobre um corpo, filmada e transformada em incorpórea para novamente ser projetada em outra superfície, movimentos entre a fotografia, o cinema e o suporte, feitos com corpo e o mundo, reverberando a relação ambígua da identidade real com a da *persona*.

Voltando à relação da fotografia com o vídeo, Fatorelli (2013) traz o trabalho de Andy Warhol como exemplo de quebra da hierarquia entre as imagens estáticas e móveis. No longa *Kiss*, que traz algumas cenas de três minutos e meio de casais se beijando, a imagem está destituída de mobilidade. A câmera fica parada no lugar, dilatando então a experiência de tempo do espectador frente a esse vídeo, como se voltasse àquele tempo de espera analítica que a fotografia traz, mencionado pelo autor. Warhol cria em *Kiss* uma aproximação entre a fotografia e o movimento, e o vídeo e a imobilidade. Para o autor, com esse vídeo Warhol consegue "multiplicar o instante e, ao mesmo tempo, converter a imagem em movimento à singularidade do fotograma,



Páginas Anteriores

Figura 28

Natasha Ulbrich Kulczynski, *frame* de *Atlas*, 2017

Vídeo, 4'12

Editado por Vicente Gomes Pinto

Fonte: Arquivo pessoal da autora (2017)

procedimentos que guardam o sentido comum de ultrapassar os regimes temporais consagrados pela forma fotografia e pela forma cinema” (FATORELLI, 2013, p. 67). Mesmo que o artista não tenha se utilizado de meios digitais, conseguiu fazer ressonar a queda do muro entre a fotografia e o vídeo a partir dos recursos da estase e do movimento. Poderíamos olhar para esse trabalho como se fosse fotografia tanto quanto como se fosse vídeo.

Em *Atlas*, a simulação da realidade provocada pela fotografia e pelo vídeo é usada em conjunto como ferramenta para enganar. Como uma máscara, para trazer à vida imagens que nunca existiram na frente da lente como se apresentam agora para o espectador, assim como remeter a uma personagem que nunca viveu uma existência corpórea, sem, no entanto, deixar o corpo da artista. O corpo estático que aparece na imagem se permite ser lido tanto quanto o movimento acelera a leitura. O que está fora da imagem retratada

pouco importa, a sensação é que está toda ali. Está o olhar de fora a colocar leituras, o olhar do espectador que move o mapa, que vira parte do vídeo e vira parte constituinte desta mesma personagem que gira em torno de si. A *persona* alimenta-se do artista e do outro, aumenta de corpo a cada camada, e a imagem estática, quase fotográfica, ganha o tamanho de uma panorâmica do mundo inteiro, dentro de si.

As camadas de meios começam a ficar pesadas. Já é um fardo ler as idas e vindas dessa imagem. E ao mesmo tempo, a meu ver, a complexidade de camadas traz uma beleza, uma força. Parece que, com esse vídeo, ciclos se fecham e se reiniciam. O mundo concreto, o corpo concreto, a imagem sem corpo. É lugar? É corpo? É luz? Foi feita por quem? Pela artista? Pelas colegas? Pela *Google*? É foto? É vídeo? É código? Afinal, existe ou não existe? Tudo se mistura e cria um jogo de polaridades. Tudo fica em suspensão, naquele lugar onde a *persona* pode começar a existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao procurar por um subtítulo para este trabalho, deparei-me com algumas possibilidades para definir o que estava propondo aqui: desenvolvimento, criação, nascimento – não me satisfazendo com nenhuma dessas palavras, por uma ou outra associação, ou falta de associações. Desenvolvimento me parecia muito próximo do sentido de melhoria ao ouvido, criação não incluía, a meu ver, toda uma parte ficcional que eu gostaria de remeter a, por exemplo. Foi caçando sinônimos em meu pequeno Michaelis (2009) que encontrei uma palavra com possibilidades que me agradavam bastante: invenção.

O dicionário oferece quatro aproximações para invenção: a) ato de criação, invenção – que se aproximariam de meu processo neste trabalho, a criação de uma persona; b) descoberta, achado – a reinvenção de uma ferramenta do design para gerar novas possibilidades poéticas; c) invento, criação – a minha persona em seu resultado fotográfico; e d) mentira, invencione, história, fábula – a natureza de todo este

processo de simulação, pois criar novos mundos requer escapar da realidade, contar histórias e inventar novas relações entre diferentes pontos de contato.

Para Stuart Hall (1996), teórico cultural e sociólogo jamaicano, as velhas identidades estabilizadoras, centradas e unificadoras, caem por terra com a modernidade. Com a concepção de um sujeito sociológico, este passa a refletir a

[...] complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interno do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado em relação a pessoas importantes a ele, que mediavam para o sujeito os valores, significados, e símbolos – a cultura – dos mundos que ele ou ela habitava. [...] O sujeito ainda possui um núcleo interno ou essência que é “o eu real”, mas este é formado e modificado em um diálogo contínuo com os mundos culturais “de fora” e as identidades que eles oferecem (HALL, 1996, p. 597, tradução nossa).

Na modernidade tardia, tudo é temporário e, portanto, tudo é fragmentado, tais transformações “também estão mudando nossas identidades pessoais, debilitando nosso senso de nós mesmos como sujeitos integrados” (HALL, 1996, p. 596-7, tradução nossa). O fim da concepção fixa da identidade traz consigo a fragmentação, não propriamente como despedaçamento de uma identidade isolada ou como projeto inacabado, mas como a possibilidade de serem assumidas diferentes identidades, mesmo que contraditórias.

É interessante pensar nesta fragmentação de

identidade no contexto deste trabalho, no qual apresento autores e artistas com um desejo de experienciar outras vidas a partir de suas obras. De Pessoa, Teresa Rita Lopes (2017) afirma que possuía uma avidez por sentir tudo de todas as maneiras, ser toda a gente em toda a parte. De Patrícia Franca-Huchet, Bárbara Mol (2018) comenta que a vontade da artista é de ser outro, tal como Pessoa.

Os documentos acessados em meu banco de dados, surgidos de uma interação com o outro e que habitam minha mente, ganharam neste trabalho a oportunidade de se fazerem ver também fora dela. Os processos de design e artísticos que convivem em minha cabeça ganharam aqui a oportunidade de novamente habitar meu corpo. Fazer ver a partir do gesto é, para mim, estratégia da imagem por excelência: “me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. [...] A própria foto não é em nada animada [...] mas ela me anima: é o que toda aventura produz” (BARTHES, 2015, p.25). A *persona* animou meu olhar. Eu a animei com meu olhar.

O objetivo deste texto foi pensar as maneiras de fazer ver a virtualidade da *persona*. E esse fazer ver foi também o que a criou. Como pensar na existência d’O Mapa sem a fotografia? O que a fotografia trouxe foi a possibilidade da quantidade exata de real necessária para que ele existisse sem, no entanto, tratar desse real como uma imagem que retrata somente o que vê

– no caso, eu. Como pensar na existência d’O Mapa sem o vídeo? O vídeo buscou dos confins da morte fotográfica uma imagem animada, trazendo em suas formas o embate da *persona* com o mundo, incluindo o espectador no jogo de sensações, experiências e criações que eu faço com minha alteridade proposta.

E, por fim, como a fotografia e o vídeo poderiam, juntos, criar um espaço com características únicas, que unisse as questões de ambos os meios na proporção exata de indefinição que define a natureza da *persona*? Existe um equilíbrio delicado na existência desta, equilíbrio que nasce no terceiro, entre uma pessoa e outra, e é trazido à vida entre a artista como referente e espectadora; assim como no espectador que vira artista. Equilíbrio entre estase e movimento, entre material e imaterial. Fica tudo empoleirado nessa máscara que é a minha produção poética, sob o risco de perder seu significado se pender um pouquinho mais para um lado ou para o outro. O que constrói a *persona*, para mim, é o conjunto delicado de opostos, de meios, que servem como maneira de fazer ver aquilo que um dia existiu sem, no entanto, ter deixado sinal. Meios que a formam: a máscara, a *persona*-objeto.

O trabalho deixa, também, algumas questões em aberto: a natureza da identidade é ficcional ou real? Onde está minha identidade neste projeto? Como criadora, posso trazer realidades que não me são, de alguma maneira, acessíveis? Consigo me desligar

de toda a experiência pela qual passei para construir uma realidade distante da minha? Consigo inventar experiências pelas quais nunca passei? Como afastar esta *persona* de mim para que ela seja apenas ela? Será que isso é interessante? Será que é apenas uma versão de mim? É relevante responder a essas perguntas? Talvez não. Talvez a potência resida no fato de que as perguntas não possam, ou não devam ser respondidas, talvez resida no fato de que mesmo que não exista uma resposta, elas ainda possam ser retrabalhadas no futuro. Essas obras serão, pela primeira vez, montadas juntas na banca de defesa deste mestrado. E, dessa montagem, novas possibilidades de pensar o trabalho podem surgir.

Criar uma *persona* não é se deixar de lado. Falar de uma *persona* não é deixar de falar de si. Sou eu naquela foto, e também não sou eu. Aquela *persona* existe, e também eu, como referente e como operadora. É máscara, é representação, que evoca a verdade concreta e morta de minha presença na frente da câmera assim como a personagem viva que nunca antes existiu, exceto pela fotografia resultante.

A *persona* não morre aqui, no entanto. Fernando Pessoa conviveu por bons anos com suas personagens. De acordo com Teresa Rita Lopes (2017), desde seu “parto heteronímico” em 1914, sem, por exemplo, nunca ter matado Ricardo Reis e Álvaro de Campos, cujas datas de morte, portanto, são colocadas junto com a do autor,

em 1935. Eleanor Antin, de acordo com Emily Liebert (2013a), habitou Eleanora Antinova desde o início dos anos 70, trabalhando quase que exclusivamente com a *persona* até 1987.

O trabalho *Sem Título* (Figura 18) é uma boa maneira de pensar o potencial ainda inexplorado da *persona* desenvolvida aqui. Ela nasceu. Daqui, quem sabe para onde vai? E nele reverbera um comentário de Pierre Lévy (1997): o processo de virtualidade/atualização possui uma circularidade, pois cada atualização gera uma nova virtualidade; contudo, não pode jamais ser desfeito, é irreversível, uma vez que a atualização foi feita. Cada vez que alguém atualiza aquela imagem, muda sua natureza, traz novas questões, multiplica em outras as possibilidades da atualização primeira. Por fim, um *ourobouros*: as imagens digitais produzidas aqui voltam a fazer parte dos meus documentos de trabalho. E quem sabe o que delas virá?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLIN, Tamara; PRUITT, John. **The Essential Persona Lifecycle: your guide to building and using personas.** Burlington: Morgan Kaufman Publishers, 2010.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara:** nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção 50 Anos).

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação.** Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BELTING, Hans. **Face and Mask:** a double history. Translation by Thomas S. Hansen and Abby J. Hansen. Princeton: Princeton University Press, 2017.

BÉNICHOU, Anne. **Esses documentos que também são obras...** Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 6, p. 696-708, 2013.

CLEMENTS, Alexis. **The Many Faces of Eleanor Antin.** Hyperallergic, New York, 2013. Disponível em: <hyperallergic.com>. Acesso em: 27 jul. 2017.

DUBOIS, Philippe. La fotografía panorámica o cuando la foto hace cine. In: DUBOIS, Philippe. **Fotografía & cine.** Traducción de Andrea Garrido e Iván Salinas. Oaxaca de Juárez: Ve, 2013. (Série Ve).

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais:** uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FAITANIN, Paulo. **Pessoa:** a essência e a máscara! Aquinate, n. 3, p. 338-346, 2006. Disponível em: <www.aquinate.com.br>. Acesso em: 17 jun. 2018.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia Contemporânea:** entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: SenacNacional, 2013.

FERNYHOUGH, Charles. **Falando sozinho.** Scientific American Brasil, São Paulo, n. 176, p. 78-81, 2017.

FUCHS, R. H. **Richard Long.** London, New York: Thames and Hudson and The Solomon Guggenheim Foundation, 1986.

GISI, Juliana. **60/70:** as fotografias, os artistas e seus discursos. Curitiba: Juliana Gisi Martins de Almeida, 2015.

GUMMO, Fabiano. Camadas Humanas Sobre Camadas Urbanas. In: SALVATORI, Maristela (Org.). **Quase um quadrado.** Porto Alegre: Marcavizual, 2017.

HALL, Stuart. The question of cultural identity. In: HALL, Stuart et al. (Orgs.). **Modernity:** An Introduction to modern societies. New Jersey: Wiley-Blackwell, 1996.

FRANCA-HUCHET, Patrícia. Temporais: citação e colisão. In: GERALDO, S.; DA COSTA, L. (Orgs.). ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. RIO DE JANEIRO, 20, 2011, Rio de Janeiro. **Anais.** Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: <anpap.org.br>. Acesso em: 14 jul. 2018.

KRAUSS, Rosalind. **Vídeo:** a estética do narcisismo. Tradução de Rodrigo Krul e Thais Medeiros. Arte & Ensaios, n. 16, PPGAV-EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, jul. 2008.

KULCZYNSKI, Natasha Ulbrich. **O Mapa.** Porto Alegre, 2016. 1 p. Trabalho não publicado.

LÉVY, Pierre. **O que é o Virtual?** São Paulo: 34, 1997.

LIEBERT, Emily. A King, a Ballerina and a Nurse: the act of looking in Eleanor Antin's Early Selves. In: LIEBERT, Emily (Org.). **Multiple Occupancy: Eleanor Antin's "Selves"**. New York: The Trustees of Columbia University in the City of New York, 2013a.

LIEBERT, Emily. Multiple Occupancy: an interview with Eleanor Antin. In: LIEBERT, Emily (Org.). **Multiple Occupancy: Eleanor Antin's "Selves"**. New York: The Trustees of Columbia University in the City of New York, 2013b.

LOBACHEFF, Geórgia. **Entrevista: Geórgia Lobacheff e Richard Long**. In: RICHARD Long: São Paulo Bienal 1994. Tradução de Stella E. Meyer. London: The British Council, 1994.

LOPES, Teresa Rita. **Fernando Pessoa: vida e obra de Alberto Caeiro**. São Paulo: Global, 2017.

MARRA, Claudio. Deriva reacionária dos discursos sobre o digital. In: MARRA, Claudio. **L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale**. Milano: Bruno Mondadori, 2006. Tradução livre de Camila Schenkel a partir de manuscrito. (Testi e pretesti).

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

POLITO, André G. **Michaelis Dicionário de Sinônimos e Antônimos**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

MOL, Bárbara. O Espectador Fotógrafo: Zénon Peters' e o livro como espaço para as imagens de Patrícia Franca-Huchet. In: Congresso CSO'2018, 11. Lisboa, 2018. **Anais de Artes em Construção**. Lisboa: CIEBA, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2018.

OGDEN, Thomas. **The Analytic Third: an overview**. Psychspace: Northern California Society for Psychoanalytic Psychology, 1999. Disponível em: <psychspace.com>. Acesso em : 14 jul. 2018.

PIRANDELLO, Luigi. **O falecido Mattia Pascal; Seis Personagens à Procura de um Autor**. Tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

RIBEIRO, Niura L. A Fotografia como Corpo Performatizado: a autoridade da imagem construída. In: AVOLESE, C.; BERBARA, M.; NOGUEIRA, M. (Orgs.). **Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação**, 2016. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2017.

RIGUEIRA JR., Itamar. **Uma por quatro**. Boletim UFMG, Belo Horizonte, n. 1900, ano 41, abr. 2015. Disponível em: <ufmg.br>. Acesso em: nov. 2017.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SAYRE, Henry. Identity Crisis: Eleanor Antin's Personae. In: LIEBERT, Emily (Org.). **Multiple Occupancy: Eleanor Antin's "Selves"**. New York: The Trustees of Columbia University in the City of New York, 2013.

Bibliografia Consultada

ADLIN, Tamara; PRUITT, John. **The Persona Lifecycle: Keeping People in Mind Throughout Product Design**. Burlington: Morgan Kauffman Publishers, 2006.

ART and Photography. London: Phaidon Press Limited, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Denzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CARTWRIGHT, Derrick R. Foreword. In: **HISTORICAL Takes: Eleanor Antin**. Munique: Prestel Verlag, 2008.

CATTANI, Icleia Borsa. Imagem e Semelhança. In: KERN, Maria Lúcia; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Icleia Borsa. **Espaços do Corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. (Programa de Pós-Graduação em Artes).

CHADWICK, Whitney. **Women, Art and Society**. London: Thames & Hudson, 2007. (World of Art).

CINDY Sherman. Galleries: MoMA.org. New York. Disponível em: <moma.org>. Acesso em: 14 jul. 2018.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. 2 ed. Campinas: Papirus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

DURANT, Régis. **La Experiencia Fotográfica**. Tradução de Glenn Gallardo. Oaxaca: Ve, 2012. (Serie Ve).

FRANCA-HUCHET, Patrícia Franca. **Montagem no Tempo: o bricoleur, o livro e o fotógrafo**. In: WITT et al. (Orgs.). **ANAIS do VI ComA: limiaries**. Brasília: PPG-ARTE, 2015. Disponível em: <anaisdocoma.unb.br>. Acesso em: 14 jul. 2018.

GILLMAN, Laura. **Unassimilable Feminisms: reappraising feminist, womanist and mestiza identity politics**. New York: Macmillan, 2010. (Breaking Feminist Waves).

HERTZ, Betti-Sue. Eleanor Antin's Transpositions: a feminist view of academic painting in the age of digital photography. In: **HISTORICAL Takes: Eleanor Antin**. Munique: Prestel Verlag, 2008.

HISTORICAL Takes: Eleanor Antin. Munique: Prestel Verlag, 2008.

JONES, Amelia. Time Traveler: Eleanor Antin as a mythographer of the self. In: **HISTORICAL Takes: Eleanor Antin**. Munique: Prestel Verlag, 2008.

KOZLOFF, Max. Impossible Facts: Max Kozloff interviews Eleanor Antin. In: **HISTORICAL Takes: Eleanor Antin**. Munique: Prestel Verlag, 2008.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. Tradução de Julio Fischer. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção a).

KRAUSS, Rosalind E. Sculpture in the Expanded Field. **October**, vol. 8, p. 30-44, spring 1979. Disponível em: <jstor.org>. Acesso em: 18 jan. 2017.

LONG, Richard. Five Six Pick Up Sticks. In: SELZ, Peter; STILES, Kristine (Orgs.). **Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

MEEKER, Carlene. Eleanor Antin. Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia (Jewish Women's Archive). **Brookline**, 1 mar. 2009. Disponível em: <jwa.org>. Acesso em: 27 jul. 2017.

PIRANDELLO, Luigi. **Um, Nenhum e Cem Mil**. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

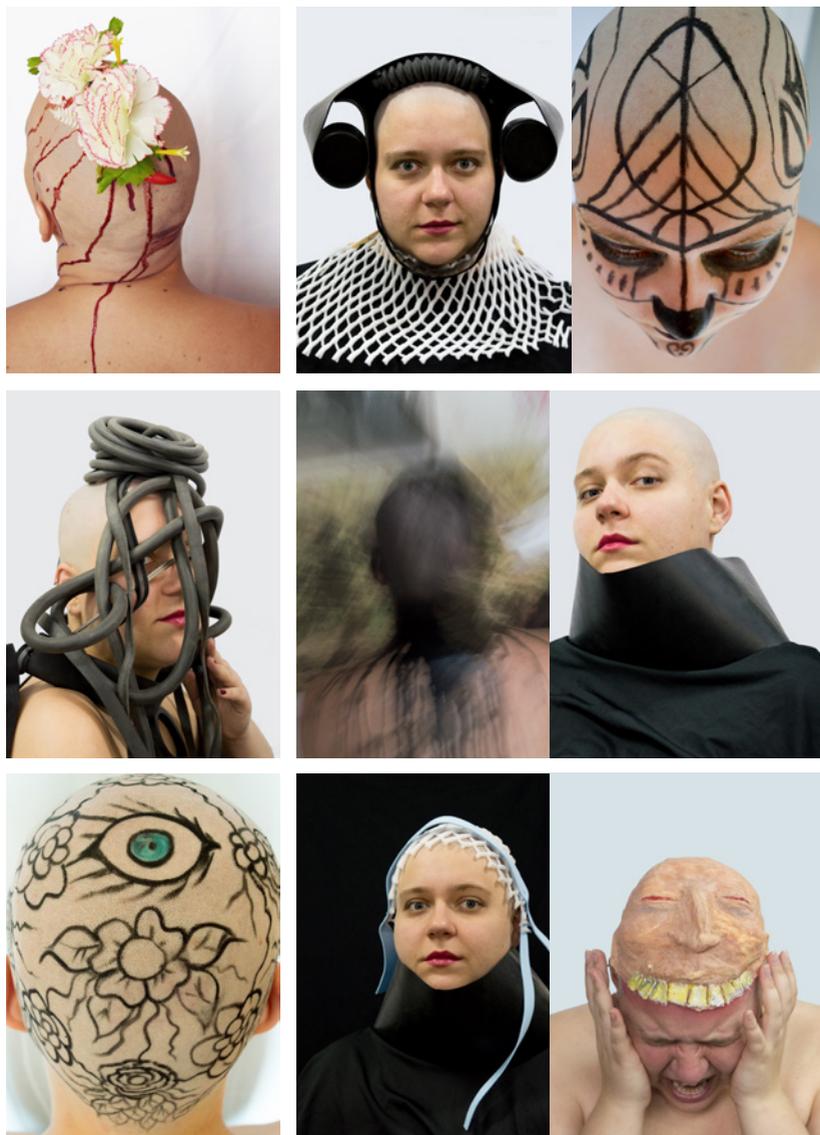
RICHARD Long: Sur les traces de Richard Long. **t'ART'teen**, 2015. Disponível em: <youtube.com>. Acesso em: 14 jul. 2018.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WARK, Jayne. **Radical Gestures**: feminism and performance art in North America, 1970 to 2000. Montreal: McGill, Queen's University Press, 2006.

WOLFF, Janet. Recuperando a corporalidade: feminismo e política do corpo. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). **Gênero, Cultura Visual e Performance**: antologia crítica. V. N. Famalicão: Húmus, 2011. p. 414 -425. (Antologias).

APÊNDICE A



Alguns Exemplos das Séries Explorações e deHaas, produzidas para a graduação.

O trabalho conta com 23 fotografias selecionadas, das quais 12 foram emolduradas com *passé-partout* e escritos em grafite.

Por ordem de leitura:

Exploração #2

deHaas #3 (com a colaboração de Angela Venturella Alves)

Exploração #1 (com a colaboração de Vicente Gomes Pinto)

deHaas #2 (com a colaboração de Angela Venturella Alves)

Exploração #4 (com a colaboração de Cíntia Raymundo)

deHaas #5 (com a colaboração de Angela Venturella Alves)

Exploração #17 (com a colaboração de Jane Maria Ulbrich)

deHaas #1 (com a colaboração de Angela Venturella Alves)

Exploração #16 (com a colaboração de Gisele Ramires)

Natasha Kulczynski,
Fotografias digitais, 2015

Fonte: Arquivo pessoal da autora

APÊNDICE B

Montagem realizada para a banca de defesa do mestrado, realizada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo em 23 de agosto de 2018.





Revisão
Rosane Vargas

Diagramação
Natasha Kulczynski



Natasha Ulbrich Kulczynski

Orientação: Maristela Salvatori