

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais Doutorado em Poéticas Visuais

O CORPO COMO MEDIDA
desarquivando arquivos, constituindo uma identidade

Mariane Rotter

2022

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Poéticas Visuais

O CORPO COMO MEDIDA:
desarquivando arquivos, constituindo uma identidade

Mariane Rotter

Porto Alegre,
Novembro de 2022

CIP - Catalogação na Publicação

Rotter, Mariane
O CORPO COMO MEDIDA: desarquivando arquivos,
constituindo uma identidade / Mariane Rotter. -- 2022.
230 f.
Orientadora: Maristela Salvatori.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Autorretrato. 2. Corpo. 3. Fotografia. 4.
Identidade. 5. Arquivo. I. Salvatori, Maristela,
orient. II. Título.

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Poéticas Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O CORPO COMO MEDIDA
desarquivando arquivos, constituindo uma identidade

Doutoranda: Mariane Rotter
Orientadora: Profa. Dra. Maristela Salvatori (UFRGS)

Mariane Rotter

O CORPO COMO MEDIDA: desarquivando arquivos, constituindo uma identidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da UFRGS, sob orientação do Profa. Dra. Maristela Salvatori (UFRGS), como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais.

Aprovada em ___ de _____ de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dra. Glaucis de Moraes Almeida (UCS)

Prof. Dra. Helene Gomes Sacco (UFPEL)

Prof. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS)

Suplentes:

Prof. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dra. Fabiana Feronha Wielewicki (UFAM)

Agradecimentos

Não se conclui um percurso como este sem apoios tão importantes:

À minha querida orientadora Maristela Salvatori, pela escuta e a generosidade, pelas conversas e os projetos bibliográficos em parceria.

Aos professores da banca de defesa de tese Eduardo Vieira da Cunha e Helene Sacco, por sua gentileza e leitura atenta, pelas sugestões e indicações desde a banca de qualificação.

À Maria Ivone dos Santos, com todo carinho e admiração, professora querida desde a graduação, que nesta etapa da pesquisa participa de modo menos próximo, mas, ainda assim, atenta e generosa.

À querida Glaucis de Moraes, amiga de muitos projetos, viagens e estrada, por mais esta possibilidade de diálogo, como professora convidada a compor a banca de defesa de tese.

Às professoras Elaine Tedesco e Fabiana Wielewicki, por aceitarem o convite à suplência na banca de defesa de tese.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelas importantes contribuições feitas em aulas e momentos acadêmicos.

À querida Turma 11, pelas trocas e conversas. Em especial às minhas colegas "Podcasters da Quarentena" Raquel Alberti, Sarah Sampaio e Claudia Hamerski, pelos quatro anos de

parceria, presencialmente e pelas infinitas chamadas de vídeo e áudios durante os dois últimos anos pandêmicos. Muito obrigada por escutar e compartilhar tanto, dúvidas, tristezas, alegrias. E, mais que tudo, obrigada pela amizade!

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, minha segunda casa, onde estudo desde a graduação, licenciatura, mestrado e, agora, doutorado: muito obrigada pela educação pública de qualidade!

À Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, minha terceira casa, onde atuo como docente e que me apoiou com a licença de um ano para este doutorado.

Ao meu "colegiadinho", Carmen Capra, Igor Simões e em especial à Mariana Silva, amiga desde a graduação que me trouxe para a Uergs. Aprendo tanto com vocês! Muito obrigada pelas trocas, pelas alegrias, pela luta constante e pelos mais lindos projetos compartilhados.

Aos professores, funcionários e alunos da Uergs, pela dedicação, a perseverança e a luta.

À Luísa Kiefer e família, por acolher a Turma 11 no Atelier das Pedras, onde pudemos realizar a bonita exposição *Pule antes de olhar*, em que foi possível experimentarmos trabalhos em processo, pelo diálogo e pelo carinho. Obrigada!

Ao trio Ocre Galeria, Mara Prates, Félix Bressan e principalmente Nelson Wilbert, pelo convite para participar desse espaço tão alegre e potente.

À família: meus pais, Armin e Doris, pelo amor e carinho constante, pelo apoio irrestrito. Por estarem sempre ao meu lado, acreditando nos meus sonhos. Muito obrigada!

Aos meus manos Caroline e Nicolas, pela amizade e pelo carinho.

E também pelas caronas e pelos fretes. Obrigada!

Às amigas das artes e da vida, mulheres maravilhosas que admiro muito, Fernanda Soares, Paula Langie, Juliana Bassani, Luciane Bucksdricker, Marli Carrad, Tatiana Cardoso, Aline Pinto, Cristina Bertoni e Mariana Raymundo.

Aos nossos alunos da Uergs, com quem aprendo muito mais que ensino. Carinho especial à turma do Núcleo de Fotografia. Obrigada!

*Dedico este trabalho à minha querida família,
pelo carinho e o amor incondicional.
E para os amores da minha vida, Gilda e Nina.*

Resumo

Trata-se aqui de uma pesquisa onde prática artística e investigação teórica se entrecruzam. Três grupos de trabalhos diversos constituem o corpus desta tese que aborda a construção de uma identidade. A série fotográfica *Meu ponto de vista*, autorretratos produzidos com dispositivo celular, é enfocada com auxílio de textos de Jacques Aumont, Annateresa Fabris e Joan Fontcuberta, e, mais que um ponto de vista, traz um olhar perpassado pelo estar no mundo de uma pessoa de baixa estatura. Em *Sobras*, instalação com objetos de forte cunho identitário, muitas questões são colocadas e remetem a obras de artistas de meu entorno, tais como Elida Tessler, Vânia Sommermeyer e Gisela Waetge. Em *As casas da infância* revisito arquivos fotográficos e volto o meu olhar para o cotidiano e para o espaço onde estivemos imersos neste período de isolamento, por conta da COVID-19, tendo como apoio reflexões de teóricos como Michel de Certeau, Byung-Chul Han e Gaston Bachelard.

PALAVRAS-CHAVE: autorretrato, corpo, fotografia, identidade, arquivo.

Abstract

This is a research where artistic practice and theoretical investigation intertwine. Three different groups of works constitute the corpus of this thesis that approaches the construction of an identity. The photographic series *My point of view: check-in*, self-portraits produced with a cell phone, is highlighted with the help of texts by Jacques Aumont, Annateresa Fabris and Joan Fontcuberta and, more than a point of view, brings a perspective permeated by the being in the world of a short person. In *Sobras*, an installation with objects of strong identity character, many questions are raised and refer to works by artists of my acquaintance such as Elida Tessler, Vânia Sommermeyer and Gisela Waetge. In *Childhood Homes* I revisit photographic archives and turn to everyday life and to the space where we were immersed in this period of isolation due to COVID-19, supported by reflections from theorists such as Michel de Certeau, Byung-Chul Han and Gaston Bachelard.

KEYWORDS: self-portrait, body, photography, identity, archive.

Sumário

Prefácio: epifania	23
Apresentação	25
Imagem refletida: entre a presença e a ausência de meu corpo	43
<i>Meu ponto de vista: banheiro rosa, formas de apresentação e derivações</i>	52
Arquivos vivos e outros dispositivos	58
Isolados, mas em redes	62
<i>Meu ponto de vista: check-in</i>	67
<i>Meu ponto de vista: check-in, formas de apresentação</i>	68
Vento Sul, Tiradentes	68
Fórum Latino-americano	71
Publicações	83
<i>Check-in @ocregaleria</i>	88
Sobras: recortes para o meu corpo	103
<i>Sobras: Atelier das Pedras</i>	111
Para mim e para Lela	114
<i>Sobras e pares</i>	126
Sobre medidas	135
As casas da infância e a casa do devaneio	143
<i>Meu ponto de vista: check-in @paraiso</i>	151
Ainda estamos em casa	160
<i>Alento, monóculos</i>	172
Considerações finais	185
Referências	197
Anexos	203

Em uma noite do mês de agosto do ano anterior, numa madrugada quente em que os sabiás-laranjeira já começavam a cantar com entusiasmo, tendo passado há poucos meses pela etapa da qualificação do projeto, apresentando a pesquisa e os trabalhos em processo para os professores que me acompanham, tive um momento de iluminação, uma epifania. Acordei antes do tempo costumeiro com uma sensação estranha, a minha cabeça estava num estado de fervor, os pensamentos estavam agitados. Quando entendi o que estava acontecendo, saí da cama e fui para o escritório tomar notas, pois a sensação era nova e não sabia o que viria após, se corria o risco de esquecer tudo o que fervilhava na minha cabeça quando acordasse na manhã seguinte. Anotei palavras e fiz esboços. Este momento de revelação era o meu cérebro resolvendo a forma de apresentação dos trabalhos que vinha desenvolvendo na pesquisa. Quando consegui compreender o que havia ocorrido, fiquei maravilhada.

Apresentação

Na casa dos meus padrinhos havia na parede da sala uma reprodução do quadro *As Meninas*, do artista Diego Velázquez. Visitei-os poucas vezes na infância, pois morávamos em cidades distantes. Lembro-me das primeiras vezes em que percebi a imagem na parede, numa composição com outros quadros expostos em cima do sofá da sala de visitas, e causou-me uma espécie de desconforto, pois me vi naquele exato momento na figura da anã representada no quadro.

Na infância, período em que estamos começando a nos reconhecer e nos afirmar como seres, eu queria me reconhecer na figura da Infanta, mas a anã estava sempre me fitando com os olhos. Era quase como um espelho, um ímã, eu olhava para a anã, e ela para mim. A sensação era inquietante.



Fig. 1 Diego Velázquez. *As Meninas* (*Las Meninas*), 1656. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>> Acesso em: agosto de 2021

No inverno de 1998, a artista Tula Anagnostopoulos apresentou na torre do Torreão, em Porto Alegre, a instalação intitulada *Small Size*. Anagnostopoulos havia rebaixado o teto do espaço expositivo para a sua altura, cerca de 1,50 metro. A experiência em circular nesse ambiente me deixou muito entusiasmada, pelo fato de naquela época ser uma jovem estudante de Artes Visuais, estar maravilhada com os primeiros contatos com a produção contemporânea de Arte – e o espaço do Torreão era um dos locais que eu começara a frequentar e ter este contato – e, claro, por poder circular livremente no espaço da torre sem me incomodar com a altura do teto rebaixado. A experiência foi marcante, carregou essa memória até hoje.



Fig. 2 Tula Anagnostopoulos. *Small Size*. Torreão. 1998. Disponível em: <<https://reverberar.wordpress.com/category/2006/mostra-de-videos/circuitos-em-video/>> Acesso em: agosto de 2021

A presente pesquisa de Doutorado em Artes Visuais é realizada na área de Poéticas Visuais e busca desenvolver um pensamento reflexivo entrecruzado com a minha prática artística pessoal. Retoma questões de minha produção poética apresentada no TCC em Artes Visuais, em 2002, e que, por continuarem reverberando questões importantes à pesquisa, tiveram continuidade durante o mestrado em Artes Visuais, neste mesmo Programa de Pós-Graduação, em 2008. Tais questões seguem presentes por manterem-se potentes e seguirem suscitando experimentações poéticas e reflexões teóricas mais abrangentes.

Na graduação em Artes Plásticas desenvolvi o projeto *Meu ponto de vista: manipulações e recortes*, em que partindo de um protocolo fotográfico realizei uma série de fotografias em que retratei amigos em situações cotidianas. Foi nesse momento da pesquisa que passei a explorar uma questão contingente, minha estatura física – tenho um metro e trinta centímetros –, e por esta condição percebi ter um olhar diferente em relação às demais pessoas com que tenho relações, amigos e familiares.

Assumindo essa condição, realizei as fotografias a partir do protocolo fotográfico estabelecido, empunhando a câmera fotográfica na posição horizontal, em uma distância próxima aos amigos fotografados, observando-os através do visor da câmera, como se estivéssemos em uma situação cotidiana de conversa. Naquele momento produzi retratos fotográficos em que o enquadramento não capturava os rostos das pessoas fotografadas, como seria comum num retrato fotográfico, mas sim apresentava outras composições, exibindo outras partes

dos corpos como o tronco, as mãos, vestimentas, detalhes das roupas e do local onde a imagem havia sido captada. Nessa lógica, o enquadramento do notável no meu cotidiano, no qual minha estatura física incorporou a contingência, delimitando a tomada de posição, configurou-se como condição *sine qua non* para o desenvolvimento da minha prática artística.

O conjunto de fotografias resultante desta pesquisa foi apresentado em uma série de imagens ampliadas e emolduradas em um tamanho próximo ao real, medindo 50 x 80 cm. As fotografias foram dispostas na parede em uma sequência linear, na altura de um metro e quarenta, preservando a altura em que foram captadas. A posição escolhida para a exibição das imagens fotográficas, além de parecerem janelas simulando as cenas fotografadas, fizeram com que o olhar do espectador fosse deslocado para uma posição não usual ao observar quadros e obras em exposições de arte.

A espacialização da imagem durante a sua apresentação, que foi experienciada durante a realização da série *Meu ponto de vista* (2002), permaneceu como uma questão importante ao projeto e voltou a ser uma questão de pesquisa. Além do estranhamento, quais outras questões poderiam ser percebidas pelo observador da obra, quando esta está disposta em uma posição e uma altura não usuais, encontradas comumente em exposições e mostras de arte? Quais relações podem ser feitas entre a obra observada e o espaço expositivo?

Dando sequência à pesquisa no âmbito do mestrado, dediquei-me a estabelecer relações de minha poética com as

obras de outros artistas que desenvolvem trabalhos com os quais me identifico, elaborando um conjunto de referências no campo da arte, estabelecendo certos cruzamentos com outras produções e reflexões, com textos de teóricos e de artistas que observam e questionam seus próprios trabalhos. Nesse panorama, a pesquisa abarcou perguntas como: Qual o lugar da imagem? Qual seria a melhor maneira de mostrar uma fotografia? Ampliada em uma exposição ou em um livro? Ou nos dois formatos? Uma fotografia, tomada de maneira rápida e sem muitas pretensões técnicas, deveria ganhar formato monumental e ser exposta em galeria ou caberia melhor em um formato intimista, como em um livro?

Este texto inicia com o relato de uma experiência cotidiana, que até aquele momento não havia presenciado, quando numa madrugada quente do mês de agosto de 2021, tendo passado havia poucos meses pela banca de qualificação da pesquisa, ainda em situação de isolamento devido à pandemia de COVID-19, naquela manhã sou pega de surpresa ao acordar com a sensação da cabeça fervilhando. Demorei um tempo a entender o que acontecia com o meu corpo, pois nunca havia passado por essa situação, e, quando percebi que estava elaborando a forma de apresentação final dos trabalhos em processo desta pesquisa, levantei-me e fui até o escritório tomar nota de tudo, a fim de que não esquecesse nada na manhã seguinte.

Relatei maravilhada o evento a algumas amigas e colegas, quando uma delas me falou: "Isso foi uma epifania, uma revelação". O episódio da "epifania" foi definidor para estruturar e dar sequência às reflexões e aos questionamentos contidos

neste texto, pois foi com base nos trabalhos poéticos realizados durante este período que a pesquisa tomou corpo. A escrita do texto foi estruturada em três momentos, três capítulos, cada qual com subdivisões distintas, conforme a produção poética e as questões que cada trabalho suscita.

No primeiro capítulo, intitulado *Imagem refletida: entre a presença e a ausência de meu corpo*, apresento a produção da série *Meu ponto de vista*, que vem sendo desenvolvida desde a graduação em artes, é retomada na pesquisa no âmbito do mestrado, e que neste momento volta a ser revista, pois neste período entre pesquisas voltou a ser produzida intensamente e, com isso, fez-se necessária a reflexão sobre a prática. Retomo como exemplo para dar início à reflexão a fotografia "*Banheiro rosa*", que já esteve em exibição em diversos momentos, assim como foi testada em diversos formatos e superfícies possíveis para uma imagem fotográfica.

A continuidade da série de fotografias que realizo em frente a espelhos e objetos refletos constituem uma nova série intitulada "*check-in*", pois entendo que a captura destes autorretratos se dá em locais e momentos de convivência e circulação, não mais somente em espaços íntimos, mas públicos. O termo "*check-in*" caracteriza um estar naquele lugar, a confirmação da presença em um local específico. Na continuidade desta reflexão surge uma nova questão: seriam as imagens fotográficas que produzo autorretratos ou *selfies*, já que as fotografias produzidas com a câmera do dispositivo celular contêm inúmeras semelhanças com tal conceito contemporâneo?

Neste capítulo discorro ainda sobre as diversas possibilidades de apresentação da série em exposições e eventos específicos da área de Fotografia, onde foi possível estabelecer diferentes relações e dialogar apoiada em novos contatos e percepções, o que resultou em novas reflexões e em novos caminhos para a pesquisa, como, por exemplo, a possibilidade em testar diferentes formas de apresentação da série *Meu ponto de vista: check-in*.

Busco referências para pensar a minha produção poética em artistas que admiro, como o artista conceitual japonês On Kawara, que na "*Série diária*" (*Today series*) pinta por cerca de cinquenta anos, diariamente, sob um conjunto de protocolos, pequenas telas com a data do dia em que a pintura é feita. Também busco um diálogo com a série *Autorretrato* (*Self Portrait*), do americano Lee Friedlander, onde ele se fotografa refletido sob superfícies diversas, desde objetos comuns, como espelhos, a silhuetas suas produzidas pela sombra do seu corpo projetada sobre o corpo de outras pessoas.

Encontro subsídios teóricos para realizar a reflexão necessária à produção poética em autores que admiro há algum tempo, como Jacques Aumont, no apoio imprescindível para pensar a imagem, o seu tamanho e as suas relações; Annateresa Fabris no que tange ao retrato fotográfico em *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*; assim como nos principais textos do espanhol Joan Fontcuberta publicados no Brasil.

Além das reflexões teóricas citadas, aponto a importância do contato que pude ter com a jovem pesquisadora Thiane

Nunes, a partir de uma publicação organizada pelas professoras deste programa, Maristela Salvatori e Daniela Kern, intitulada *Pulsações e desdobramentos: vozes femininas*. Em seu potente texto Nunes tece seu olhar à minha produção poética apontando questões relevantes, como a representação e a invisibilidade de corpos femininos na História da Arte, em sintonia com sua pesquisa sobre a produção de mulheres artistas e teóricas, e desta forma apresenta-me outros importantes aspectos desta produção, que pela falta de distanciamento ainda não me eram perceptíveis.

Este capítulo é também dedicado a apresentar e refletir sobre as diversas montagens a que a série *Meu ponto de vista: check-in* foi submetida, e seus desdobramentos, como o surgimento de uma subsérie intitulada "Anotações fotográficas", criada no intuito de olhar para um novo agrupamento de fotografias pensadas para a exposição realizada na galeria comercial Ocre, em maio de 2022. Este novo agrupamento exigiu a reflexão sob este novo termo "Anotações fotográficas", em que encontro ligação com o termo inglês "*snapshot*".

O segundo capítulo, intitulado *Sobras: recortes para o meu corpo*, é constituído apoiado na produção de um novo trabalho decorrente deste processo de pesquisa. Em uma situação cotidiana, revendo arquivos, não somente os fotográficos, mas também os que constituem a minha poética, reencontro e dedico o meu olhar para um conjunto extenso de tecidos, sobras das calças que foram adaptadas para o meu uso e que acumulei por cerca de vinte anos. As primeiras questões que surgem relacionadas a esta nova produção são: como nomear

o conjunto de tecidos provenientes das adaptações feitas por costureiras e por mim, em peças de roupas com a intenção de adaptá-las ao meu corpo? Estas peças acumuladas por tantos anos não são descarte, não são lixo, são o quê? Por que alguém guarda as sobras das peças de roupas por tanto tempo?

Para apoiar a reflexão poética sobre essa nova criação, busco referência no trabalho *Inda*, da artista e professora Elida Tessler, que apresenta nesta obra um conjunto de meias-calças de sua mãe guardadas por vinte anos. Elida sensivelmente fala sobre o gesto de guardar, acumular:

Tudo passa pelo acúmulo. Somos constituídos por camadas de experiências e apego por coisas capazes de revelar alguns de nossos desejos. Guardamos coisas para lembrar de eventos importantes e muito provavelmente para esquecer-los também. Parece paradoxal, mas acho que é isso o que acontece no mundo de nossas gavetas, armários e quatinhos dos fundos. (TESSLER, 2015, p. 280-281)

O volume de pedaços de tecidos recortados de peças de roupas, intitulado *Sobras*, pôde ser apresentado em uma exposição coletiva no Ateliê das Pedras, em Porto Alegre (RS), numa proposição da turma doutoranda em Poéticas Visuais. A oportunidade em exhibir o trabalho naquele momento foi definidora para decidir a forma que o conjunto iria tomar. A forma de apresentação de *Sobras* evidenciou, entre outras coisas, a espacialidade do trabalho e a frontalidade das formas, tecendo relações com questões características da fotografia, mais especificamente a documental, como o recorte, a frontalidade e a neutralidade. Características encontradas na fotografia alemã,

filiada à escola Becher, como os artistas Thomas Ruff e Hans Peter Feldmann.

Neste capítulo, busco ainda criar uma reflexão sobre a produção de outros artistas que vêm a dialogar com o trabalho *Sobras*, a fim de constituir um terreno mais sólido para pensar a nova produção. Encontro aproximações em trabalhos de artistas pesquisadores, meus contemporâneos neste programa de pós-graduação, como Marcos Fioravante, com a obra *ParaLela*, e as proposições em tecido feitas por Vânia Sommermeyer durante a sua pesquisa de mestrado intitulada *Membranas do Mundo: Agenciamentos, operações e formas de ativação do espaço*.

A exposição coletiva no Atelier das Pedras oportunizou encontros e conversas entre os artistas participantes, os visitantes da exposição, além de encontros com outros artistas, que passei a conhecer através destas trocas, tendo *Sobras* como ponto de partida para o diálogo. Entre estas referências está o cineasta lituano Jonas Mekas, criador do filme *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972), o artista eslovaco Roman Ondák, com a obra *Medindo o Universo* (*Measuring the Universe*, 2007), e o artista alemão Hans Hemmert, que em 1997 realiza a obra *Festa da mesma altura* (*Same Height Party*).

Tanto Ondák quanto Mekas realizam nos espaços privado e público algo corriqueiro ao longo de nossas vidas, a ação de medir a altura das crianças em desenvolvimento, realizando também através deste ato a marcação do tempo. Hemmert oferece uma equidade de altura para todos os presentes em

sua "festa", oferecendo tamancos com saltos em diferentes alturas, quebrando, ao menos enquanto durar o evento, com um privilégio de altura.

O terceiro e último capítulo deste texto, intitulado *As casas da infância e a casa do devaneio*, é constituído por uma série de trabalhos que surgiram durante o período em que estivemos isolados em nossas casas, devido à pandemia gerada pela COVID-19, que após o mês de março de 2020 sacudiu as nossas vidas, alterou o nosso cotidiano, trouxe insegurança e inúmeras perdas. Em movimentos para tentar entender o que acontecia no mundo, tentando restabelecer uma certa ordem, uma certa rotina, constituí uma série de produções, que foram tomando corpo e forma na etapa final desta pesquisa.

Tendo a casa e o cotidiano já constituintes de minha poética, e com o período de confinamento obrigatório, estes temas voltam a ser investigados. Estando imersa em casa, neste lugar onde resido há cerca de vinte anos – tendo passado a primeira metade de minha vida habitando e desabitando um sem-número de outros lares –, passo a olhar mais atentamente para o espaço, para o mobiliário deste lugar, a ter mais atenção aos sons da casa e da natureza ao redor. Começo a observar atentamente a passagem dos dias, da luz e outros reflexos da passagem do tempo em relação a minha rotina e à casa.

Encontro conforto e embasamento teórico para pensar a produção poética que vem se constituindo nas reflexões sobre o tempo de Santo Agostinho (*Confissões*), nos textos recém-traduzidos para o português do filósofo sul-coreano Byung-

Chul Han e em Gaston Bachelard. Atento-me ao que diz Byung-Chul Han sobre os rituais:

Os rituais são também dispositivos de proteção. Quando desaparecem, nos sentimos desprotegidos. [...] são técnicas simbólicas de instalação de um lar. Transformam o estar no mundo em um estar em casa. Convertem o mundo em um lugar confiável. (HAN, s/p, 2020)

Estando imersa nesta casa, na casa em que me reconheço e me constitui agora, volto a lembrar das outras casas que habitei na infância, inclusive onde moraram os meus avós. É segundo este enfoque que me aproprio do pensamento de Bachelard quando pontua:

É no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil. Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia. (BACHELARD, 2005, p. 35)

Imersa na casa que habito hoje, mas relembro as casas que habitei até me constituir como um ser adulto, os gestos, os cheiros, os lugares, e apoiada no pensamento dos autores mencionados, produzo a reflexão que vem apoiar a produção poética, realizada nesta etapa final deste percurso.

A fotografia que realizo na casa de meus avós paternos, a única casa que restou deste período entre a infância e o tempo de tornar-me adulta, a imagem de mais um autorretrato

pertencente à série *Meu ponto de vista*¹, passa a tomar forma e ser posta à prova. Neste novo movimento, entendo que tal imagem deveria ser apresentada junto com um móvel de minha infância, carregado de lembranças e afetos, que resistiu ao tempo, que é a escadinha de madeira feita pelo meu avô para que eu alcançasse a pia do banheiro em sua casa.

A reflexão sobre esta nova produção composta por uma fotografia e um objeto me manteve em diálogo com Joan Fontcuberta, já mencionado, e o teórico Roland Barthes, referências constantes nesta pesquisa, assim como levou-me a buscar relações no pensamento de Philippe Dubois sobre “foto-instalação” e “escultura fotográfica”, como também buscar no conceito “fotografia expandida”, criado nos anos 1970 baseado na produção teórica de Rosalind Krauss, base para a reflexão necessária.

O trabalho *Meu ponto de vista: check-in devaneio*, realizado a partir de uma proposição relacionada com a minha atividade docente, em que realizo a construção de uma câmera escura em minha residência durante o período de isolamento, resulta em mais um autorretrato. Neste ambiente gerado pela projeção da câmera escura dentro de minha sala, o local em que busco conforto tanto para iniciar o dia quanto para refletir sobre o período em que estávamos imersos, é capturado em imagem fotográfica.

Buscando formas para definir a apresentação da imagem, influenciada tanto pela produção de artistas fotógrafos como

¹ *Meu ponto de vista: check-in @paraíso.*

Bruno Alencastro e Leticia Lampert, defino montagem da fotografia ampliada sob uma superfície translúcida e montada em uma estrutura de caixa de luz (*backlight*), gerando uma imagem objeto, em que, quando desligado, reflete e incorpora a imagem do entorno onde se encontra, e quando ligada, a caixa de luz pode ser relacionada a uma janela acesa vista ao longe, em um prédio vizinho. Alguém insone, ou em devaneio, como eu.

E por último, apresento o trabalho *Alento – monóculos*, realizado com fotografias feitas de diferentes céus, desde a janela da minha casa, em diversos momentos contemplativos. Neste momento contato a série *Equivalentes*, de Alfred Stieglitz, que “inclinando sua câmera para o céu para produzir imagens abstratas de suas formas etéreas”² capta a imagem de diferentes céus. O enquadramento usado por Stieglitz em suas fotografias elimina qualquer elemento que se possa fazer relação com a realidade ou o horizonte. Um pouco diferentes das de Stieglitz, as minhas fotografias enquadram um topo de edifício, ou uma copa de árvore. A escolha por manter estes elementos nas imagens que produzo deixam ver que admiro o horizonte estando imersa em uma cidade.

Em uma nova proposição expositiva, coloco-me a pensar a forma de apresentação dessas imagens tomadas de forma despretensiosa, em momentos contemplativos no cotidiano do isolamento pandêmico. Fazendo esta reflexão, dialogo com a série *Balada da dependência sexual* (1978-1996), de Nan Goldin, em que a artista apresentava o conjunto de imagens da série em

²Disponível em: <<https://archive.artic.edu/stieglitz/equivalents/>>

diferentes formatos, como em projeções de *slides*, em formato de livro, ampliada em papel fotográfico, como ainda editada em formato filme. Desejando experimentar diferentes formas de apresentação das imagens que produzo, e influenciada pela obra desta artista que admiro muito, acabei decidindo apresentar as imagens montadas em monóculos.

A vantagem do monóculo é a de ser uma tecnologia de baixo custo e operação, sendo uma caixinha plástica com uma lente em uma ponta e a parte traseira em material translúcido. Acredito que o monóculo seja semelhante a uma câmera clara, onde dentro se acomoda uma imagem transparente que poderá ser visualizada através do “mono-óculos”. Dentro do dispositivo, das pequenas caixinhas translúcidas, estão as imagens dos céus que contemplei e fotografei de minha janela, observando e tentando reter o tempo, instaurando um ritual diário, que com este conjunto de gestos, passam a ser de todos que as admirarem na exposição.

Por último, neste texto estão os anexos, que compreendem textos escritos a partir de minha produção poética, utilizados como referência na reflexão desta produção, assim como referenciado em alguns momentos desta. O primeiro, *Meu ponto de vista, de Mariane Rotter*, escrito por Thiane Nunes para a publicação *Pulsações e desdobramentos: vozes femininas*, organizada pelas professoras Maristela Salvatori e Daniela Kern; o segundo, *Um olhar singular*, de autoria de Luísa Kiefer para a exposição *Meu ponto de vista: check-in @ocregaleria*, na Ocre Galeria; o terceiro, *O ponto de vista dela*, escrito pela jornalista Juliana Bublitz e publicado no jornal GZH; o quarto anexo

consiste em uma proposição educativa publicada pelo Núcleo Educativo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, compartilhada na conta do aplicativo Instagram @museumargs, primeiro semestre de 2020.

1

**Imagem refletida: entre a presença e a
ausência de meu corpo**



Fig. 3 *Meu ponto de vista:
check-in, Barraco Cultural,
Porto Alegre, 2019*

Imagem refletida: entre a presença e a ausência de meu corpo

A fotografia vermelha captada em abril de 2019, em um dos banheiros do Barraco Cultural¹, em Porto Alegre, é realizada após um convite. Régis Duarte, um dos proprietários do espaço, que abriga a Galeria Mascate e diversos profissionais ligados à arte e à cultura, sabendo do meu processo de pesquisa em fotografia, lança o convite: "Tu já foi no banheiro do segundo andar? Lá ninguém se enxerga no espelho." Aceito a provocação e vou em busca do local.

O "banheiro do segundo andar" tem uma aparência muito interessante, com uma atmosfera cênica, possui paredes pintadas em vermelho, e a luz é em tom amarelado, pois há um plástico colorido envolvendo a lâmpada. Entro no espaço do banheiro, pequeno como de um apartamento, me posicionando rapidamente em frente à pia, para solucionar o mistério que envolve este espelho que não reflete ninguém.

O espelho do banheiro é grande, com mais de um metro e meio de cada lado, e está posicionado junto à parede logo acima da pia. Por ter uma dimensão muito maior que a pia, não está disposto em relação a ela, de maneira centralizada, mas ao espaço em si. Sob o espelho há uma tira de prova fotográfica fixada ao longo de sua extensão, alinhada pela parte superior do espelho. Assim, passo a compreender a fala de Régis, ninguém se vê refletido no espelho, pois quando ele e os demais

¹ Barraco Cultural/Galeria Mascate. Rua Laurindo, 332 – Porto Alegre/RS. <http://www.barracoestudio.com.br/>

frequentadores do local estão em frente a ele, ficam com o rosto na mesma altura da tira fotográfica e não se enxergam refletidos nele. A tira fotográfica colada no espelho mostra uma série de retratos de pessoas, homens e mulheres, vestidos com roupa de banho, sungas, maiôs e toucas. Pelos relatos dos residentes do espaço fico sabendo que é uma prova do trabalho do fotógrafo Tiago Coelho.

Pego o aparelho celular que levo no bolso e faço a foto. Sigo o protocolo criado para a captação das imagens, me posicionando a uma distância bem próxima da pia, colocando-me em frente ao espelho. A câmera do *smartphone* não dispõe de visor como nas câmeras reflex, que eu costumava usar no início do projeto e era a medida da altura da captação da imagem. De certa maneira, tento manter o aparelho próximo ao meu rosto, ao que seria a altura do meu olhar, mas sem escondê-lo por demais. Faço duas ou três fotos. Confiro as imagens.

Na fotografia captada no Barraco Cultural vemos poucos elementos na imagem, a artista refletida no espelho, o espelho, a parte superior da pia com um frasco de sabonete líquido vazio, alguns elementos da arquitetura, como uma moldura retangular de gesso na parede ao fundo e parte de uma viga, no alto, à esquerda da imagem.

As paredes vermelhas cor de sangue, o tom rosa da blusa que estou vestindo, quase sobrepondo-se ao tom da minha pele, elemento que faz relação imediata com a imagem dos corpos seminus vestindo trajes de banho na imagem colada no espelho, somados a elementos que não estão representados na

imagem, mas que são subjetivos a mim, que vivencio no âmbito pessoal e profissional no período em que a imagem é captada, fazem dessa fotografia uma das minhas imagens preferidas da série.

São nestes locais de convívio intenso ou alguns mais esporádicos, alguns a partir de um convite inusitado, outros que atraem o meu interesse por sua aparência estética, como os banheiros e construções da década de 1970 e 1980, por exemplo, que registro o meu modo de estar no mundo e dou sequência a esta série. O ato frequente de me fotografar em frente a espelhos e objetos que refletem a minha imagem tornou-se um hábito a partir de 2002 com a fotografia no banheiro do apartamento onde eu morava naquele momento, o “banheiro rosa”. Após a captura daquela primeira imagem, o ato foi sendo repetido e ampliado para locais de convívio, como o escritório onde eu trabalhava na época, a faculdade e outros espaços públicos que visitava com frequência. Até, enfim, iniciar a captação das imagens em residências de amigos, bares e restaurantes que frequentava.

O gesto de fotografar-me em frente a estes objetos refletores, buscando a minha imagem, o meu rosto refletido, tentando marcar a minha presença naquele local, faz-me lembrar da obra do artista conceitual japonês On Kawara (1932-2014). Em uma das suas produções mais extensas e conhecidas, a “Série diária” (*Today series*), iniciada em 4 de janeiro do ano de 1964 e realizada até sua morte em 2014, Kawara produziu pinturas que tinham um fundo monocromático e sobre esse fundo pintava a data do dia na cor branca. As pinturas seguiam uma série de protocolos, como, por exemplo, deveriam ser

iniciadas e finalizadas em um único dia, caso contrário seriam destruídas. Poderiam ter até oito dimensões de telas, e o artista usaria apenas três cores de tinta para a pintura do fundo das telas, vermelho, cinza e azul, e a mistura entre elas. A tinta usada para a pintura da data era sempre em cor branca, e o texto era escrito na língua e com as regras do país em que ele estava naquele momento.



Fig. 4 Disponível em: <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/teaching-modern-and-contemporary-asian-art/on-kawara-河原-温?gallery=on_kawara_date_painting_view_1>



Fig. 5 Disponível em: <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/teaching-modern-and-contemporary-asian-art/on-kawara-河原-温?gallery=on_kawara_date_painting_installation_2>

A necessidade de On Kawara em pintar uma tela por dia, confirmando a sua existência diária, mantendo essa prática dentro de um protocolo definido com poucas variações, como o tamanho das telas e as cores das tintas utilizadas, percebo que tem uma borda mais permeável no que se refere à forma da escrita da data, quando o artista decide seguir as regras ortográficas do país em que está naquele momento, e também variando os tipos gráficos empregados em cada uma das telas, ao longo dos cinquenta anos da série.

A série de fotografias que venho desenvolvendo desde 2002 passou a ter uma frequência na produção maior nos últimos

anos, quando assumo o aparelho celular como ferramenta de trabalho, em vez da câmera fotográfica, pois este aparelho de uso cotidiano, além de muitas utilidades, tem câmera e memória para registrar e arquivar as imagens que produzo com a qualidade necessária para este projeto. Vejo o meu gesto em realizar os autorretratos muito próximos ao de Kawara, seguimos um protocolo delimitado no início do trabalho e mantemos eles rigidamente durante a produção dos trabalhos das séries. Kawara, entretanto, faz um trabalho bem vinculado à arte conceitual e em pintura, seguindo os protocolos estabelecidos previamente, como vemos recorrentemente na Arte Conceitual.

Meu ponto de vista: banheiro rosa, formas de apresentação e derivações

Ao dar início à série *Meu ponto de vista*, com a conclusão da graduação em Artes Visuais em 2002, uma única fotografia vertical integrava o conjunto. Diferentemente das demais imagens, retratos de amigos e conhecidos tomados na posição horizontal, havia também uma fotografia onde não vemos nenhuma pessoa nele. A fotografia apresenta numa vista frontal uma pia de banheiro, uma parede de azulejos rosa ao fundo e no topo da imagem um pedaço de um pequeno armário suspenso com a parte frontal espelhada. Observando a fotografia, pode-se perceber que a proximidade com a pia do banheiro, quando esta foi obtida, poderia sugerir que quem fotografava estivesse indo lavar as mãos, ou tentando se olhar no espelho para ajeitar o cabelo, entretanto, este está disposto numa altura tão acima da estatura de quem o fotografa que não é possível nele se ver

refletido. A fotografia do banheiro rosa, banheiro da casa em que eu residia naquele momento, foi disparadora de uma série que segue sendo produzida até hoje.

A imagem do banheiro rosa, como carinhosamente apelidei esta fotografia, foi colocada em teste inúmeras vezes em relação ao seu formato e formas de apresentação. Inicialmente ampliada e montada como as demais imagens horizontais da série *Meu ponto de vista*, apenas com a diferença de esta ser vertical, a fotografia recebeu grande atenção durante a pesquisa de mestrado, em que onde colocar em teste as imagens por mim produzidas era uma das questões da pesquisa.

Naquele momento tal imagem experimenta formatos diversos, impressa em material transparente e montada em caixa de luz como um *backlight*², agrupada a um novo conjunto de imagens no fotolivro *Indutor de percepção cotidiana*³, ampliada em formato menor e montada em uma moldura plástica encontrada pronta, típicos "espelhos de obra" ou "espelho de pedreiro", objeto comumente encontrado em lojas de ferragem, entre outras possibilidades.

² *Backlight* é um tipo de suporte para a fotografia onde a imagem é impressa sob uma superfície translúcida e montada em uma caixa onde há iluminação por trás. É muito usada em anúncios publicitários.

³ O livro *Indutor de percepção cotidiana* foi produzido com o apoio financeiro da mostra *Fiat Mostra Brasil*, que aconteceu de 8 a 30 de novembro de 2006, no Parque Ibirapuera, Porão das Artes, Fundação Bienal de São Paulo/SP.



Fazendo essa rememoração e a análise das formas e dos meios com que a fotografia do banheiro rosa foi experimentada, acredito que uma das mais significativas apresentações desta imagem foi por ocasião da exposição *Conjunto(3)*, na Galeria Lunara, na antiga Usina do Gasômetro, importante centro cultural da cidade de Porto Alegre, já há alguns anos desativada.

As características dessa galeria, tão incomuns quando se imagina um espaço expositivo como o tradicional cubo branco, foram imprescindíveis para definir a forma que a fotografia do banheiro rosa tomaria para ser exibida ali. A Galeria Lunara ocupava o local de um dos antigos depósitos de carvão na Usina do Gasômetro, antiga usina termoelétrica que gerou energia para a cidade de Porto Alegre até a primeira metade do século XX. Sendo aquele espaço uma sala quadrada, escura, sem janelas e sem iluminação externa, e pensando naquele momento o que expor em um lugar tão peculiar e de que forma, escolho ampliar a fotografia sobre uma superfície translúcida e emoldurá-la dentro de uma caixa de luz, um *backlight*.

A luz emitida pela obra deu a ela um aspecto novo, para além das duas dimensões que até então havia experienciado em minha pesquisa. Com o *Banheiro rosa* apresentado em uma caixa de luz, foi possível perceber uma nova dimensão, formada pela luz. A imagem bidimensional passa a ter uma nova espacialidade, ganha volume.

Fig. 6 Sem título – *Série Meu ponto de vista* (banheiro rosa), 2001, 80 x 50 cm. (página anterior)



Fig. 7 *Banheiro rosa – Backlight*, 2007. 80 x 50 x 14 cm. Em exibição na exposição *Conjunto (3)*. Porto Alegre, RS. Fotografia de Carlos Stein/VIVAfoto

Em um momento mais adiante, em 2011, por ocasião da exposição relativa ao 1º Prêmio IEAVi⁴, na Galeria Maurício Rosenblatt, na Casa de Cultura Mario Quintana em Porto Alegre, vejo-me diante de um novo desafio imposto pelo espaço arquitetônico da galeria. A galeria escolhida para a exposição tinha uma constituição espacial não usual, pois era tanto um espaço de trânsito da casa, com paredes e pé direito muito altos, como um espaço expositivo. Visitando o local previamente, constatei que a dimensão do espaço da galeria interferiria na apresentação das fotografias, que, segundo o projeto expositivo inicial, solicitava uma atmosfera mais íntima, com espaço reduzido e possibilidade de ajustar a iluminação local, pois tinha

⁴ 1º Prêmio IEAVi – Incentivo à produção de Artes Visuais, maio de 2011.

a intenção de dar continuidade à série exibindo um conjunto de *backlights*.

Dado o desafio, naquele momento percebo que uma nova oportunidade para explorar as dimensões das fotografias dos banheiros havia surgido. Desta vez compreendi que poderia extrapolar o que já havia experimentado. Devido à grande dimensão do espaço, alterei o projeto para mostrar uma série com três fotografias da série *Meu ponto de vista: banheiros* em um formato maior do que eu vinha propondo. Pretendi ir além dos conceitos que já me eram conhecidos, como o formato pequeno, que segundo Aumont "[...] é o que permite estabelecer com a imagem uma relação de proximidade, de posse, até de fetichização" (2001, p. 140).



Fig. 8 Vista da exposição *Meu ponto de vista: banheiros*, Galeria Maurício Rosenblatt, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, 2012

Para a exposição *Meu ponto de vista: banheiros*, exibida na Galeria Maurício Rosenblatt, da Casa de Cultura Mario Quintana, decido ampliar as fotografias do “banheiro rosa”, tomada em minha residência, do “banheiro branco”, feita no escritório onde eu trabalhava naquele momento, e do “banheiro verde”, esta tomada em um dos banheiros da Universidade Feevale, em Novo Hamburgo, enquanto estive envolvida com uma exposição que realizei no ano de 2004, no tamanho de 120 x 80 cm, abrindo mão da relação que as imagens tinham com o meu corpo, para então propor uma relação mais próxima com o corpo do outro, dos passantes e visitantes da exposição.

O tamanho da imagem está portanto entre os elementos fundamentais que determinam e especificam a relação que o espectador vai poder estabelecer entre seu próprio espaço e o espaço plástico da imagem (AUMONT, 2000, p. 140).

Fazendo este exercício, na tentativa de tornar o trio de fotografias não mais somente minhas, relacionadas ao meu corpo, mas ampliadas relacionado a outros corpos, percebo que o espectador pode colocar-se na mesma posição que eu e estabelecer relação semelhante que a minha na tomada das fotografias.

Arquivos vivos e outros dispositivos

A série de fotografias dos banheiros, que tiveram início com o projeto *Meu ponto de vista*, seguiram sendo produzidas. Entre capturas de fotos de momentos entre amigos e familiares,

viagens etc., fazer o meu autorretrato em frente a espelhos, em banheiros ou espaços íntimos, continuou frequente e cada vez mais foco de interesse de minha pesquisa, como poderá ser visto mais adiante.

Assim que são capturadas, as imagens vão para o HD de meu computador. Tanto aquelas feitas com a câmera fotográfica quanto aquelas realizadas a partir do *smartphone*, recebem o mesmo destino. Neste arquivo único, ficam armazenadas até o momento da elaboração de um novo projeto. As fotografias arquivadas podem ser agrupadas em uma série, ou em um momento posterior poderão ser rearranjadas em outras tantas.

Como define Fontcuberta:

A superfície em que a fotografia argêntica se inscrevia era o papel ou material equivalente, e por isso ocupava um lugar, fosse um álbum, uma gaveta ou uma moldura. Em compensação, a superfície de inscrição da fotografia digital é a tela: a impressão da imagem sobre um suporte físico já não é imprescindível para que a imagem exista, a foto digital, portanto, é uma imagem sem lugar e sem origem, desterritorializada, não tem lugar porque está em toda a parte. (FONTCUBERTA, 2012, p. 15)

Com a intenção de dar continuidade à série e refletindo sobre sua exibição e veiculação, sobre os lugares da imagem que produzo, questões sempre caras à minha pesquisa, chego à ideia de criar uma conta no aplicativo Instagram⁵ para exibí-las, apresentar e compartilhá-las. Assim como o “*Banheiro rosa*”, que foi apresentada da forma mais tradicional para uma fotografia, impressa em papel fotográfico e exibida em paredes de diversas

⁵ Disponível em: <<https://www.instagram.com/meupontovista/>>

galerias, ou dentro de um livro, as fotografias da série *Meu ponto de vista* neste momento são exibidas em uma galeria de imagens de um dos aplicativos mais acessados no mundo atualmente. Por serem captadas pela câmera de um telefone portátil, cabe muito bem a elas estarem nessa plataforma. O que não impede de na próxima semana tomarem outro formato, outra medida para estarem no mundo.

Com a utilização do dispositivo Instagram, as fotografias recebem um alcance maior do que se fossem exibidas apenas em exposições, livros e catálogos, ou outras formas de exibição de imagens mais comumente utilizadas. O uso dessas plataformas de compartilhamento acabou gerando um outro gesto muito interessante, que foi se incorporando ao trabalho, já pertencentes à prática, mas de maneira bem sutil, que são a troca e o compartilhamento.

Amigos e “seguidores” muitas vezes se fotografam em frente a espelhos, por motivações diversas, ou porque o ambiente arquitetônico lhes interessa, ou por alguma relação física como ser uma pessoa muito alta e não se ver refletida no espelho que mira, ou ter uma condição semelhante à minha, ser uma pessoa de baixa estatura e se surpreender que também não vê seu rosto no espelho em frente.

Quando recebo as fotografias feitas pelos amigos, estimulados pelos meus autorretratos, solicito para compartilhar na conta *@meupontovista*, pois nesse momento, corroborando com o pensamento de Fontcuberta, “Hoje tirar uma foto já não implica tanto um registro de um acontecimento quanto uma

parte substancial do acontecimento em si. Acontecimento e registro fotográfico se fundem” (2012, p. 30). As fotografias que recebo são incorporadas à coleção e passam a fazer parte de uma exposição em que sou curadora, que a cada dia poderá receber mais uma obra e não tem data para terminar.

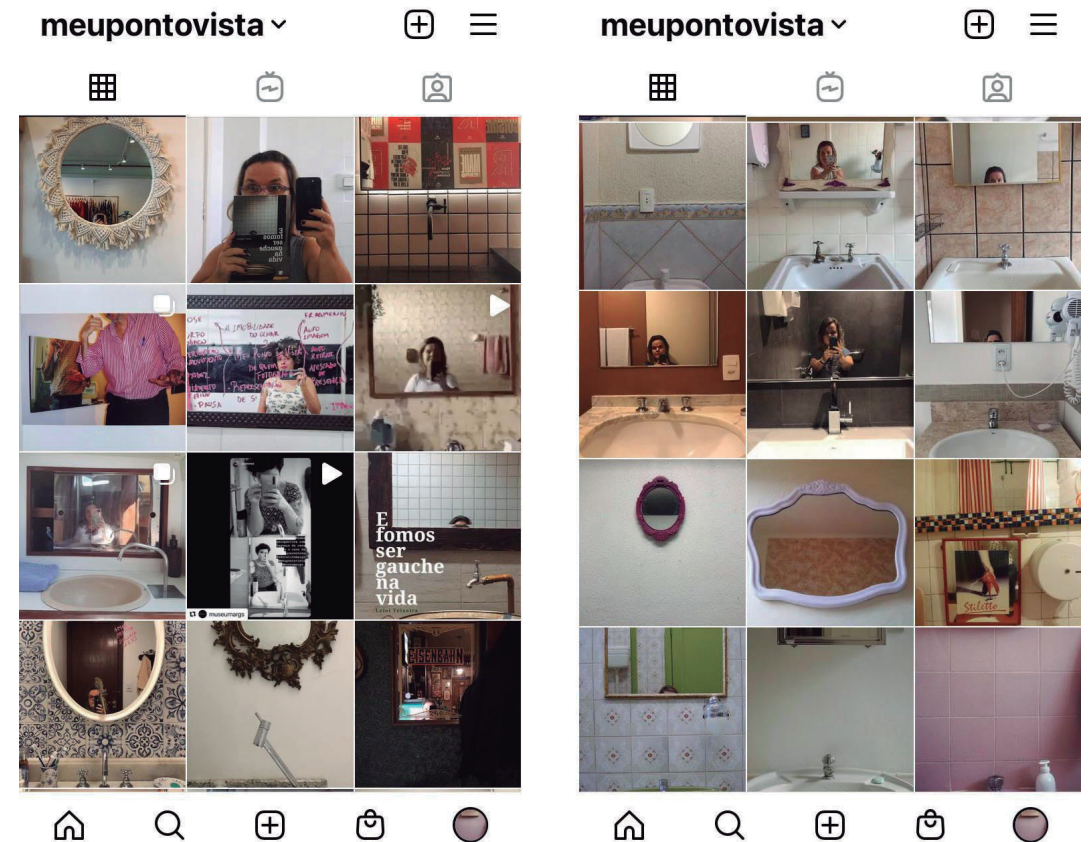


Fig. 9 Impressões de telas para visualização da conta *@meupontovista*

Isolados, mas em redes

No primeiro semestre de 2020, quando estávamos enfrentando os primeiros meses da pandemia pela COVID-19, o Núcleo Educativo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS iniciou uma série de ações para proporcionar atividades relacionadas às obras do acervo do museu para o seu público frequentador, que estava fazendo isolamento em casa e não podia ir até o museu. O MARGS tem em seu acervo uma fotografia da série *Meu ponto de vista: banheiros* (2012), obra que foi doada ao museu no ano de 2014 e que esteve em exibição na mostra *Acervo em movimento*⁶, uma das últimas exposições antes do período de isolamento imposto pela COVID-19. Aproveitando a exibição recente da obra, o Educativo então fez uma proposição para que o público interagisse a partir da chamada e realizasse o seu próprio autorretrato em frente a um espelho, compartilhando os diferentes pontos de vista que surgiram pelas redes sociais do museu.

A partir da proposição do Educativo do MARGS⁷, uma grande quantidade de pessoas interagiu com o convite e realizaram os seus autorretratos em frente a espelhos, como pedia o enunciado, enviando pela rede social as suas fotografias. Foi um momento muito alegre e generoso, pois, na situação sensível dos primeiros meses do isolamento que enfrentamos diante da pandemia, voltar a ter algum diálogo com pessoas desconhecidas sobre uma obra minha foi muito significativo e

⁶ Exposição coletiva “Acervo em movimento – Um experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS” permaneceu em exibição pública, que teve lugar nas Pinacotecas do MARGS, entre 07/05/2019 e 28/07/2019.

⁷ A proposição feita pelo Educativo do MARGS pode ser vista na íntegra nos Anexos.

enriquecedor. Guardei todas as imagens enviadas adicionando-as à coleção.

Como comenta a jovem pesquisadora Thiane Nunes, em ensaio que aborda a série *Meu ponto de vista*, na recente publicação *Pulsações e desdobramentos: vozes femininas*, em relação às tradicionais fotografias de *selfies*:

Elas são criadas em frente a espelhos diversos, algumas em banheiros, um local de uso privado. Posteriormente são expostas em um novo espaço, de caráter narcisista e extremamente público, a rede social online Instagram – uma ode à cultura da *selfie* moderna. Esse caminho traçado, do particular ao público, do privado ao compartilhado, acaba por despertar, inevitavelmente, meu interesse nas questões de representatividade, de identidade e lugar. (NUNES, 2020, p. 91)

A *selfie* é caracterizada por ser uma fotografia feita de si próprio usando a câmera frontal de um dispositivo, como, por exemplo, os telefones móveis celulares. Com o avanço da tecnologia, os aparelhos celulares passam a ter não somente uma lente para captar as imagens que registram, mas várias. Com a portabilidade do aparelho, que passa a ter variadas funções, além de realizar chamadas telefônicas, o autorretrato captado de forma instantânea para registrar um momento passa a ser o responsável por também marcar e divulgar a presença daquele indivíduo em um local ou acontecimento, pois a fotografia recém-captada pelo aparelho pode ser instantaneamente compartilhada nas redes sociais e demais dispositivos.

De acordo com Carli e Lohmann:

A *selfie* é um autorretrato. Dizemos *um* autorretrato porque ela é um tipo específico de retrato de si mesmo, mas algumas diferenças entre a *selfie* e o autorretrato são importantes de se ter em mente. Enquanto o autorretrato está presente desde o início da história da fotografia (lembremo-nos de Nadar ou mesmo da família Lumière), a *selfie* é um fenômeno da sociedade em rede. (CARLI; LOHMANN, 2016, p. 194)

Faço uso das tecnologias mais atuais para realizar meus autorretratos, capturando, arquivando e compartilhando as imagens que produzo, assim como também sigo o protocolo que estabeleci no início do projeto para realizar o registro fotográfico. A partir destas considerações, reforço a minha intenção em caracterizar as fotografias que produzo como autorretratos, pois, apesar do dispositivo e da recorrência, há uma intenção, um protocolo, um uso diferenciado do aparelho que capta, arquiva e também compartilha a imagem.

Compactuo com a teórica e pesquisadora portuguesa Eduarda Neves, que afirma que:

"Ora, procurar o conhecimento de si parece ser, no século XIX, uma das finalidades do autorretrato, conhecimento esse que se pretende próximo da descoberta identidade, a qual se acredita poder desvelar na sua transparência: é esta a função que a fotografia, graças à sua natureza indiciária, mostra cumprir melhor que a pintura." (NEVES, 2016, p. 33)

A fotografia, quando surgiu, no século XIX, roubou da pintura a função de registrar retratos de pessoas, objetos e paisagens, e a *selfie* surge quando o dispositivo da câmera fotográfica adquire a possibilidade de não somente ser portátil,

às vezes menor que uma carteira onde carregamos dinheiro e documentos e mesmo ter múltiplas lentes, ter a possibilidade de armazenamento e de compartilhamento.

Diferente de Narciso, que no mito é condenado a apaixonar-se por si próprio ao ver sua imagem refletida, busco a minha imagem com a intenção de afirmar a minha identidade, de me reconhecer no mundo que habito. Procuo uma maneira de fazer o registro da minha presença em diferentes locais que frequento, buscando o retorno do meu olhar, da minha imagem. O que muitas vezes não ocorre pela relação da minha estatura em relação ao outro, ou ao objeto em frente.



Meu ponto de vista: check-in

Em outubro de 2018 participei de um encontro de família na Serra Gaúcha. Meus familiares e eu estivemos hospedados em um hotel na cidade de Nova Petrópolis durante um fim de semana celebrando e convivendo. No momento da saída do hotel, do *check-out*, enquanto eu aguardava algum retorno do pessoal da recepção, me virei de costas para o balcão e avistei a cena que estava atrás de mim. Meu pai e meu tio sentados em um sofá, muito bem acomodados e tranquilos, dois compadres conversando, ao mesmo tempo que olhando e sorrindo para mim. Mais acima de suas cabeças, suspenso na parede oposta ao balcão da recepção, um espelho retangular emoldurado por uma moldura ornamentada e dourada. Nesta mesma parede de tom creme, havia ainda duas lâmpadas, uma em cada lado do esplendoroso espelho, e a parede tinha ainda uma decoração pintada que imitava alguns ramos verdes com algumas flores em rosa. Todos estes elementos em torno do espelho.

O espelho refletia a parte interna da recepção, onde era possível ver a parte que ficava atrás do balcão em que eu estava sendo atendida. Uma parede pintada com listras verticais em cores vivas nos tons de amarelo, vermelho e verde, um relógio cuco (estamos na Serra Gaúcha), entre outros elementos, e na base do espelho vejo refletida o alto da minha cabeça. Minha testa e meu cabelo. Cena corriqueira para mim quando busco a minha imagem em algum espelho por aí, pois a grande maioria deles estão suspensos acima da minha altura.

No instante em que me viro e me deparo com esta cena pronta, os dois compadres bem acomodados conversando, mas

ao mesmo tempo atentos a mim sendo atendida na recepção, o topo da minha cabeça refletida na base do espelho, a cena em si, o ato de encerrar a hospedagem, acertar as contas e sair com malas e bagagem, neste instante peguei o celular da bolsa e fiz a foto. Naquele momento decidi o nome da série de fotografias, que já vem sendo realizada desde 2002, mas que aquela situação sugere um subtítulo, *Meu ponto de vista: check-in*.

***Meu ponto de vista: check-in*, formas de apresentação**

Vento sul, Tiradentes

Em março de 2019 participei da exposição *Vento Sul*, durante o 9º Festival de fotografias de Tiradentes, em Minas Gerais. Para esta edição do festival, a curadoria visitou as três capitais do Sul do País a fim de encontrar e conhecer o trabalho dos fotógrafos da região. Em um encontro com os curadores João Castilhos e Pedro David, apresentei a série de fotografias dos espelhos, a que naquele momento havia voltado a dar mais atenção, produzindo mais imagens, e assim sendo selecionada.

Os curadores fizeram a seleção das imagens, assim como também solicitaram os arquivos em dois diferentes tamanhos, pensando numa apresentação com sete fotografias, como mostra o esquema a seguir.



Fig. 11 Esquema feito pela curadoria para montagem da série *Meu ponto de vista* na exposição *Vento Sul*

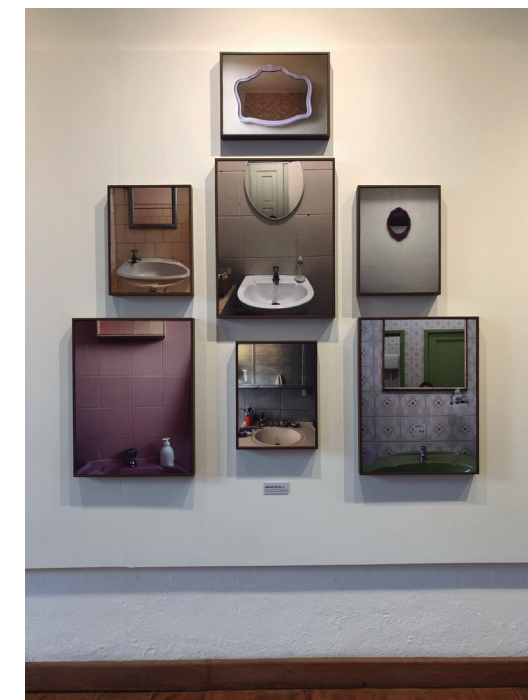


Fig. 12 Registro da série *Meu ponto de vista* na exposição *Vento Sul*

No conjunto das imagens selecionadas, foram escolhidas para a mostra duas das fotografias do início da série, o "banheiro rosa" e o "verde", e as demais, da continuidade desta. A montagem das obras, que ficou a cargo da curadoria, me surpreendeu muito, pois não havia pensado em uma disposição das imagens que não fosse linear. As fotografias ampliadas em duas dimensões diferentes, não sendo nenhuma delas no tamanho que costumeiramente imprimia, perdem a relação com o tamanho real da cena fotografada, deixando de causar um estranhamento direto do público com o corte do enquadramento específico do "meu ponto de vista", como havia idealizado no início do projeto. Volto a lembrar do encantamento em relação às imagens em menor formato, conceituado por Jacques Aumont.

A surpresa em ver as fotografias na parede da exposição *Vento Sul* me fez lembrar de uma única vez em que não acompanhei a montagem dos meus trabalhos que viriam a ser apresentados na exposição *Pequena distância*⁸, em Caxias do Sul. Não tendo acompanhado a montagem, nem enviado alguma instrução, quando cheguei no local para a abertura da exposição, percebi que a equipe havia colocado as minhas fotografias em uma altura muito acima da costumeiramente usada por mim. Naquele momento eu achei graça e tive a certeza de que a montagem dos trabalhos deveria seguir o protocolo elaborado quando iniciei a pesquisa, cuidando por fixar as fotografias ampliadas nas paredes da galeria em uma altura próxima da que foi captada.

⁸ *Pequena distância*, coletivo com as artistas Glaucis de Moraes e Mariana Silva da Silva, com exposições realizadas entre 2006 e 2012 em Belo Horizonte, Brasília, Caxias do Sul, Montenegro e Porto Alegre.

A partir da participação na exposição *Vento Sul*, e da vontade de seguir produzindo mais fotografias para a série, decidi não mais exibir as três fotografias dos banheiros produzidas entre 2002 e 2004. Naquele momento percebi que elas já haviam sido experimentadas o suficiente para dar continuidade às novas imagens da série em desenvolvimento.

Fórum Latino-americano

Um novo arranjo para o conjunto intitulado *Meu ponto de vista: check-in* surgiu depois de uma troca que tive com especialistas da área específica da fotografia durante o V Fórum Latino-americano de Fotografia⁹. Essa seria a segunda vez que participaria de uma atividade comum aos fotógrafos, as leituras de portfólio. Preparei-me para o evento com um portfólio com cerca de 30 imagens da série *Meu ponto de vista: check-in*, impressas em papel *fine art*. A maioria dessas imagens, até aquele momento, permaneciam no arquivo e na galeria do Instagram, e essa seria a primeira vez que tomariam a forma impressa numa dimensão maior. Participar de uma atividade como essa, fora do meio acadêmico das artes visuais, foi desafiador e bastante interessante, pois um novo vocabulário e novos olhares trazem novos ares para o trabalho, desacomodam algumas certezas.

Dentre todos os diálogos, o que tive com os fotógrafos e curadores Nicolas Janowski (Argentina) e Roberto Huarcaya (Peru) foi um dos mais interessantes. Observando o portfólio apresentado, a dupla selecionou rapidamente algumas fotografias e propôs um exercício de montagem que focava no

⁹ V Fórum Latino-americano de Fotografia, de 12 a 16 de junho de 2019, São Paulo, SP.

conceito de que a pessoa refletida pelo espelho (eu) fosse aos poucos aparecendo nas imagens. Uma linha com sete ou oito fotografias ampliadas e dispostas lado a lado.

Sua proposição me agradou muito, pois dentre as diversas fotografias que compõem a coleção *Meu ponto de vista: check-in* são poucas as que o meu rosto aparece refletido nos espelhos. Vislumbrei nessa sugestão uma possibilidade de montagem para o meu trabalho, que vinha ao encontro com uma fase relacionada à minha vivência pessoal naquele momento. As imagens foram ampliadas em papel fotográfico no tamanho de 50 x 38 cm cada e emolduradas de forma simples, utilizando uma moldura fina de madeira na cor preta, que protege e delimita cada imagem, evidenciando as bordas da imagem que, segundo Aumont, é o que “interrompe a imagem, e também o que faz comunicar o interior da imagem, o campo, com o seu prolongamento imaginário, o fora-de-campo” (AUMONT, 2001, p. 147).



Fig. 13 *Meu ponto de vista: check-in @tiradentes*, 2019



Fig. 14 *Meu ponto de vista:*
check-in @mamute, 2018



Fig. 15 *Meu ponto de vista:*
check-in @rotterhaus, 2018



Fig. 16 *Meu ponto de vista:*
check-in @reitoria, 2019



Fig. 17 *Meu ponto de vista:*
check-in @rotter-borges, 2019



Fig. 18 *Meu ponto de vista:*
check-in @alamedasantos, 2018



Fig. 19 *Meu ponto de vista:*
check-in @barracocultural, 2019

O conjunto fotográfico criado a partir do desafio colocado por Janowski e Huarcaya foi impresso e tomou forma para ser apresentado pela primeira vez na exposição *Através da Imagem – ano 5*, na Galeria de Arte Loíde Schwambach em Montenegro, dentro de um projeto de extensão que coordeno desde o ano de 2015 relacionado a minha atividade como docente no curso de Artes Visuais da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.

Para aquela exposição, convidei duas jovens artistas da cidade de Montenegro a comporem um trio e juntas elaborarmos a exposição. Bruna Engel e Ursula Jahn são artistas que desenvolvem trabalhos em fotografia e vídeo, com temáticas relacionadas ao feminino, o corpo, a casa, o cotidiano, assuntos que também tocam a minha pesquisa



Fig. 20 Registro da exposição *Através da Imagem – ano 5*, Galeria de Arte Loíde Schwambach, Montenegro/RS com detalhe para a série *Meu ponto de vista: check-in*

Por serem fotografias tomadas a partir do dispositivo fotográfico do telefone celular, optei naquele momento por ampliar as imagens da série *check-in* em um tamanho menor que as imagens captadas com câmeras fotográficas profissionais, como no início da pesquisa. As imagens do início da série *Meu ponto de vista* (2002) foram ampliadas nos tamanhos 80 x 53 cm até 120 x 80 cm (2012).

Sendo captadas em locais e momentos de intimidade, acredito que a dimensão escolhida para a continuidade da série *Meu ponto de vista: check-in* é bastante pertinente e mais uma vez aborda conceitos importantes da pesquisa como formas e meios de apresentação destas imagens. As fotografias impressas e emolduradas foram apresentadas na sequência estabelecida, lado a lado, suspensas a uma altura de 1,40 metro de altura em relação ao chão a partir do alto da imagem.

Dando continuidade à pesquisa, entro em contato com a obra do fotógrafo norte-americano Lee Friedlander (1934-), mais especificamente com o fotolivro *Self Portrait* (Autorretrato), publicado pela primeira vez no ano de 1970. Neste trabalho são exibidas fotografias de Friedlander, em que o autor se fotografa refletido nos assuntos da imagem, ou a sua sombra ou o seu reflexo, quando o que foi registrado tem superfície refletora. Num misto de erro fotográfico com algo pensado, o livro *Self Portrait* traz uma centena de fotografias de Friedlander com essa temática.

Escreve Szarkowski, o editor do livro, na apresentação deste:

Cheio de trocadilhos nas ruas e piadas improvisadas, o trabalho de Friedlander dos anos 1960 é um *playground* de erro fotográfico. O reflexo em uma janela nos impede de ver dentro; um poste ou algo mais está sempre atrapalhando. Percebendo que sua sombra ou reflexo frequentemente aparecia em suas fotos, Friedlander abraçou essas intrusões traquinas como presente.¹⁰ (SZARKOWSKI, Orelha do livro, 2005, tradução minha)

Percebo um certo humor nessa série de Friedlander. Diferentemente do que definiu Szarkowski para a série, os meus autorretratos em frente aos espelhos não são erros fotográficos, mas sim uma prática que busco como artista. Sigo um protocolo operatório bem definido para captar estas imagens e dar sequência à série *Meu ponto de vista: check-in*, da qual a fotografia apresentada no início deste texto faz parte.



Fig. 21 Lee Friedlander. Wilmington, Delaware, 1965. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works>



Fig. 22 Lee Friedlander. New York City, 1966. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works>

¹⁰ Tradução minha para: “Full of streetwise puns and offhand wisecracks, Friedlander’s work of the 1960s is a playground of photographic error. The reflection in a window keeps us from seeing inside; a pole or something else is forever getting in the way. Noticing that his shadow or reflection often popped up in his pictures, Friedlander embraced these pesky intrusions as a gift”.

Publicações

Outros dois exercícios a que submeti as imagens da série *Meu ponto de vista: check-in* foram para duas publicações organizadas pela minha professora orientadora Maristela Salvatori. São elas: *Uma vez não conta*¹¹ e *Pulsações e desdobramentos: vozes femininas*, organizadas em parceria entre Salvatori e Daniela Kern, ambas professoras do PPGAV UFRGS..

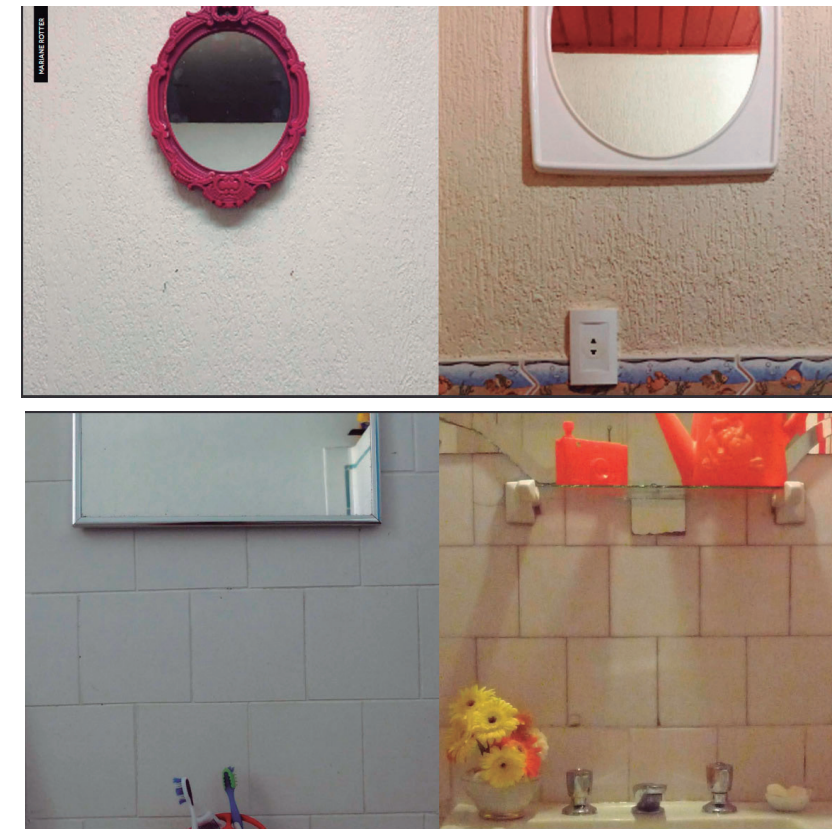


Fig. 23 *Uma vez não conta*. Ensaio visual, páginas 26 a 29

¹¹ Resultado do “Laboratório de pesquisa em processos reprodutivos”, ministrado em 2018 por Salvatori, onde cada participante teve o desafio de ocupar quatro páginas de uma publicação com o formato já definido de 21 x 21 cm. Disponível em: <https://issuu.com/maristelasalvatori/docs/uma_vez_ao_conta>.

Tentando tirar proveito das páginas quadradas, tomei a decisão de ampliar quatro fotografias selecionadas da série *Meu ponto de vista: check-in* e realizar um corte nelas, eliminando parte do topo e da base das imagens para centralizá-las no formato das páginas do livro. Sendo as fotografias originalmente no formato retangular, esse corte quebrava com a construção da imagem, feita a partir da câmera no momento da tomada fotográfica gerando, com essa manipulação, um novo recorte estranho às fotografias, pois estas não eram apresentadas na sua totalidade, e sim com esse novo recorte do formato da página do livro.

Na sequência das quatro imagens escolhidas para a publicação, apenas a primeira fotografia não se trata de um registro em um banheiro, mas sim de um local que frequento, onde há um espelho no formato oval, com moldura bordô e muitos detalhes, suspenso em uma parede branca texturizada, onde mais uma vez não me vejo refletida, pois está colocado bem acima da minha altura. As três outras fotografias que seguem, foram captadas em banheiros diversos, e, na disposição que se encontram, ao folhear o livro, percebemos os espelhos de cada imagem pouco a pouco sumindo para fora das páginas e restando cada vez mais as paredes no centro da imagem e alguns detalhes e objetos do local. Como comenta Nilza Colombo (2019, p. 7) no texto de abertura do livro, "As imagens refletidas mostram o inanimado do lugar deixando subentendido quem deveria ali aparecer".

No ensaio visual publicado no livro *Pulsações e desdobramentos: vozes femininas*, organizado pelas professoras

Maristela Salvatori e Daniela Kern, retomei a montagem da série *Meu ponto de vista: check-in* que foi apresentada a partir de um conjunto de sete fotografias, ampliadas em papel fotográfico e montadas em formato linear na exposição *Através da imagem*, em 2019.

O livro *Pulsações e desdobramentos* apresenta produções visuais e textuais de mulheres artistas e pesquisadoras vinculadas ao Instituto de Artes da UFRGS, egressas ou em formação, numa produção conjunta dos grupos de pesquisa *Expressões do Múltiplo* e *Arte e Historiografia*, ambos vinculados à UFRGS-CNPq. Esse encontro de pulsações e vozes femininas favoreceu o contato com uma contemporânea de pesquisa na área da teoria, Thiane Nunes. A partir do ensaio textual que Nunes fez sobre a minha produção poética, começo a enxergar o meu trabalho com mais algumas camadas que antes não eram visíveis para mim. Segundo Nunes:

Outra tradição da arte ocidental é subvertida pela fotografia de Mariane: a histórica iconografia da " vaidade", costumeiramente representada pela imagem de uma mulher se olhando atentamente em um espelho, tanto como um incentivo para o espectador a se juntar a essa visão de prazer quanto como um alerta sobre os pecados da carne. (NUNES, 2020, p. 89)

Nas sequências de fotografias apresentadas nas montagens da série *Meu ponto de vista: check-in*, tanto na exposição fotográfica quanto nas páginas impressas da publicação, é possível observar no reflexo dos espelhos que um rosto vai ficando visível. Primeiro somente o topo da cabeça, depois um rosto, e na última imagem é possível ver a cabeça e o tronco da pessoa que se fotografa em frente ao espelho do

banheiro de paredes vermelhas. A montagem escolhida deixa ver, imagem a imagem, um rosto sendo descoberto, um olhar buscando retorno. Muito antes da vaidade, é uma busca pela identidade. A minha identidade.



Fig. 24 *Pulsações e desdobramentos: vozes femininas.* Ensaio visual, páginas 46-47



Fig. 25 *Pulsações e desdobramentos: vozes femininas.* Ensaio visual, páginas 48-49

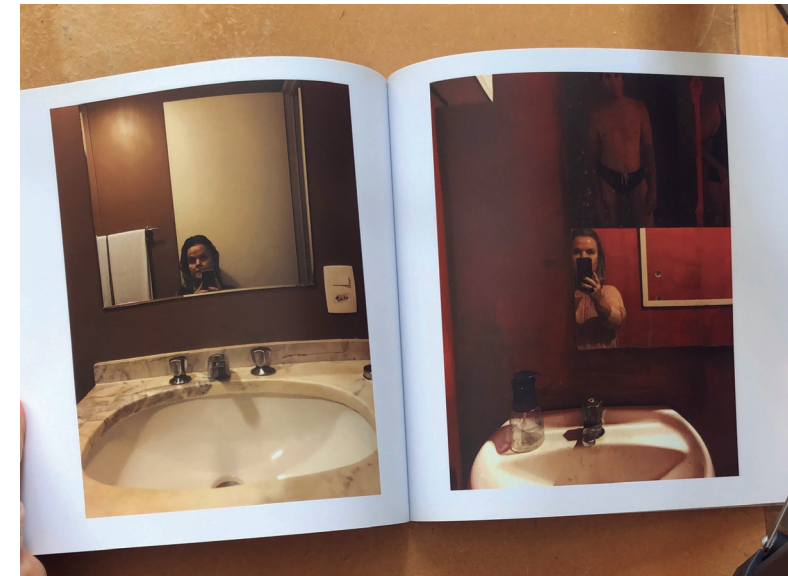


Fig. 26 *Pulsações e desdobramentos: vozes femininas.* Ensaio visual, páginas 50-51

O espaço do livro é bastante democrático e a fotografia se presta muito a ocupar esse formato, "o que proporcionaria a atenção e o contato muito próximos (que as paredes das galerias raramente conseguem oferecer)", conforme aponta Paulo Silveira (SILVEIRA, 2004, p. 145). Por ser um objeto que pode ser tomado para si, comprado, trocado, distribuído, torna-se uma pequena exposição portátil que nunca termina. Pode ser visitada a qualquer hora, em qualquer lugar.

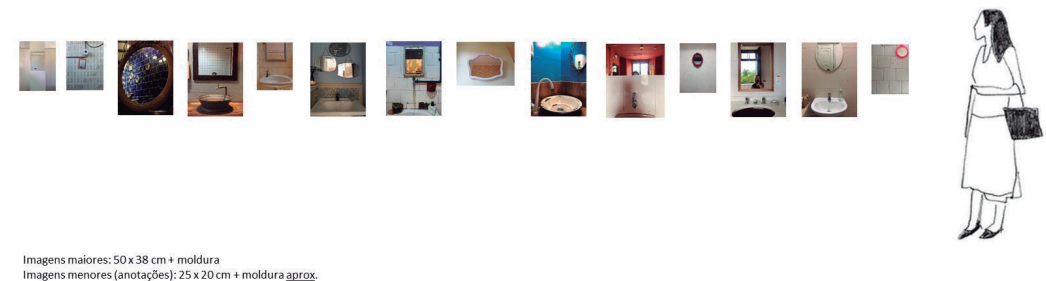
Check-in @ocregaleria

No verão de 2022 fui convidada pela Ocre Galeria, que abriria suas portas no mês de maio, em Porto Alegre, a fazer parte do grupo de artistas que iriam representar. Além da possibilidade de ter as minhas fotografias disponíveis em uma galeria comercial, também fui convidada a realizar uma exposição individual durante o período de inauguração do espaço. Idealizada pelos artistas visuais Nelson Wilbert e Felix Bressan, e pela comerciante de arte Mara Prates, a experiência com esse tipo de evento e de público foi novamente um grande e prazeroso desafio a ser enfrentado. Tendo já participado de inúmeras exposições coletivas, algumas individuais em instituições de cunho mais cultural, realizado produção e curadoria de exposições no projeto que desenvolvo junto ao curso que leciono, pensar um conjunto de obras para veiculação numa galeria comercial foi algo novo e animador.

As obras que seriam expostas e depois permaneceriam à disposição da galeria seriam as da série de autorretratos *Meu ponto de vista*. Por serem imagens que capto em momentos de intimidade, de busca pela minha identidade, numa relação do meu corpo com o espaço, pensar as imagens para esta série foi desafiador. Diferentemente da proposição motivada pelo diálogo com os teóricos que me acompanharam em 2019, no fórum de fotografia de São Paulo, desta vez a escolha das imagens seria feita por mim, de forma subjetiva, pensando no público de uma galeria comercial.

O espaço expositivo na Ocre é amplo, uma sala com parede com dez metros de comprimento. Lembrei-me da exposição realizada em 2011, na Galeria Maurício Rosenblatt, na Casa de Cultura Mario Quintana. Apesar de a dimensão da parede onde seriam expostos os quadros ser muito parecida com a anterior, neste caso a galeria apresentava outras características mais acolhedoras e adequadas para a apresentação do trabalho, como a iluminação especial e por ser um espaço construído com a finalidade e o cuidado em exibir obras de arte.

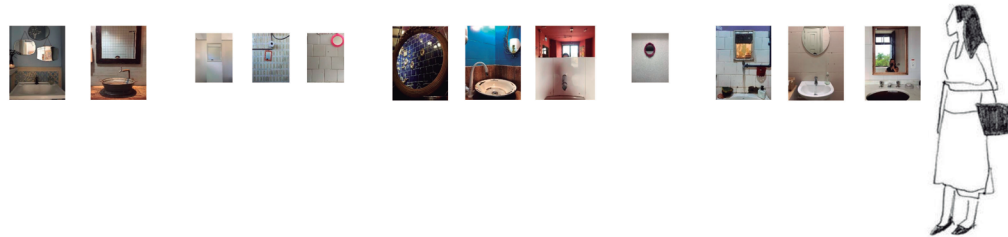
Revisito o arquivo com as fotografias da série inúmeras vezes. Após uma seleção inicial dos trabalhos, imaginando que, para aquele espaço, de dez a doze fotografias da série *Meu ponto de vista: check-in* seriam o suficiente. Volto a olhar o conjunto de imagens selecionadas. Em uma próxima etapa faço um esboço do que seria a série de trabalhos escolhidos, transformando as imagens em miniaturas e colocando-as lado a lado, simulando a parede da galeria.



Imagens maiores: 50 x 38 cm + moldura
Imagens menores (anotações): 25 x 20 cm + moldura aprox.

Fig. 27 Primeiro estudo para montagem da exposição *Meu ponto de vista: check-in @ocregaleria*

No processo de elaboração da exposição mantenho o diálogo com Nelson Wilbert, pintor que tem uma longa e já consolidada carreira, com vasta experiência no campo comercial da arte, um dos donos da galeria, o qual me convidou para participar da Ocre. Nas muitas visitas que realizei para conhecer o espaço e pensar a exposição, nessa troca viva e afetuosa, pude contar com Wilbert em boas conversas, que me auxiliariam na elaboração do projeto expositivo.



Imagens maiores: 50 x 38 cm + moldura
Imagens menores (anotações): 25 x 20 cm + moldura aprox.

Fig. 28 Montagem da exposição *Meu ponto de vista: check-in @ocregaleria*

Reverendo as imagens escolhidas, pensando sobre a impressão e a forma de apresentação das imagens, decido ampliá-las em dois tamanhos diferentes. Mantenho a dimensão de 50 x 38 cm, tamanho que já vinha utilizando na série *Meu ponto de vista: check-in*, e decido ampliar algumas fotografias em um formato menor, pensando em oferecer mais de uma possibilidade a um suposto público interessado em adquiri-las.

Uma segunda opção de tamanho para as obras também poderia gerar movimento na sequência das fotografias expostas, que viriam a ser organizadas de forma linear, na altura de 1,40 m do chão da galeria, como a série havia sido exposta em Montenegro anteriormente.

Na escolha de um segundo tamanho para as imagens, mais diminuto, escolho ampliar quatro imagens no tamanho 30 x 20 cm, e assim crio uma subsérie para a *Meu ponto de vista*. As imagens escolhidas para o formato menor são também fotografias captadas em frente a espelhos e objetos refletores, em que o protocolo para a captura das imagens é repetido. Esta pequena série recém-organizada ganha o subtítulo de "anotações". *Meu ponto de vista: anotações na estrada*, *Meu ponto de vista: anotações Vera*, *Meu ponto de vista: anotações Tulipa* e *Meu ponto de vista: anotações Espelho, espelho que não é meu*.

Ao longo do processo de pesquisa crio um novo conceito de trabalho: anotações fotográficas. Assim como as anotações que fazemos no dia a dia, como coisas a fazer ou itens que faltam em casa e devemos comprar no mercado, ou também rabiscos que artistas, arquitetos, quem se organiza de maneira visual, faz em cadernos de desenho ou anotação. Encontro no texto da teórica Juliana Gisi, pesquisadora na área da Fotografia, a seguinte definição, que percebo se aproximar com o que venho elaborando em relação às *Anotações fotográficas*:

No inglês, *snapshot* é utilizado para designar um tipo de fotografia rápida, normalmente tirada com uma câmera automática simples de pequeno porte, que carrega um tom de informalidade e descartabilidade. Um registro não muito refletido de uma coisa qualquer. (ALMEIDA, 2015, p. 85)

As *Anotações fotográficas* são imagens captadas por mim através da câmera fotográfica que cotidianamente utilizo, dentro de um mesmo padrão, de um protocolo estabelecido ao iniciar este projeto e que, sendo captadas de maneira ou mais rápida, ou mais elaborada, podem servir tanto como estudo, ideia, quanto podem vir a tomar a forma de obra pronta a ser exibida em uma exposição.

No texto de apresentação da exposição que realizei na Ocre Galeria, a também teórica e pesquisadora na área de Fotografia, Luisa Kiefer, utiliza o termo *snapshot* para comentar as fotografias da série: "As fotografias de Mariane Rotter atraem nosso olhar, em um primeiro momento, por sua simplicidade. São *snapshots*, imagens tomadas de forma rápida (mas não sem método), em banheiros" (KIEFER, 2022).

As fotografias da série *Meu ponto de vista: anotações* "tomadas de forma rápida (mas não sem método)", como pontuou Kiefer, são selecionadas entre o conjunto de fotografias da série para serem ampliadas em um formato menor que as demais, mas, quando escolhidas para compor a série a ser apresentada, são ampliadas em papel fotográfico e emolduradas da mesma forma e com o mesmo cuidado das demais.



Fig. 29 *Meu ponto de vista: anotações na estrada*, 2021



Fig. 30 *Meu ponto de vista: anotações Tulipa, 2021*

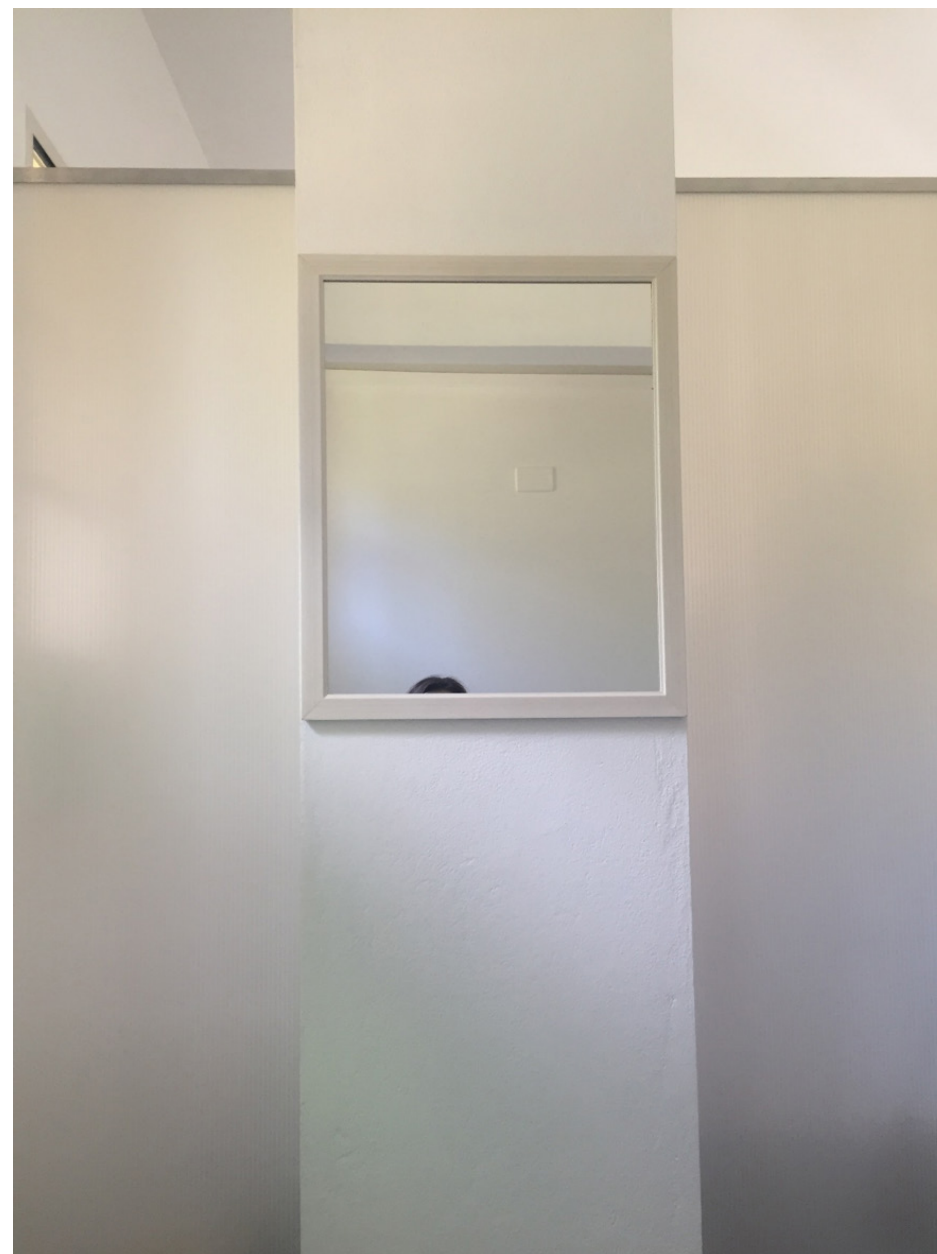


Fig. 31 *Meu ponto de vista: anotações Vera, 2017*



Fig. 32 *Meu ponto de vista: anotações Espelho*, espelho que não é meu, 2018

Pela disposição da galeria do segundo piso da Ocre, a série com 12 fotografias seria vista pelos visitantes que adentrassem a sala, na parede do lado direito, fazendo uma leitura da direita para a esquerda da sequência disposta na parede, até o fim da sala.

A imagem que escolhi para “abrir” a exposição foi a *Meu ponto de vista: check-in @dongiovanni*, 2021, uma das únicas fotografias dessa montagem em que o meu rosto e parte do corpo aparecem. Como um sinal de boas-vindas, a artista que se autorretrata saúda e recebe os visitantes. A imagem foi feita no verão de 2021, quando estive hospedada em uma pousada da Serra Gaúcha com meus familiares, comemorando as bodas de 50 anos dos meus pais. Num encontro festivo, celebrando a família, capto a fotografia logo que ocupo o quarto que iria pernoitar naquele fim de semana. O dia estava tempestuoso, uma chuva de verão acabara de cair e o Sol tentava furar novamente as nuvens no céu. Vou em busca do banheiro para acomodar meus pertences, quando me deparo com o espelho grande do banheiro, com a borda delineada por uma moldura dourada, já me posicionando em frente a ele para realizar a fotografia. Nesse instante sou tomada pela surpresa da imagem de uma grande janela refletida atrás de mim, esta que emoldurava uma bela vista para o jardim da propriedade, cheio de árvores e plantas. Espelhos que emolduram momentos, janelas que emolduram paisagens.



Fig. 34 Registro da montagem na exposição *Meu ponto de vista: check-in* @ocregaleria

A série de doze fotografias para a exposição na Ocre foi disposta de forma linear, como vem sendo protocolarmente realizada desde o início da pesquisa, mas com a diferença em apresentar imagens ampliadas em dois tamanhos diferentes, a montagem gerou movimento e quebrou um pouco com a dureza da tradicional linearidade.

Além da série fotográfica, decidimos também apresentar uma animação, produzida por três estudantes do curso que leciono¹², que se apropriam das imagens da conta no aplicativo Instagram @meupontovista, utilizando conceitos apreendidos

¹² A animação criada por Alucas Idalgo de Matos da Silva, Lau Graef Dutra Camargo e Erick Cristian Vida Posserra foi produzida como exercício do componente curricular “Estudos da Imagem”, ministrado pela professora Carmen Capra, na graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.

Fig. 33 *Meu ponto de vista: check-in* @dongiovanni, 2021

na leitura de *A Imagem*, de Jacques Aumont, como montagem temporal, quebrando com a cronologia das imagens, e infinito cíclico, onde o fim se encontra com o início, assim como também utilizando os conceitos de presença e ausência do corpo nas imagens.

Na sequência animada, a montagem escolhida pelos discentes mostra a minha figura aparecendo e desaparecendo no vídeo. Em um *looping* contínuo vemos a minha imagem ir e vir.



Fig. 35 *Frames* do vídeo exposto na Ocre Galeria

Durante as visitas à exposição ouvi comentários diversos sobre os trabalhos, desde as crianças de uma escola vizinha à galeria que perceberam num primeiro momento que eu estaria me abaixando para me esconder, até o comentário de um adulto, que afirmou que o vídeo era a prova de que eu não "mentia" ao captar as imagens, não me abaixava nem me esticava na ponta dos pés para fazer a foto. Pois com a sobreposição das imagens fotográficas no vídeo, vê-se que o meu rosto, olhos, cabelo, se sobrepõem nessa cadência repetitiva que a animação cria.

Como escreve Fontcouberta no célebre texto *Elogio ao vampiro*¹³, em que tece uma relação de conceitos relacionados ao espelho, desde o "espelho como memória", da época em que as imagens fotográficas eram feitas a partir de daguerreótipos, e estes objetos que guardavam a imagem também refletiam o entorno, pois eram chapas polidas como espelhos, aos espelhos "mágicos" das histórias antigas, que refletiam a verdade mais profunda, assim como a relação do Narciso e do vampiro em relação aos espelhos, o primeiro apaixonado por sua imagem que a busca de maneira obsessiva onde há reflexo, e o outro, dizem as lendas, que não tem a imagem refletida quando encontra-se diante de um espelho.

Num misto de vampiro e Narciso, de busca pela minha imagem, pela minha identidade, sendo ela real ou fantasiosa, sigo buscando-a e fazendo o registro fotográfico. Algumas vezes estas imagens deixam a ver a minha pessoa, o meu corpo, outras não.

¹³ *Elogio ao vampiro*. Joan Fontcuberta em *O beijo de Judas. Fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2010.

2

Sobras: recortes para o meu corpo

Fig. 36 Registro fotográfico das sobras em tecido provenientes de calças adaptadas para o meu uso



Sobras: recortes para o meu corpo

Mais uma vez, em um gesto de me colocar na posição de revisitar arquivos, acervos, materiais que constituem a minha prática poética, voltei a acessar as coleções de sobras de tecido que guardo desde o fim dos anos 90, espalhados por variadas caixas, baús e outros repositórios. Não tenho certeza da data exata em que comecei a guardá-los, mas, organizando os pares das pernas das calças e rememorando as peças de roupas, consigo recordar alguns períodos da minha vida a partir destes 182 recortes em tecido. Num momento seguinte me pego questionando: "Por que alguém guarda as sobras das peças de roupas que a costureira ajustou?"

Assim como fotografias, cartas, lápis e outras coleções, também guardo com carinho e cuidado estas sobras que são extraídas das peças de roupas que adapto para o meu uso. Por eu ter um corpo fora do padrão comercial, preciso muitas vezes recorrer a estes ajustes. Quando era mais jovem, buscava o serviço de costureiras, ou de minha mãe, para ajustar as roupas para mim. Com o tempo, comecei a me interessar pela costura, assim como por outras atividades manuais, e passei a ter a minha própria máquina de costura.

Tentando encontrar uma razão para justificar essa estranha coleção, que venho mantendo faz tantos anos, lembrei-me que, quando deixamos uma peça de roupas em um ateliê de costura para fazer reparos ou ajustar, costumamos receber no retorno a peça reparada assim como os retalhos e qualquer outro objeto

extraído da peça de volta. Acabo por concluir que este seja um protocolo da costura. Assim como faz a costureira, ou como fez a minha mãe, continuei guardando o material que sobrava do serviço feito, seguindo o protocolo.

Ao me deparar com a potencialidade deste conjunto, recolhi todos os retalhos que guardava em meu apartamento, dispondo-os no chão da sala com a intenção de uma contemplação inicial. Confirmando seus pares e fazendo uma seleção prévia, foi possível identificar sobras de calças *jeans*, calças de veludo, calças do tipo Oxford e semelhantes, sobras de calças esportivas, malhas e calças de pijama. Nesse primeiro contato com a coleção, foi possível elaborar diferentes tipos de ordenamento para o material. Assim como foi impossível não lembrar algumas histórias que as peças foram lembrando. Não todas elas, pois são muitas e muitas se parecem, mas uma ou outra. Pequenos retalhos de tecido podem conter muitas histórias.

Por muitos anos eu não usei saia ou vestido. Não gostava e não achava adequado para o meu corpo. Não me sentia autorizada a mostrar as pernas em público. Sentia-me mais protegida dos olhares desconhecidos na rua usando calça comprida. Bermudas e *shorts* só vestia em dias muito quentes e na maioria das vezes somente em ambientes mais íntimos. Por essa razão, usava calças. Mesmo morando numa cidade em que no verão são comuns os dias com a temperatura chegando a 40°C. Daí a razão para um arquivo tão volumoso de sobras de pernas de calças, pois por muitos anos eu só vestia calças.

Num momento seguinte ao de recolher as peças, organizá-las e classificá-las, pensar uma forma e apresentação para elas, busco também como nomear esse conjunto e suas possibilidades. Retalho, pedaço, sobra. Encontro a descrição da palavra "sobra" no dicionário Aulete Digital¹ como "Ação ou resultado de sobrar", mas também "Aquilo que fica, após utilizado ou consumido o necessário".

Interesso-me pelo termo "sobra" como nomenclatura para esse novo trabalho, pois entendo que no conjunto de ações que realizo, desde quando adquiro uma nova peça de roupa e preciso adaptá-la para o meu corpo, para o meu uso, o ajuste feito pela costureira ou por mim para diminuir o comprimento das pernas da calça gera uma sobra, um pedaço do tecido da vestimenta que é cortada e separada da peça original. Por muito tempo guardei estas sobras, a fim de produzir algo com elas. Não as considerava lixo, restos, descarte, e sim um material com potencial de ter alguma continuidade. A ação de guardar, manter estes pequenos tecidos, fez com que houvesse esses acúmulo de sobras.

Num momento seguinte, desejando elaborar esse processo de criação recente, que vem sendo realizado, busco no campo poético possíveis produções que possam estabelecer conexões, diálogos e indicar caminhos, conduzir a criação. Encontro no trabalho *Inda*, da artista gaúcha Elida Tessler, essa conexão. Nesta obra, Tessler dispõe 69 pares de meias de náilon na parede da galeria. Os pares de meia foram guardados por

¹ Aulete Digital. Disponível em <<https://aulete.com.br/sobra>>

vinte anos e pertenciam a sua mãe. Penduradas na parede por pequenos pregos, na extensão de quatro metros, guardam ainda o formato do corpo de quem as usou, a Sra. Ida Starosta Tessler, *Inda* no idioma de origem, o *Yiddish*.



Fig. 37 Elida Tessler. *Inda*, 1996. Disponível em: <<http://www.elidatessler.com/ainda/aINDA.htm>>

A relação formal que faço entre *Inda* e *Sobras* é num primeiro momento bastante óbvia, pois ambas são constituídas por peças de roupa do vestuário feminino, pares de calça. Meias-calças, no caso de Elida, calças, em meu trabalho.

Tudo passa pelo acúmulo. Somos constituídos por camadas de experiências e apego por coisas capazes de revelar alguns de nossos desejos. Guardamos

coisas para lembrar de eventos importantes e muito provavelmente para esquecê-los também. Parece paradoxal, mas acho que é isso o que acontece no mundo de nossas gavetas, armários e quatinhos dos fundos. (TESSLER, 2015, p. 280-281)

Esse recorte da fala de Tessler, concedida a uma entrevista, revela outros pontos que percebo entre as obras, o acúmulo material que remete a lembranças e a desejos vivenciados, à memória, ao afeto. Ao que escolhemos reter no tempo, guardar em nossos álbuns de recordação.

Desarquivar o arquivo de recortes de tecido, organizar o material, dispô-los sob uma superfície e observar, procedimentos operatórios que dão o tempo para que uma nova ação aconteça. Logo a seguir, penso em testar os retalhos dispostos ao longo de uma parede, tomar o espaço, como fez Elida Tessler em *Inda*. Ou talvez criar um sistema classificatório e separar cada par de pernas, observando o tipo de tecido, o tamanho da sobra. Nesse momento há mais dúvidas e desejos do que certezas, pois a pesquisa está em processo.

Sobras: Atelier das Pedras

Com a volta à “normalidade”, após o período de isolamento social mais restrito, e com o andamento da vacinação na população e os índices de morte e de contaminação baixando, “Turma 11”² pôde voltar a se reunir e, enfim, efetivar o desejo em

² A Turma 11 de Poéticas Visuais do Doutorado do PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS é formada pelos artistas pesquisadores Bruno Borne, Camila Leichter, Claudia Hamersky, Guilherme Dable, James Zortea, Marco Antônio Filho, Marcos Fioravante, Mariane Rotter, Raquel Alberti, Sarah Sampaio e Vinícius Figueiredo.

realizar uma exposição coletiva dos trabalhos decorrentes das nossas pesquisas. A ideia que movia o grupo era principalmente o encontro e a possibilidade de exhibir e compartilhar trabalhos em processo, trabalhos que evidenciassem a pesquisa em poética em artes visuais numa etapa de pós-graduação, e a troca que este convívio poderia gerar.

Partimos em busca de um espaço expositivo que acolhesse a nossa proposta. Não queríamos um local institucionalizado demais, um "cubo branco", pois iria contra a proposta de apresentar trabalhos em processo. Com a gradual abertura das instituições culturais da cidade, encontramos dificuldade em furar alguma programação, pois durante o isolamento os espaços expositivos tiveram que interromper suas atividades, o que gerou um acúmulo de programação, e estes teriam que pôr em dia seus compromissos.

Após percorrer quase todas as instituições e os espaços expositivos de artes visuais na cidade, fomos acolhidos pelo Atelier das Pedras, antigo ateliê da artista Gisela Waetge, falecida em 2015, que é mantido pela família da artista. O espaço é localizado no bairro Chácara das Pedras, um bairro residencial um pouco distante do centro da cidade de Porto Alegre. Foi projetado pelo arquiteto Flávio Kiefer, viúvo de Waetge, que construiu um espaço onde no térreo dispõe de *hall* de entrada junto a uma pequena cozinha, acervo para obras e sala de aula multiuso. No andar superior, todo o espaço do pequeno prédio, era o ateliê da artista, que produzia principalmente pintura, mas também desenho, gravura e *patchwork*.

Apesar de ser um local fora do circuito artístico da cidade, não institucionalizado, ainda em processo de organização pela família (que está documentando todo o trabalho da artista e viabilizando maneiras de mantê-lo como um espaço cultural da cidade), o Atelier das Pedras nos agradou muito pela possibilidade em fazer do espaço de trabalho da artista Gisela Waetge a sala que possibilitaria expormos os nossos trabalhos em processo, em diálogo, colocá-los à prova. Juntamente com as paredes marcadas pelas manchas e os borrões do trabalho da artista, com o piso marcado pelo uso e circulação no espaço, organizaríamos os nossos trabalhos, finalizados ou em processo.

Definido o local de nossa exposição coletiva, começamos a pensar quais trabalhos gostaríamos de expor, considerando que a sala expositiva tinha uma dimensão pequena para o número de artistas participantes, além de elementos arquitetônicos que poderiam interferir na montagem, como janelas e escada. Sendo uma proposta expositiva coletiva, não haveria um curador responsável pela escolha das obras e da montagem, e, por este motivo, as decisões quanto à disposição dos trabalhos se daria no coletivo, dando sequência a este diálogo já iniciado a partir da proposição da exposição.



Fig. 38 Disposição dos tecidos para montagem da obra *Sobras* no Atelier das Pedras, 2022

Para mim e para Lela

Logo que confirmamos o local da exposição da Turma 11, passei a pensar qual trabalho de minha pesquisa iria exibir na coletiva. Considerei oportuna a chance de apresentar pela primeira vez o conjunto das sobras de tecido dos pares de calça, ao qual venho me dedicando nesse momento da pesquisa.

Vislumbrei três formas de montagem para o volumoso conjunto de retalhos em tecido que acumulei ao longo dos anos, após adaptar as vestimentas para o meu uso, no processo de pesquisa e de pensar modos de apresentação para esta nova série. Uma das opções de apresentação seria empilhar e dispor sobre uma bancada, como na imagem que abre este capítulo, quando recolhi todo o material e realizei uma pequena organização contabilizando-os. As pilhas se formaram agrupando tipologias diversas, criadas naquele momento pela separação em grupos de diferentes tecidos de calças, *jeans*, malha, tecidos mais grossos de inverno, veludo, assim como também pelo tamanho dos pedaços. As sobras maiores foram dispostas na base da pilha a fim de que, nessa primeira organização, as pilhas se sustentassem. Fiz o registro fotográfico para documentar aquele processo e poder pensar a continuidade da pesquisa sobre o conjunto.

Relacionada ao interesse que tenho com o suporte bibliográfico, tendo já realizado algumas obras no formato livro, pensei também na possibilidade de fazer uma seleção das peças, unindo-as por uma das extremidades com uma costura e transformado o volume em um livro, em que as páginas fossem de tecido. Cada pedaço das pernas das calças seria uma página. Considerando que estas sobras de tecido foram retiradas de peças de roupa que são e foram de meu uso, muitas delas trazem lembranças de vida, memórias vividas por mim. Uma peça de roupa que era usada diariamente, que se desmanchou de tanto uso, outra que era guardada e usada em ocasiões especiais. Pensando nesta forma de apresentação para os tecidos, no

formato de um livro, as páginas em tecido contariam as histórias daquelas peças por mim vivenciadas.

E por fim, desejei experimentar também a montagem destes retalhos dispostos ao longo de uma parede, por toda a sua extensão, rente ao chão, evidenciando o corte e a altura diversa entre cada pedaço de tecido. A montagem dessa versão para o conjunto seguiria as definições do espaço arquitetônico da sala, se adequaria ao espaço da mesma, tendo dimensão variável a cada situação de montagem. Diferentemente das opções anteriores, não tomaria a forma de um objeto, numa pilha ou como um livro, mas sim a forma do espaço de apresentação.

Quando fomos observar mais atentamente o espaço do ateliê da artista Gisela Waetge, pensando numa maneira de dialogar não só com o trabalho dos colegas, como com o espaço, percebi naquele instante que ocupar a parede, na altura rente ao chão, instalando uma sequência dos pedaços de tecido do trabalho *Sobras*, seria uma ocasião muito oportuna para finalmente pôr em teste esta forma de apresentação do trabalho, que até o momento não havia sido proposto.

Além da possibilidade de experimentar pela primeira vez o trabalho em processo, percebi que esta opção de montagem proporcionaria um diálogo com a artista, dona do ateliê, pois em uma das paredes da sala é mantida pelos gestores do espaço uma faixa horizontal com as marcas do respingo e do escorrido da tinta da pintura do trabalho da artista Gisela Waetge. A faixa de tecidos de *Sobras* montadas em uma parede da galeria rente ao chão tocaria a faixa de manchas e respingos de Waetge,

estabelecendo um diálogo, uma conversa imaginária entre a artista e eu. Quando percebi essa possibilidade, tive certeza de minha intenção.



Fig. 39 Detalhe de *Sobras* em montagem no Atelier das Pedras, 2022

Tive a oportunidade de conhecer Gisela Waetge no Torreão³, entre uma palestra e uma abertura de exposição. Foram inúmeras as vezes que pudemos nos encontrar e conviver entre eventos culturais, conversas mais focadas em sua produção artística, além de ter frequentado algumas edições das feiras de Natal que a artista realizava com suas alunas de *patchwork* e costura no Atelier das Pedras. Lela, apelido íntimo de Gisela Waetge, nasceu em São Paulo, mas não gostava de

³ O Torreão foi um espaço cultural da cidade de Porto Alegre que entre os anos de 1993 e 2009 abrigou o ateliê da artista Élide Tessler, além de promover exposições, cursos e encontros com artistas, ministrados pelo também artista Jailton Moreira.

ser apresentada como paulistana. Foi uma mulher muito doce e querida. A memória afetuosa que guardo dela deixou-me ainda mais contente com a possibilidade de realizar com meus colegas uma exposição em seu ateliê, o local de pesquisa e de trabalho que guarda a memória e as marcas da artista.

Em uma parede com sete metros de largura foram dispostos 31 pedaços de tecido, sobras dos pares das calças que ajustei para o meu uso. As sobras de tecido foram acomodadas rente ao chão e presas na parede com pregos nas extremidades superiores. Em uma disposição frontal, com uma perna sobreposta a outra, é possível observar as diferenças nos tipos de tecido das calças, o tamanho e o comprimento dos pedaços. Observações que nos remetem ao nosso vestuário, ao que usamos, e às diferentes etapas da nossa vida e das fases da moda.

A frontalidade que escolho para a montagem destas peças em tecido podem remeter também aos autorretratos fotográficos que produzo para a série *Meu ponto de vista: check-in*. O protocolo da fotografia, criado e continuado há tanto tempo, parece ter impregnado a escolha da montagem desta nova série, que dá sequência a esta pesquisa autobiográfica, onde apresento no espaço expositivo trabalhos que têm relação com o meu cotidiano e o meu corpo, não só em imagem, mas tomando o espaço.

Lembro-me também da estética neutra e frontal usada nas fotografias de documento. Neste tipo de imagem vemos o enquadramento do rosto da pessoa retratada em um padrão

frontal, assim como os elementos e fundo contidos neste tipo de imagem costumam ser os mais neutros possíveis.

Neste fluxo de pensamento volto ao início de minha pesquisa⁴, e lembro-me da série *Retratos* do artista alemão Thomas Ruff (1958), em que na década de 80 realiza uma série de retratos fotográficos num padrão muito próximo ao de fotografias para documentos. As fotografias retratavam pessoas em pose frontal, em frente a um fundo neutro. Ruff ampliou estas imagens em uma escala que extrapolava o tamanho usual destas fotografias, aproximando as imagens ao tamanho do corpo real, evidenciando assim detalhes que passariam despercebidos e modificando a escala de uma imagem que é conhecida por ser diminuta. Mostrando de forma ampliada algo que é conhecido por ser miniatura, expondo a identidade do retratado.

No decorrer da pesquisa, tomo conhecimento sobre a obra *Todas as roupas de uma mulher*, de outro artista alemão, Hans-Peter Feldmann (1941). O artista fotografa todas as roupas de uma mulher (assim como anunciado no título da obra) e dispõe de maneira formal as peças de um guarda-roupa feminino, sem identificar ou dar detalhes a quem pertenceriam.

Sobre esta obra de Feldmann, Anna Maria Guach comenta que:

Por meio de 70 fotografias em pequeno formato em preto e branco (aproximadamente 9 x 9 cm), o artista, com olhar masculino, recria o guarda-roupa completo de uma mulher, desde sapatos e meias até calcinhas, até

⁴ ROTTER, Mariane. *Meu ponto de vista: manipulações e recortes*. [Projeto de Graduação em Artes Visuais]. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2002.

collants, jaquetas, camisas, vestidos, saias ou aventais, todas as peças de roupa penduradas em cabides, por sua vez penduradas em uma parede sem qualquer identidade.⁵ (GUACH: 2011, p. 125)

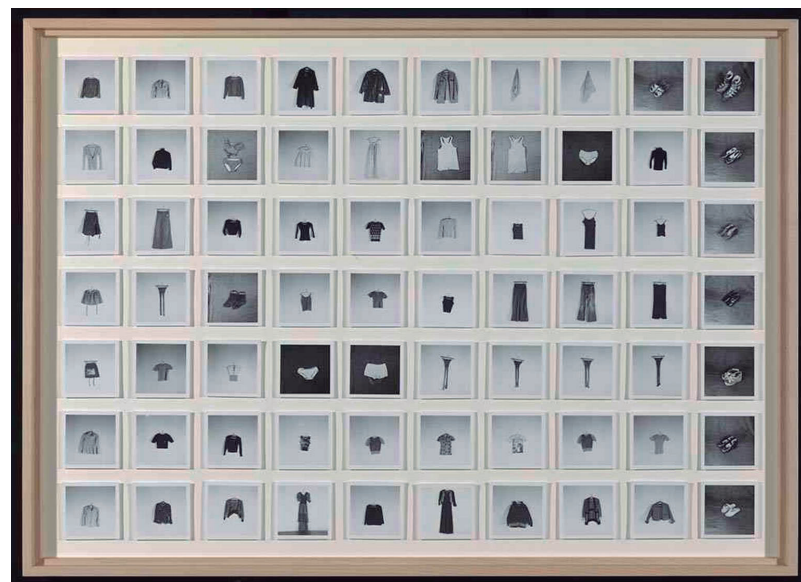


Fig. 40 Hans-Peter Feldman. *Todas as roupas de uma mulher*, 1974. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/feldmann-all-the-clothes-of-a-woman-p79778>

Hans-Peter Feldman e Thomas Ruff têm em seus trabalhos forte influência da fotografia alemã estabelecida a partir da obra do casal Bernd e Hilla Becher⁶, onde o estilo documental neutro

⁵ A través de 70 fotografías en blanco y negro de formato pequeño (aproximadamente 9 x 9 cm), el artista, con mirada masculina, recrea el guardarropa completo de una mujer, desde los zapatos y calcetines hasta las bragas pasando por mallas, chaquetas, camisas, vestidos, faldas o delantales, todas las prendas colgadas de perchas a su vez colgadas en un muro sin identidad alguna.

⁶ Bernhard Becher (1931-2007) e Hilla Becher (1934-2015), foram um casal artistas conceituais e fotógrafos alemães que trabalharam em uma dupla colaborativa. Eles são muito conhecidos por sua extensa série de imagens fotográficas onde criavam tipologias de edifícios e estruturas industriais. São os fundadores do que veio a ser conhecido como a “escola Becher” ou a “Escola de Düsseldorf”.

e a repetição da imagem ou tema acabam por criar tipologias, suscitando uma aparência imparcial para as imagens. Revendo estas duas referências, percebo que as obras escolhidas para esta conversa com a minha pesquisa dialogam com a visualidade da série fotográfica *Meu ponto de vista: check-in*, assim como com o conjunto *Sobras*, principalmente pela forma de apresentação frontal, mas também pela série e pela repetição, que evidencia a tipologia. Por outro lado, as fotografias são autorretratos, e a série composta a partir das sobras de tecido são retiradas de peças de roupas minhas. Observando este aspecto, ambas as séries não têm nada de imparciais ou neutras.

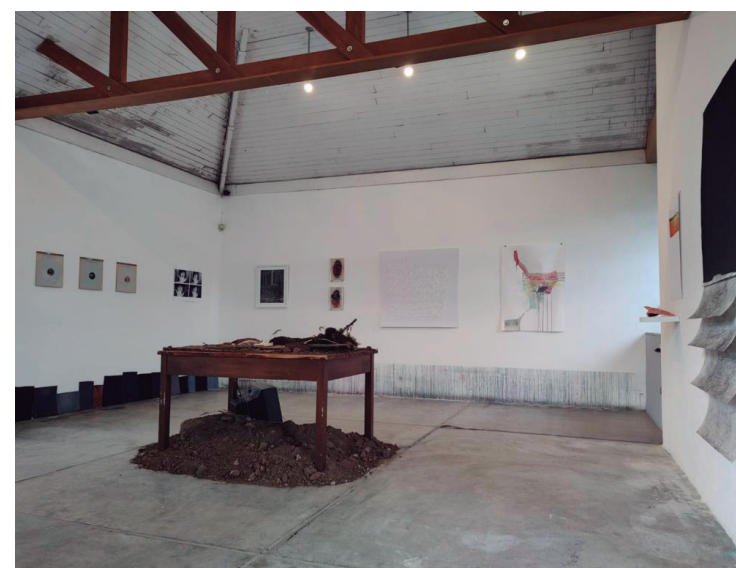


Fig. 41 Vista geral da exposição *Pule antes de olhar*, Atelier das Pedras, Porto Alegre/RS (maio-julho 2022)

A possibilidade da exposição coletiva nos trouxe a oportunidade da troca com os colegas, do olhar para o nosso próprio trabalho, o trabalho do outro e quais diálogos surgiriam desse encontro. Tendo ficado muitos meses isolados, perdemos a chance de mostrar e de ver o processo de trabalho nosso e dos colegas. O desejo de experimentar trabalhos em pesquisa, apresentar produções, norteou a organização da exposição e as conversas e os diálogos que tivemos nas visitas à exposição.

No encontro entre *Sobras* e o olhar dos visitantes que vieram fruir da exposição, pude saber de outros artistas e obras que poderiam ampliar a conversa e contribuir com a minha poética. Uma das obras de que tomei conhecimento nestes diálogos é de autoria do artista Marcos Fioravante, colega de turma e um dos artistas da exposição. Fioravante produziu no ano de 2015, na Galeria Gestual, um trabalho específico para aquele local, em uma exposição curada pela professora e historiadora Gabriela Motta.

Intitulado *ParaLela*, a obra consistiu em lixar uma linha formada por uma carreira de tijolos, subtraindo parcialmente as camadas de tinta da parede acumuladas ao longo dos anos⁷, criando uma linha reta, "uma paralela". Num jogo de palavras, fazendo relação com o apelido da artista Gisela Waetge, "Lela", que também participaria da exposição, mas se encontrava internada em tratamento de saúde.

⁷ MOURA, p. 101, 2015.

"A proposta de exposição consistia em uma ocupação do espaço da galeria em diferentes situações em que cada artista partisse diretamente das questões processuais, operacionais e conceituais de seus trabalhos. Em outras palavras, o espaço da galeria seria o suporte para o projeto de cada artista." (MOURA, 2015, p. 101)

No diálogo que surge do encontro com Fioravante, no local de trabalho da artista Gisela Waetge, põe em diálogo duas criações que partem não só da obra e dos procedimentos da artista, como também fazem referência ao afeto que ambos os artistas têm por ela, uma mulher admirável em sua personalidade. Não são acaso, mas sim são confluências, encontros afetivos.



Fig. 42 Marcos Fioravante. *ParaLela*, 2015, lixção em parede. Galeria Gestual. Fonte: Galeria Gestual

Uma outra obra que também traz questões próximas às que trago com *Sobras* é a série de recortes, pilhas e colagens, que a artista Vânia Sommermeyer realiza durante a sua pesquisa de mestrado intitulada *Membranas do Mundo: Agenciamentos, operações e formas de ativação do espaço*. Sommermeyer cria uma série de trabalhos utilizando retalhos em tecido recolhidos do descarte da produção de roupas da empresa de sua família. Num gesto muito semelhante ao que venho realizando na produção de *Sobras*, Sommermeyer recolhe e separa os retalhos do ambiente industrial, leva-os para o seu ateliê e trata os pedaços em tecido. Com esse gesto, volta a ativá-los, a dar novo significado a eles. Cria objetos, define espaços, desenha no espaço fazendo uso destas formas em tecido.



Fig. 43 *Objetos Ativos*, 2005. Vânia Sommermeyer. Sobras de tecido sobre parede. Fonte: OBJETOS Ativos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24194/objetos-ativos>. Acesso em: 03 de outubro de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Estando imersa em sua pesquisa, Sommermeyer questiona-se: "Que sentido haveria neste ato de guardar resíduos e de agenciá-los?" (2009, p. 13). Sinto-me acolhida e em diálogo com Sommermeyer quando deparo-me com este apontamento, pois mesmo em tempos diferentes vamos tecendo as nossas pesquisas e trabalhos e ativando espaços juntas. Vale ressaltar que não é coincidência encontrar um ponto de contato com a pesquisa desta artista neste momento, visto que por muitos anos partilhamos conversas, escutas e trocas em ambientes culturais e educacionais comuns, como o Torreão, diversas ações proporcionadas pela Bienal do Mercosul, os grupos de estudos ministrados pela artista e professora Maria Helena Bernardes, além de termos realizado o mestrado em artes quase ao mesmo tempo neste programa de pós-graduação.

Voltando às questões trazidas por Sommermeyer, e por mim mais recentemente, não encontro uma resposta simples ao ato de guardar algo que para mim e para a artista são objetos de afeto, remetem a recordações, são fragmentos de memórias. Quando Sommermeyer diz que "Cada retalho me trazia lembranças das roupas usadas e dos momentos vividos; em sua maioria; retalhos de roupa feminina, guardados no fundo de armários." (2009, p. 21), confirmo aí a minha suspeita anterior, a de que partimos de percepções e desejos comuns, o de guardar memórias, afetos, momentos contidos em retalhos, sobras de tecido.

As possíveis reverberações e os diálogos que envolvem memórias e afeto em trabalhos como *Sobras* e obras de outras importantes e generosas artistas como Gisela Waetge e Vânia

Sommermeier dão-me alegria para realizar este trabalho e mais fôlego para continuar a pesquisa, com exploração de novas possibilidades e buscando criar diálogos, pois esta é certamente uma das minhas principais proposições como artista visual, estabelecer diálogos com o público a partir da obra que gesto, penso, produzo.

Sobras e pares

A exposição *Pule antes de olhar*, idealizada e produzida pela "Turma 11" do Doutorado em Poéticas Visuais ocupou por 52 dias o segundo andar do Atelier das Pedras, espaço de trabalho e criação da artista visual Gisela Watge. Desejando não só experimentar e apresentar trabalhos em processo de pesquisa, o grupo de artistas também estava ávido por trocas e diálogos, que surgiriam na interação com os visitantes da exposição. Por estarmos em um momento final da pesquisa, tendo estado isolados por muitos meses (efeito de uma pandemia mundial), com restrições para interação social e cansados da comunicação somente por meio de telas, a exposição física foi muito bem recebida e realizada pelos onze artistas envolvidos.

A excelente recepção do trabalho na exposição por amigos e visitantes foi surpreendente, deixou-me muito entusiasmada. Logo que chegou na galeria para a abertura da exposição, a visitante Paula L. visualizou *Sobras*, pôs-se em frente à linha de barras de calças e pediu que tirasse uma foto dela ali, fazendo parte do conjunto. Logo a seguir, Vicente, um menino de 8 anos,

foi em busca de um retalho de tecido que fosse igual ou parecido com a cor da calça que vestia naquele dia. Encontrou. Apontou qual seria. Pedi para tirar uma fotografia do momento, e Vicente respondeu assertivo e feliz.

O conjunto de tecidos das barras das calças formavam uma linha ao longo de uma parede da sala. Do início ao fim, sem deixar sobras ou vão entre elas. Carlos S., outro visitante, não encontrando um tom parecido com o da calça que vestia, e seguindo o jogo que acabara de iniciar naquela manhã festiva, posicionou-se na parede seguinte à série, como se dando prosseguimento a esta, na parede ao lado que estava em branco. Fotografei o par de calças bege.

Ao longo do período expositivo com a interação e o diálogo com o público visitante, a partir de *Sobras*, fui dando-me conta do caráter lúdico que o trabalho também possui. Partindo de uma pesquisa individual, desejando produzir algo com as sobras dos tecidos das roupas que venho guardando por alguns anos, passo a dar atenção a este conjunto armazenado por tanto tempo. A proposição em realizar algo com este material parte de uma premissa individual, única, minha, mas quando toma o espaço, torna-se pública, é que percebo a potencialidade em criar diálogos, estabelecer relações, trazer memórias, não mais somente as minhas, mas as de todos os visitantes que estiveram na exposição e que de alguma maneira relataram um fato, uma lembrança, teceram alguma relação com *Sobras* e as suas individualidades.

Assim como quando o programa educativo do MARGS

elaborou uma proposição a partir de uma das fotografias da série *Meu ponto de vista* e compartilhou na rede social Instagram durante o período de isolamento social, em que os seguidores e visitantes do museu retornam à solicitação enviando seus próprios autorretratos. A interação que ocorreu com *Sobras* durante a exposição fez-me lembrar desse caráter lúdico e afetuoso que a minha produção poética tem demonstrado.



Figs. 44 e 45 Registro da ação feita por Paula L. em frente a *Sobras*, maio de 2022



Figs. 46 e 47 Registro das ações feitas por Vicente e Carlos S. em frente a *Sobras*, maio de 2022



Dos encontros proporcionados pela exposição *Pule antes de olhar*, não somente pelos colegas que estavam ansiosos pelas conversas e pela oportunidade em apresentar e pôr em teste as produções mais recentes da pesquisa, encontrar amigos queridos em visita à cidade e ao Atelier das Pedras foi surpreendente. Gabriela Silva, amiga em comum tanto minha quanto de Camila Leichter, colega e artista parceira, esteve nos visitando. Quando relatei a elas as reações do público em relação ao meu trabalho, ambas se colocaram em frente ao conjunto de tecidos e fizeram poses para serem também fotografadas. Mas, diferentemente das relações e poses que vinha sendo feitas até aquele momento, Gabriela e Camila arregaçaram as calças que vestiam em uma altura semelhante às das sobras na parede, em frente às quais se posicionaram. Entraram no jogo, mas criaram uma nova regra.

Nesta mesma tarde de visita, eu havia levado duas calças minhas, as quais continham sobras que fazem parte do conjunto exposto, com a intenção de fazer também registros fotográficos em frente a elas. Desde a série de performances dos amigos no dia da abertura da exposição, senti-me também desejante em realizar uma ação em frente ao trabalho. Vesti uma das calças. Coloquei-me em frente às sobras referentes àquela peça. Uma amiga fez o registro fotográfico. Troquei a calça. Busquei no conjunto o próximo par. Mais um registro fotográfico foi feito.



Figs. 48, 49 e 50 Registros da ação feita por Gabriela Silva e Camila Leichter em frente a *Sobras*, maio de 2022



Fig. 51 Registro de ação em frente a *Sobras*, maio de 2022

O conjunto de fotografias feito como registro da ação que aconteceu de forma espontânea pelos visitantes em relação ao trabalho *Sobras*, posicionando-se em frente aos tecidos que tinham alguma relação com as roupas que vestiam, ou também subindo as pernas das próprias calças, para evidenciar a presença ou a falta, fizeram-me lembrar da obra *Personas*, da artista gaúcha Vera Chaves Barcellos, analisada também em minha pesquisa de mestrado.

Podemos dizer que *Per(so)nas*, realizada nos anos 80, na qual a artista fotografa pessoas em situação de espera nas ruas da cidade, são retratos incomuns, pois foram capturados a partir das costas do retratado, a partir das pernas até o pé. Esta série, também exibida recentemente na mostra *O Grão da Imagem*, foi

disposta junto ao chão, e não presa à parede, como comumente se expõe fotografias em locais de arte. As fotografias das pernas das "personas" foram exibidas no mesmo ângulo em que foram tomadas. Esta forma de exposição devolveu à obra a condição da captação. Apresentou esta noção na recepção das imagens. Para ver, era necessário baixar-se um pouco. No mínimo, baixar o olhar. (ROTTER, 2008, p. 38-39)

A série *Sobras*, exibida no Atelier das Pedras, ocupou a parte inferior da maior parede do espaço expositivo. Para ver o trabalho era necessário baixar o rosto e o olhar, quase como quando nos colocamos a ver uma obra que está no chão. Diferentemente do "cubo branco", onde o rodapé e o chão não são considerados como locais de importância para a exibição de obras de arte, pois pode-se passar sem perceber ou até tropeçar na obra. A escolha desta montagem para o trabalho também torna-se interessante ao perceber que induz o espectador a olhar de um ponto de vista diferente do usual, saindo da habitual "zona de conforto" tanto visual quanto de posição no espaço, como para mim comumente acontece.

Foi uma bela oportunidade para testar esta montagem, pois, como já havia a intenção em realizá-la, e como éramos muitos artistas para uma galeria pequena, a opção por ocupar uma parte da parede que não seria disputada, tornou-se muito acertada. A felicidade foi gerada pela percepção do encontro com as marcas na parede da artista Gisela Waetge e da conversa afetuosa que pareceu brotar deste encontro.



Fig. 52 *Sobras* em montagem no Atelie das Pedras, 2022

Quando iniciei a montagem da série, poucos trabalhos haviam sido instalados na galeria até aquele momento. Com isso, tive a chance de ver a série ocupando sozinha toda a extensão da parede da sala. Logo a seguir, os outros artistas vieram montar seus trabalhos, e os diálogos foram traçados. Nesse processo pude perceber o funcionamento do trabalho ocupando sozinho a parede, mesmo que em uma altura não usual, e junto de demais obras. Ter a oportunidade de ver o trabalho em diferentes montagens amplia e reforça certezas e protocolos.

Esse pensamento traz de volta a lembrança da experiência que tive com a série de fotografias que foram montadas pela equipe da galeria, quando participei de uma exposição coletiva, conforme já aponte na primeira parte deste texto.

Somente com a montagem de *Sobras* pude perceber de fato que, a espacialidade sempre esteve presente em meu trabalho. Desde a primeira montagem da série *Meu ponto de vista*, em 2002, em que, mantendo o tamanho da imagem fotográfica próxima ao tamanho real da cena fotografada, fazia também parte deste protocolo fixar as fotografias na altura próxima da cena. O deslocamento do olhar do espectador para as imagens dispostas um pouco abaixo do que costumeiramente se exibem os trabalhos em exposição de arte gera estranhamento e curiosidade. Ambos os aspectos me interessam, e percebo agora o quanto são constituintes da minha poética.

Sobre medidas



Figs. 52 a 55 *Frames* do filme *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*, de Jonas Mekas

O cineasta lituano Jonas Mekas (1922-2019), no filme *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia* (*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972), em uma viagem de regresso à terra natal, após estar vivendo algum tempo já nos Estados Unidos, registra a viagem, os encontros com amigos e familiares, com sua câmera videográfica.

Entre as cenas deste filme está a passagem intitulada “O ritual de mediar a altura”. Neste trecho do filme vemos Mekas e seus familiares, suponho que irmãos e irmãs, cunhados e cunhadas, a mãe do artista já bem idosa, em uma tomada externa. Primeiro se enfileirando no gramado em frente à casa, onde algum dos participantes estica uma vara de madeira comparando a medida do grupo ali enfileirado pela altura da pessoa mais alta. Na sequência posterior, as mulheres do grupo se enfileiram e realizam a mesma ação. Procuram novas posições e se colocam em pose, como se fossem ser fotografadas, mas a ação toda é sempre filmada pela câmera de Mekas. Buscam um novo arranjo de corpos, e outro, e outro.

Logo a seguir, na sequência do filme, vemos a matriarca posicionada junto à parede externa da casa da família. A casa é feita de madeira, tem as tábuas em marrom bem escuro. Nesta parede eles marcam e anotam as alturas de cada indivíduo daquele grupo.

Ao longo do filme ouvimos uma narração com comentários sobre a viagem na voz do próprio artista, trazendo memórias e lembranças. O áudio é bastante precário, acredito que devido ao tipo de equipamento que Mekas usava para realizar estes

vídeos. No trecho final da parte que destaco neste filme, enquanto os familiares estão se medindo Mekas comenta que está “Procurando por alguns traços reconhecíveis dos meus caminhos”⁸ e “O tempo permanece suspenso em meu retorno”⁹.

O jogo que Mekas e seus familiares fazem neste trecho do filme, ao se reencontrar depois de algum tempo, se cumprimentar, abraçar, admirar um ao outro, observar o quanto cresceu, engordou, emagreceu, envelheceu, observar a passagem do tempo nas pessoas, é muito natural e espontâneo entre conhecidos. Tão espontâneo que as crianças estão sempre reproduzindo o ato, pois tirar estas medidas são gestos, protocolos, diríamos, que são tomados desde que nascemos por nossos médicos e pediatras, depois acompanhados pelos pais em casa, e quando começamos a nos relacionar e “sermos gente” passamos a nos medir em relação aos outros.

Tenho a lembrança de que tomei consciência da minha estatura na segunda ou terceira série do Ensino Fundamental. Lembro-me de estar sentada em um brinquedo do parquinho da escola, acho que no alto de um trepa-trepa, e de me dar conta de que os meus braços eram mais curtos que o meu tronco, por isso não conseguia me segurar no brinquedo com segurança estando sentada ereta. Sempre fui a menor da turma, na escola, na rua, entre os primos, e isso nunca foi um problema. Era mimada e bem quista por todos. Mas foi a partir desse momento que me dei conta que a partir daí seria sempre a menor da turma.

Outro artista que cria uma obra muito bonita e potente,

⁸ Tradução minha de “Looking for some recognizable traces of my paths”.

⁹ Tradução minha de “The time remains suspended into my return”.

que conversa com a cena antes comentada do filme de Mekas e com o que venho desejando relacionar com a minha poética, é o artista eslovaco Roman Ondák com a obra *Medindo o Universo* (*Measuring the Universe*, 2007).

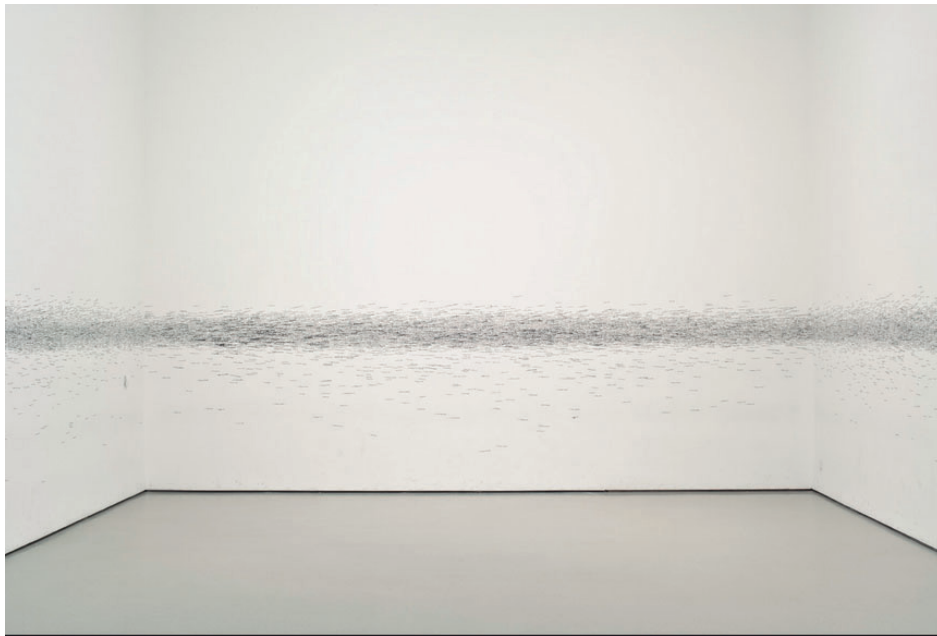


Fig. 57 *Measuring the Universe*, 2007.
Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/roman-ondak-measuring-the-universe-2007/ Acesso em: maio de 2022

Em 2002, Ondák produziu uma obra *site-specific* no Museu de Arte Moderna de Nova York, que consistia em uma sala expositiva vazia, com paredes brancas, e canetas marcadoras na cor preta eram disponibilizadas aos visitantes. O visitante que adentrasse ao espaço recebia uma caneta para que realizasse

a ação iniciada pelo próprio artista, a de colocar-se de costas para a parede, medir a sua altura e então marcar anotando com a caneta preta seu nome e a data do dia. Nas palavras do artista: “Cada visitante (que) entra na minha sala é bem-vindo para ser medido. E a participação das pessoas é muito espontânea¹⁰” (ONDÁK, MoMA, 2007).

Ondák transpõe para o espaço do museu algo corriqueiro na sua casa, e na de todos nós, a ação de medir a altura das crianças e marcar em uma parede ou batente de porta a medida delas, a marcação do tempo através da medida da altura das crianças. Por ser um ato tão cotidiano e corriqueiro, quando o visitante entrava no espaço expositivo e reconhecia a escrita nas paredes, era motivado a fazer o mesmo.

“*Medindo o Universo* ocorreu ao longo de quase três meses no MoMA, e o acúmulo de milhares de medições formou uma faixa preta grossa e irregular que circundava as paredes da galeria. O próprio Ondák foi o primeiro a ser medido. Algumas medidas caíram significativamente acima ou abaixo das bordas da banda, destacando a presença de participantes mais altos e mais baixos.”¹¹ (MoMA, 2007)

Mekas e Ondák realizam esse ato comum, que se mistura entre brincadeira de criança e fato cotidiano de cuidado e controle. Esta ação, que é realizada tanto por nós quanto por

10 Tradução minha para: “Every visitor [who] enters my room is welcome to be measured. And participation of people is very spontaneous”.

11 Tradução minha para: “Measuring the Universe took place over the course of nearly three months at MoMA, and the accumulation of thousands of measurements formed a thick, ragged black band that encircled the gallery walls. Ondák himself was the first to be measured. Some measurements fell significantly above or below the band’s borders, highlighting the presence of taller and shorter participants”.

quem cuida de nossa saúde em nossa infância, num protocolo de cuidados, demonstra não só o nosso desenvolvimento físico, como também deixa registrada a passagem do tempo. Na parede de madeira na parte externa da casa da mãe de Mekas, numa nuvem preta de rabiscos sobrepostos nas paredes da galeria no museu, em nossas casas, num gesto efêmero entre amigos na infância que comparam suas alturas.

Trago para esta conversa um último artista, o alemão Hans Hemmert (1960), que em 1997 realiza a *Festa da mesma altura* (*Same Height Party*), um evento onde são disponibilizados na entrada do espaço sapatos plataforma para que o visitante, ou convidado, calce a plataforma correspondente para que todos os convidados da festa tenham a mesma altura, a de dois metros. O artista sugere que todos os participantes percam o "alto privilégio"¹² proporcionando que estejam todos numa altura semelhante.



Fig. 58 *Festa da mesma altura* (*Same high party*), de Hans Hemmert. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CO0htAAEjJ/>

¹² Hintmag – Hint Fashion Magazine @hintmag

As obras destes três artistas, *Reminiscências de uma viagem para a Lituânia*, filme de Jonas Mekas, *Medindo o Universo*, instalação *site-specific* de Roman Ondák e *Festa da mesma altura*, de Hans Hemmert, relacionam-se entre si de formas diferentes, mas conceitualmente são semelhantes. Assim como percebo relacionarem-se com *Sobras*, trabalho recente de minha produção, que trago a público com o processo de conclusão desta etapa de pesquisa. Entendo que a forma escolhida para a apresentação de *Sobras*, no Atelier das Pedras, foi o que propiciou este diálogo com tais obras. A montagem dos pedaços de tecido ao longo da parede, rente ao chão, evidenciando retalhos com diferentes alturas e larguras, pode nos fazer remeter a diferentes pessoas com diferentes alturas, como no caso das medições, como fizeram Mekas e Ondák, mas por outro lado podem ter relação com as plataformas que Hemmert disponibiliza em sua "festa", proporcionando que diferentes pessoas possam sentir-se da mesma altura.

A adaptação que faço em minhas roupas para o meu uso, roupas que compro no comércio tradicional, calças, blusas, casacos, vestidos também, tem uma parte subtraída para tal adaptação, essa sobra é por mim guardada, e neste momento revista, reativada, reconfigurada. Tomam a parede de uma galeria formando uma fila de retalhos em tecido. A montagem em pilhas com as sobras sobrepostas, ou na opção semelhante a uma encadernação, com uma lateral costurada como numa lombada de livro, evidenciaríamos talvez muito mais a coleção, o acúmulo, a passagem do tempo. É nesta forma de apresentação do conjunto que as diferentes alturas das sobras de calças diversas evidenciam a ação de adaptar-se ao mundo.

3

As casas da infância e a casa do devaneio

Fig. 59 *Meu ponto de vista:*
check-in @paraiso, 2020



As casas da infância e a casa do devaneio

A casa das minhas tias, irmãs do meu pai, onde também moraram os meus avós, na cidade de Caçador, na serra catarinense, é a única casa que ainda existe desde a minha infância. A casa dos meus avós maternos, já falecidos, não pertence mais à família. As casas onde cresci foram muitas, mudamos de endereço diversas vezes

Meu pai foi representante comercial na área de fertilizantes agrícolas. Eventualmente recebia promoções e era designado a trabalhar em outra cidade, por isso moramos em diversas casas, em muitas cidades diferentes. Moramos em Santa Rosa e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em Florianópolis, Santa Catarina, e em Maringá, no Paraná. No início dos anos 1990 voltamos a nos mudar para o interior do Rio Grande do Sul. Eu não gostava de mudar, pois tinha que deixar para trás a casa, os amigos do bairro, a escola, os afetos. Hoje entendo que essa condição ajudou a me tornar mais resiliente e curiosa.

Desde que tomei conhecimento da série fotográfica *Casa-movente*, da artista e professora Helene Sacco, que consiste numa coleção de imagens de casas sendo carregadas por caminhões, uma cena inusitada mas muito comum de ser vista pelo interior de Santa Catarina, estabeleceu-se ali uma grande empatia. Helene Sacco e eu fomos contemporâneas durante o mestrado em Poéticas Visuais, quando pude tomar conhecimento de sua pesquisa e seu histórico de mudanças por diferentes cidades e estados, numa relação bem semelhante à minha.

O encontro com uma casa-movente no interior de Santa Catarina atuou em mim como dispositivo, como signo que me fez repassar, reviver vários lugares de minha infância, num único segundo; num tempo que se desdobrou em pensamento, talvez algo próximo do conceito de “imagem cristal” de Deleuze. (CARBONE, 2009, p. 70)



Fig. 60 Helene Sacco. *Casa-movente*. Disponível em: <<https://helenesacco.wordpress.com/2010/12/>>. Acesso em: agosto de 2022

Vejo no encontro narrado por Helene Sacco, com a primeira *Casa-movente*, semelhança com o que me toca quando viajo para a casa dos meus familiares em Santa Catarina.

No verão de 2020 fui visitar as minhas tias na serra catarinense. Estando bastante envolvida com a produção da série fotográfica *Meu ponto de vista: check-in*, decidi aproveitar a visita à casa dos meus *Opas* e das minhas *Tantes*¹ para realizar um autorretrato em frente ao espelho do banheiro. A casa fora construída quando eu ainda era muito criança. Apesar de sempre morarmos longe deles, visitávamos a família todos os anos, ou nas férias escolares de inverno, ou nas de verão.

Na casa da família Rotter, falava-se o idioma alemão. Minha avó Olga (*Oma Olga*), nascida em Varsóvia, na Polônia, migrou para o Brasil muito jovem com a família. Recém-chegada no Brasil, conheceu Erich Rotter (*Opa Erich*), que estava na mesma situação de imigrante recém-chegado com os pais de Berlim. Apesar de os meus avós maternos também serem de origem alemã, em sua casa, os idiomas alemão e português já estavam bem misturados e a comunicação era muito mais fácil do que na casa dos Rotter.

Nesse ambiente onde o “assunto dos adultos” era quase ininteligível, pois falava-se em alemão “para as crianças não entenderem”, havia sempre um mistério no ar. Embora os jornais, revistas e livros fossem no idioma alemão, gostávamos de folheá-los para ver as ilustrações coloridas, diferentes das que víamos em casa e na escola. A casa das *Tantes* e dos *Opas* em Caçador lembrava a casa da bruxa na história infantil de João e Maria, pois há detalhes na fachada que se parecem com os

¹ A minha família tem origem alemã, sendo que meus avós paternos migraram para o Brasil no início do século XX. Por esse motivo usamos algumas palavras em alemão, como “Opa”, que significa avô, “Oma”, que significa avó, e “Tantes”, tias.

doces que a bruxa colocava do lado de fora de sua cabana para atrair a dupla de irmãos. Somado ao detalhe arquitetônico, o enorme jardim florido em volta da casa, com árvores e pinheiros, era o lugar onde eu e meus irmãos passávamos o maior tempo do dia, colhendo flores para fazer colares, observando insetos, colhendo frutinhas silvestres ou brincando de imaginar o Lobo Mau vindo do outro lado do jardim, atrás dos pinheiros, imersos nas fantasias infantis.

É no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil. Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia. (BACHELARD, 2005, p. 35)

As casas dos meus avós permaneceram como as casas da minha infância. Uma delas já não existe mais, infelizmente, pois foi vendida depois do falecimento dos meus avós maternos. Mas a casa dos meus avós em Caçador permanece até hoje como esse lugar onde preservo a poesia do passado, como menciona Bachelard. É um lugar repleto de histórias e ótimas recordações. Por ser um lugar de tantas lembranças e afetos, não poderia deixar de produzir essa fotografia, de ter esse autorretrato na minha coleção. Elejo uma passagem do texto de Michel de Certeau e Luce Giard que me auxiliam a enxergar esse momento, quando no livro *A invenção do cotidiano* comentam sobre os espaços privados, a casa, o *habitat*, o lugar onde descansamos, onde nos constituímos, "Aqui a criança cresce e acumula na memória mil fragmentos de saber e de discurso

que, mais tarde, determinarão sua maneira de agir, de sofrer e de desejar" (CERTEAU, 1996, p. 205-6). As casas dos meus avós, assim como as casas que tive na infância, foram os lugares onde vivi e acumulei memórias e construí saberes.

Ao observarmos a fotografia *Meu ponto de vista: check-in @paraiso*, não há dúvidas de que se trata de um autorretrato. Na imagem é possível ver o meu rosto, a cabeça, o corpo até a altura do busto. Estou vestindo uma camiseta branca. Pode-se ver que estou dentro de um banheiro, pois em frente ao meu corpo há um balcão com pia e torneira. Do lado direito da pia vê-se uma saboneteira e alguns sabonetes, do lado esquerdo há copos com escovas e tubo de pasta de dente. O azulejo na parede tem motivo floral, e este cobre tanto a parede em frente quanto a parede atrás de mim, vista a partir do reflexo do espelho. O espelho é grande, vertical, tem uma moldura de madeira clara. No alto da imagem à esquerda vemos um galho verde pendente, imitação falsa de uma planta decorativa. Do meu lado direito vemos uma toalha na cor rosa, disposta em um suporte instalado na parede atrás de mim.

Meu ponto de vista: check-in @paraiso

A descrição acima apresenta de um modo formal o que pode ser visualizado na imagem fotográfica *Meu ponto de vista: check-in @paraiso*. Entendo que a relação subjetiva e de afeto que eu implico a esta imagem não pode ser visualizada por um observador comum ao apreciá-la, mas foi potencializada e externada no evento da epifania, ocorrido no inverno do ano

passado, e, após esse momento de intensa elaboração mental, acredito ter chegado a uma forma de apresentação final para a imagem, que me deixou satisfeita e realizada, a qual irei narrar logo a seguir.

Naquela madrugada de agosto de 2021, quando tive essa experiência inusitada, estando imersa em um momento de pesquisa com os trabalhos em processo, naquela noite, tive o entendimento repentino da forma que desejaria dar para estes trabalhos. Levei algum tempo para entender o que acontecia, mas quando compreendi o processo passou a ter sentido.

A série fotográfica *Meu ponto de vista*, que venho desenvolvendo há cerca de vinte anos, e que já foi apresentada e elaborada nos capítulos anteriores, é composta por diversas fotografias em que realizo o meu autorretrato em frente a espelhos e objetos refletivos, desejando capturar a minha imagem refletida neles. As fotografias são feitas em locais com que tenho intimidade, onde visito com frequência, ou outros menos íntimos, em que estou de passagem ou frequentando por uma razão de afeto e comemoração, mas que me causam encantamento ou estranheza, e por isso mesmo realizo o retrato.

Dentro deste conjunto, desta série em processo, existem as fotografias com que tenho maior apreço, pois foram realizadas em momentos de prazer e alegria. Para mim, o ato de fotografar sempre esteve ligado a bons momentos, ao desejo de reter e guardar memórias afetivas. Quando adolescente, ganhei uma câmera fotográfica portátil dos meus pais e desde então era a responsável por fotografar os amigos em momentos de

encontros, nas viagens da turma da escola, ou nas tardes no clube. Antes que eu pudesse ter a minha autonomia na produção de registros fotográficos, era apegada à câmera *Love* da minha irmã mais velha, assim como adoradora dos nossos álbuns de fotografias, feitas pelos meus pais e acomodadas em algumas caixas, que nunca chegaram ao *status* de compor as páginas de novos álbuns, por falta de tempo, dizia minha mãe.

Identifico-me com a afirmação do fotógrafo e teórico Joan Fontcuberta quando diz que "para mim, ao contrário, a fotografia se vincula à vida e não à morte" (2012, p. 25). No texto *Fotógrafo, logo existo*, Fontcuberta elabora seu pensamento contra argumentando a recorrente afirmação de Roland Barthes sobre o paradigma entre a vida e a morte em relação à fotografia. Em *A câmera clara*, reconhecido livro de Barthes, o autor afirma que "esgote-me em constatar que *isso foi*" (1984, p. 158), pois este considera que o que foi fotografado já não é mais, o que foi fotografado deixou de ser.

Fontcuberta recorre a um dos últimos e mais notórios escritos de Barthes para justificar justamente o contrário do que o filósofo francês postulava, pois, segundo o autor espanhol, a sua existência se deu graças a uma fotografia: "Todos nós temos relações particulares com a fotografia: eu lhe devo a vida. Não porque ela tenha me salvado, mas porque me deu a vida." (FONTCUBERTA, 2012, p. 19). Neste texto, bem-humorado e leve, dialogando com Barthes e questionando conceitos, Fontcuberta revela a história sobre como seus pais se conheceram. O pai, um jovem militar isolado cumprindo o serviço na Espanha, que para passar o tempo começa a se corresponder por carta com moças

solteiras. Em uma dessas correspondências, decide enviar junto uma fotografia sua que havia tirado recentemente com um fotógrafo ambulante da cidade onde estava servindo naquele período. A moça se encantou não só com a carta, mas também com a fotografia que recebera, e aí começou o romance e a história de Fontcuberta.

A fotografia para mim é a captura de um instante vivido, na maioria das vezes, bem vivido. Retém em uma imagem, em um gesto congelado, lembranças, afetos, murmúrios que acompanham sorrisos. A fotografia feita na casa da minha família, em Caçador, realizada no verão de 2020 antes da pandemia, compõe a coleção *Meu ponto de vista: check-in*. Até aquele momento, mantinha-se como um arquivo digital, tendo sido apenas compartilhada na conta² do aplicativo Instagram, como as demais fotografias da série.

Na noite em que tive o episódio da epifania, naquele instante de delírio, imaginei que essa fotografia deveria ser ampliada em um tamanho maior do que o estabelecido para a série, num formato mais próximo do real, como já havia realizado anteriormente na série *Meu ponto de vista: banheiros* em 2012. A imagem seria então montada com uma moldura em madeira, a mais semelhante possível com a que aparece na imagem fotográfica, e junto a essa fotografia, quando disposta para apresentação, eu disporia logo abaixo a escadinha em madeira feita pelo meu *Opa* quando eu criança, para alcançar a pia do banheiro e, por conseguinte, ver-me no espelho.

² Disponível em: <<https://www.instagram.com/meupontovista/>>

Encontro nas palavras de Bachelard o entendimento para aquilo que os meus avós e familiares tinham comigo quando criança, o cuidado e o gesto de progenitores afetuosos:

As sucessivas casas em que moramos mais tarde sem dúvida banalizaram os nossos gestos. Mas, se voltarmos à velha casa depois de décadas de odisséia, ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda perfeitos. (BACHELARD, 2005, p. 34)

O meu avô paterno Erich havia sido marceneiro. Trabalhou fazendo aberturas, mas também fazia móveis e participou construindo casas em sua comunidade. No fundo de sua casa, ele mantinha uma pequena marcenaria, com uma mesa de marceneiro e todas as ferramentas de trabalho do ofício. Enquanto era vivo, era lá que ele passava boa parte do seu dia. Com a sua sensibilidade e destreza, construiu para mim uma escadinha com dois degraus, para que eu criança pudesse acessar a pia do banheiro de sua casa. Sempre que íamos visitá-los, a escadinha estava lá para a minha disposição e uso.

Com o passar do tempo eu cresci, não precisei mais da escada, meu avô faleceu. Nasceram crianças na família, filhos dos primos mais velhos. A escadinha foi emprestada para alguém que necessitava dela. Perdi o contato com o móvel que o *Opa* fez para mim.

Na manhã seguinte à visão, telefonei para a minha tia Helga para saber se a escadinha ainda existia. Ela rapidamente respondeu-me que sim, que a escada havia ficado na casa da minha outra tia, vizinha deles, e que em “um pulo” iria até lá

resgatá-la. E foi o que aconteceu. Não demorou muito, *Tante Helga* enviou uma fotografia da escadinha disposta em frente à pia do banheiro, como fazíamos quando eu era pequena, para alcançar a pia. No fim do ano, quando fomos visitá-las, trouxemos a escada junto.



Fig. 61 Escada de madeira feita pelo meu avô. Fotografia de Helga Rotter



Fig 62 Meu ponto de vista: check-in @paraiso, 2022

Neste momento percebo a importância de debruçar-me sobre um novo aspecto que a minha produção mais recente vem demonstrando, quando começa a tomar o espaço, virar objeto, ser instalada. Numa primeira ocasião, um dos autores em quem busco apoio para pensar elementos desta poética é o teórico e pesquisador francês Philippe Dubois. Em *O ato fotográfico*, Dubois categoriza estas fotografias como *foto-instalação* e *escultura fotográfica*. Entendo que nas palavras do autor a obra é definida como *foto-instalação* (ou *instalação fotográfica*) quando esta apresenta elementos de uma *instalação*, ou seja, necessitando de espaço e de tempo determinados para ser apresentada, ou encenada. Já a *escultura fotográfica* (ou *foto-escultura*), Dubois afirma que:

[...] trata-se de considerar a foto aqui não apenas como uma imagem, mas também (e às vezes sobretudo) como um *objeto*, uma realidade física que pode ser tridimensional, que tem consistência, densidade, matéria, volume. (DUBOIS, 2001, p. 292)

Dubois elabora conceitos para agrupar um extenso conjunto de trabalhos em fotografia produzidos a partir dos anos 1970 até a contemporaneidade. Considerando que a fotografia ampliada e impressa sob papel fotográfico ainda é bastante utilizada por artistas e fotógrafos quando elaboram seus projetos, há também inúmeras outras possibilidades para a apresentação e suportes para as imagens.

Outro conceito, bem mais recorrente, é o de *fotografia expandida*, que o autor Rubens Fernandes Junior afirma ter como uma das bases teóricas precursoras o texto *Escultura*

Expandida, de Rosalind Krauss³, no qual a autora discute questões intrínsecas à tridimensionalidade, e de que os teóricos da fotografia contemporânea fazem uso para conceituar a fotografia que vem tornando-se cada vez mais híbrida, toma o espaço, rompe limites. Segundo Rubens Fernandes Junior, professor e pesquisador na área de comunicação e semiótica, comenta em um artigo que:

A *fotografia expandida* existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática desse fazer fotográfico.

A *fotografia expandida*, portanto, tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras. A *fotografia expandida* é desafiadora, porque subverte os modelos e desarticula as referências. (FERNANDES JUNIOR 2016, p. 11)

Nesse atrito entre fotografia e padrões tradicionais anteriores, pois a fotografia impressa e emoldurada continua presente em pesquisas, exposições etc., percebo relações com a minha poética atual, ao decidir instalar a fotografia ampliada e emoldurada juntamente com o objeto escada, que neste gesto passa a ser constituinte da obra, ampliando e reforçando o que

³ Texto originalmente publicado no número 8 da revista *October*, na primavera de 1979 (31-44), o texto, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, foi traduzido para o português e publicado no número 1 em Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93).

venho buscando com a minha produção poética, apresentar o ponto de vista de uma pessoa com um corpo fora na norma.

Após a montagem da fotografia ficar pronta, impressa e emoldurada, como havia previamente planejado, encontro um espaço para testar a apresentação do conjunto. Disponho o quadro na parede e acomodo a escadinha logo abaixo deste. Naquele instante, a casa dos meus avós e tias em Caçador é transposto para dentro da minha casa. A partir desta montagem volto a enxergar tanto a criança, que faz uso do objeto escada para acessar a pia, quanto a mulher adulta que realiza o autorretrato em frente ao espelho buscando a sua identidade.

Ainda estamos em casa

Quando o segundo semestre letivo do ano de 2020 iniciou, no curso em que sou docente, já estávamos envoltos em um novo modo de viver e de nos relacionar, que a quarentena e o distanciamento social impostos pela pandemia da COVID-19 nos obrigaram a vivenciar. Planejando as aulas para o componente curricular Fotografia, encontrei em um artigo da revista *Zum*, em que o fotógrafo Bruno Alencastro apresentava o projeto recém-lançado intitulado *OBS-CU-RA*⁴.

Alencastro, jovem fotógrafo gaúcho, residente no Rio de Janeiro, com a intenção de produzir algo naquele momento tão novo e desafiador, mas com segurança e dentro dos limites de sua residência, teve a ideia de construir e experimentar a

⁴ Como transformar sua casa numa câmara obscura. <<https://revistazum.com.br/zum-quarentena/camara-obscura/>>

câmera obscura dentro de casa. Gostou tanto do resultado que convidou os amigos a também realizarem a proposta em suas residências. Para que os amigos conseguissem realizar o experimento, Alencastro orientava-os por mensagens de texto e videochamadas.

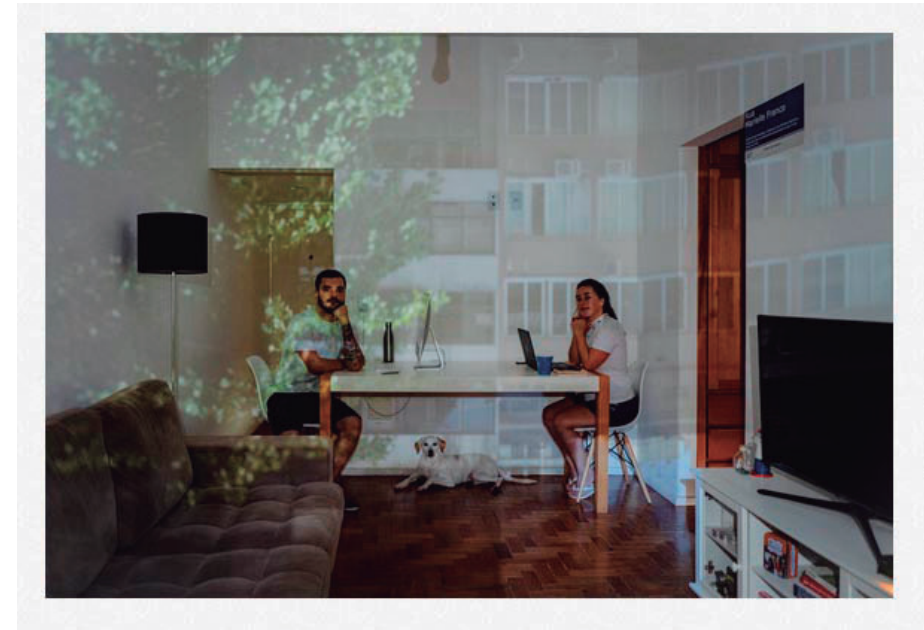


Fig. 63 Bruno Alencastro e Greyce Vargas posam para um retrato em sua residência, abril de 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/camara-obscura/>

O resultado do processo foi registrado em fotografia por Alencastro e pelos participantes e disponibilizado no *site* do artista⁵. A imagem da rua tomando as paredes internas das casas e os retratados em poses mais formais do que o usual fazem lembrar o período histórico em que pintores faziam uso

⁵ OBS-CU-RA <https://brunoalencastro.com.br/>

do equipamento ótico, que precedeu a fotografia, e era usado para justamente obter mais realismo e detalhes nos esboços para as pinturas com composições e retratos.

Estimulada pela ideia de Alencastro, convidei os estudantes do componente curricular do curso de Artes Visuais na Uergs de Fotografia a realizarem o mesmo, transformar uma peça de suas casas em uma câmera obscura. O desafio era grande, pois se tratava de pessoas com nenhuma ou pouca experiência com o assunto. Em um planejamento "normal e ideal" para o semestre, iniciáramos as atividades realizando práticas que retomam os processos históricos da técnica fotográfica, utilizando materiais alternativos, fazendo experimentações em laboratório. Com a impossibilidade de nos encontrarmos presencialmente para as aulas, a ideia de fazer uma câmera escura na casa de cada pessoa foi a alternativa possível.

Encaminhada a proposta aos estudantes, busquei realizar também a experiência. Neste momento em que a fotografia digital, na maioria das vezes capturada a partir do telefone celular, é quase a única forma de obtenção de imagens fotográficas, é muito interessante retomar os processos históricos, as experimentações óticas que deram origem à técnica, observar a casa, a incidência da luz, dar-se o tempo necessário para essas práticas.



Fig. 64 Mariane Rotter. *Meu ponto de vista: check-in devaneio*. Infinitena, 2020

Estivemos recolhidos em casa por um longo período a partir de março de 2020, por uma questão de saúde mundial, para evitar a transmissão do vírus que transmite a COVID-19. Acordado a essa regra, permanecer em casa para evitar a propagação da pandemia, a casa e o espaço cotidiano têm sido foco de minha

pesquisa poética já algum tempo. Me uno, mais uma vez, a Gaston Bachelard, quando este afirma que “Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (2005, p. 26). O autorretrato obtido a partir da experimentação com a câmera escura em minha sala, resultou em uma imagem onde me vejo envolta numa sensação de sonho e devaneio. Sigo com Bachelard:

O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós. (BACHELARD, 2005, p. 26)

Escolhi a sala de minha casa para realizar a experimentação da câmera escura, pois além de ter posição solar muito favorável, recebendo toda a luz da manhã, é um dos locais em que me sinto acolhida para despertar todos os dias. A vista da janela da sala passou a ser um espetáculo diário na rotina durante o isolamento, oferecendo uma agradável visão para as árvores e palmeiras situadas no terreno vizinho, além dos pássaros e insetos que frequentam esse *habitat*.

Com o ato da contemplação diária da vista da janela, percebo a necessidade da manutenção da rotina reforçando as certezas e os desejos, apoiada na reflexão de Byung-Chul Han quando expõe que “As coisas são refúgios estabilizadores da vida. Os rituais têm a mesma função. Pela sua *mesmidade*, sua

repetição, estabilizam a vida. Tornam a vida suportável”⁶ (2021, p. 12).

Após realizar o isolamento da luz proveniente da janela e portas que dão acesso à sala, instalar o orifício que daria entrada à quantidade de luz necessária para formar a imagem, como se dá em uma câmera escura, fui surpreendida com a projeção da paisagem na parede logo acima do sofá da sala. Contrariando o esperado, em vez de a imagem externa projetar-se na parede oposta à abertura para a luz, formou-se na parede atrás do sofá. A paisagem que contemplo todas as manhãs invadiu a minha sala e coloriu esse lugar de devaneios diários.

A fotografia que registra tal instante foi tomada a partir da câmera do celular. O mesmo dispositivo que capta as imagens da série *Meu ponto de vista: check-in*, onde costumeiramente me encontro na posição entre o dispositivo e os objetos refletores. No momento da captura dessa imagem, diferentemente das anteriores, estou sentada em frente à lente, encarando o dispositivo.

Ao preparar o disparador da câmera do celular para realizar a fotografia, não tenho a certeza do resultado favorável. Apenas quando observo a imagem resultante no visor do aparelho satisfaço-me com o que vejo. Diferente dos demais autorretratos que venho realizando no decorrer da série, não estou buscando a minha imagem refletida em algo, estou confortavelmente sentada no sofá da sala encarando a câmera, enquanto o registro fotográfico é feito.

⁶ Tradução minha do seguinte trecho: *Las cosas son polos estáticos estabilizadores de la vida. Esa misma función cumplen los rituales. Estabilizan la vida gracias a su mismidad, a su repetición. Hacen que la vida sea duradera.*

Analisando a imagem horizontal, percebo que estou imersa em um devaneio, acomodada no sofá, fazendo parte da paisagem que contemplo diariamente, mas que neste momento decora e ilumina, de ponta-cabeça, as paredes da minha sala. Imersa naquele momento onírico, volto a lembrar de Bachelard, quando questiona:

Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida? Eis o problema central. (BACHELARD, 2005, p. 23)

Neste momento desejaria responder a Bachelard que sim, que revisitando todas estas casas, as que morei, as que visitei com frequência, percebo em pequenos gestos e ações a essência íntima e concreta que deram e dão valor a minha intimidade, me fortaleceram no que sou.

A busca por tecnologias para enxergar melhor, feita pelos cientistas e inventores nos séculos passados, tanto para poder ver com mais precisão os detalhes de um tema a ser pintado em um obra quanto para poder fixar a imagem fotográfica em uma superfície, com a invenção da câmera escura, a câmera clara e todos os instrumentos óticos, trazem a possibilidade de podermos ter uma imagem fotográfica cada vez mais fiel à realidade⁷.

Acho interessante pensar, ao observar a imagem *Meu ponto de vista: check-in devaneio*, que por ter sido capturada em condições de baixa luminosidade e dentro da câmera escura,

⁷ O artista britânico David Hockney desenvolveu uma ampla e interessante pesquisa sobre o tema, que foi publicada no livro *O conhecimento secreto – Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

construída em minha sala de estar, ela apresenta uma baixa nitidez de detalhes em relação ao que buscamos hoje com a fotografia digital, e justamente por isso aparenta ter um aspecto mais pictórico, com manchas e borrões. Pareço estar desperta, atenta, mas imersa em um sonho, um devaneio.

Na realização do conjunto de trabalhos que venho produzindo e desenvolvendo nesta pesquisa, tenho a intenção de dar às fotografias um lugar. Um lugar como tinham as fotografias argênticas, que eram apresentadas impressas sobre papel fotográfico, fixadas sob placas de metal, como nos processos fotográficos ainda mais antigos como o daguerreótipo, armazenadas em álbuns decorados ou caixas que as protegiam do tempo.

Acompanho e admiro o trabalho da artista mineira Rosângela Rennó com entusiasmo há muito tempo. Rennó, que tem uma produção extensa e muito rica, vem atuando de forma constante desde dos anos 80, realizando exposições e publicações bibliográficas de suas obras, realizou recentemente uma grande exposição na Estação Pinacoteca, em São Paulo, no segundo semestre de 2021. No texto de apresentação da exposição intitulada *Rosângela Rennó: Pequena ecologia da imagem*, a curadora da exposição Ana Maria Maia escreve:

A terminologia, mais comumente usada em referência à natureza, bem funciona para introduzir metodologias a partir das quais Rosângela Rennó tem lidado com as imagens do mundo. Imagens que quase nunca são produzidas num gesto fundante, num clique com autoria e origem marcadas, mas nascem à medida que são encontradas, deslocadas, articuladas e, desta maneira, ressignificadas. (MAIA, 2021, p. 9)

Rennó, que há muito tempo não produz mais fotografias, pois considera que o mundo já está repleto delas, mas as coleciona, se apropria e atribui novo sentido às imagens produzidas por outras pessoas, elaborando a sua poética a partir deste gesto, cria novas formas de apresentação, deslocando estas imagens do lugar de origem.

Ter tido a oportunidade de visitar a exposição de Rennó, que reunia um grande e significativo conjunto de obras de uma das artistas de referência para a minha pesquisa poética, foi muito proveitoso. Rosângela Rennó é muito hábil na escolha formal da apresentação de suas obras, e, por esse motivo, apreciá-las presencialmente faz todo o sentido.

Lembro-me que um dos primeiros trabalhos da artista com que tomei contato foi a *Série Vermelha (Militares)* (2000-2003), em uma mostra que tratava de apropriação e colecionismo no Santander Cultural, em Porto Alegre. A série de obras que apresenta imagens de pessoas vestindo trajes militares, produzida a partir de fotografias encontradas em coleções e álbuns em lojas de antiguidades, são ampliadas em uma dimensão maior que o corpo humano e recebem uma camada de tinta na cor vermelho-escuro sobre elas, tornando as fotografias quase imperceptíveis. Para ver a série é necessário aproximar-se das telas, admirar com tempo. As imagens das figuras humanas com a sobreposição da tinta vermelha, num primeiro momento, podem parecer manchas, mas ao se movimentar em frente percebemos as camadas e a obra.

Após esse encontro com a *Série Vermelha*, foram diversas as vezes que pude ver um ou outro trabalho de Rennó, em grandes mostras como Bienais ou em exposições menores. Em

contato com a obra da artista, e com a pesquisa que se faz a partir dela, chego ao encontro do conceito *fotografia expandida*, frequentemente usado para comentar a obra de Rennó, principalmente a partir da sua obra *Experiência de Cinema*⁸ (2004).

Segundo Patrícia Alessandri, pesquisadora na área da Semiótica, que analisando a obra de Rennó comenta:

O conceito de *fotografia expandida* não só questiona os padrões impostos por sua tradição, como também transgride a gramática do fazer fotográfico. É essa ruptura que abre um leque extenso de possibilidades produtivas através de recursos provenientes não exclusivamente do campo fotográfico. Pode-se criar, desta forma, uma perspectiva de diálogo entre a fotografia e a escultura, a instalação, a pintura, o cinema, a linguagem digital e recursos tecnológicos os mais diversos. (ALESSANDRI, 2011, p. 8-9)

A obra em questão, *Experiência de Cinema*, consiste em uma instalação onde há uma projeção de imagens sobre uma tela de fumaça, que se ativa e se dissipa alternadamente em segundos. Só é possível ver as imagens projetadas quando a fumaça está sendo expelida pelo aparelho, formando uma tela efêmera, pois em se tratando de algo volátil a tela não é nítida como uma tela de cinema, propriamente dita. Nessa projeção passageira, as imagens que aparecem, às vezes distorcidas, outras parecendo se movimentar, remetem ao início do cinema, quando a projeção dos rolos de filme no aparelho de 24 quadros por segundo gerava a sensação do movimento.

Conforme comenta Rubens Fernandes Junior em seu artigo,

⁸ Experiência de Cinema. <http://www.rosangelarenno.com/obras/exibir/24/1>

Dentro dos conceitos de fotografia expandida (ou fotografia experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária, entre tantas outras denominações) devemos considerar todos os tipos de intervenções que oferecem à imagem final um caráter perturbador, a qual aponta para uma reorientação dos paradigmas estéticos, que ousam ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade. Não nos interessa mais apenas o cumprimento das etapas do processo codificado para o registro fotográfico. Agora, torna-se importante considerar os contextos de produção e as intervenções antes, durante e após a realização de uma imagem de base fotográfica. (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 16-17)

Com a diluição das fronteiras entre as linguagens no período contemporâneo, as imagens passam a ser híbridas, isto é, compostas por diferentes linguagens. Assim como nas outras técnicas artísticas, a fotografia se contamina, toma o espaço, amplia o formato, rompe com a representação formal e deixa de ser apresentada apenas sobre papel fotográfico. Tem a possibilidade de ser efêmera como uma nuvem de fumaça, ou como a múltipla obra de Rosângela Rennó.

Desejando encontrar uma forma para apresentar a fotografia *Meu ponto de vista: check-in devaneio*, contaminada pelo conjunto da obra de Rosângela Rennó, pelos conceitos e reflexões que surgiram após a visitação da exposição em São Paulo, imersa no processo da pesquisa, relembro o trabalho *Banheiro rosa – Backlight* (2007), comentado na primeira parte deste ensaio, quando decido experimentar a fotografia em um novo formato, como um *backlight*. A escolha por este formato se deu pelas características formais e inerentes na imagem,

pois percebo nela um aspecto de devaneio, sonho, que o meu autorretrato está imerso em um momento de fantasia. Seguindo esse raciocínio, escolho ampliar a fotografia em um tamanho pequeno de 22,5 x 30 cm, imprimindo sobre uma superfície translúcida e montando-a em uma caixa de luz.

O *backlight* é uma caixa iluminada, comumente utilizada na publicidade dos centros urbanos, também muito usada pelos artistas contemporâneos. A luz da caixa, quando acessa, cria um novo elemento na obra, uma nova dimensão para além da altura e da largura. A luz emitida pelo trabalho pode ser vista de longe, atraindo o olhar para ele.

Quando o trabalho ficou pronto, instalei-o imediatamente na parede da minha sala, no local exato onde a projeção da câmera obscura aconteceu. Apreciando o trabalho realizado, percebo que quando ele se encontra apagado o conjunto reflete o entorno a partir do vidro da moldura, incorpora o que está perto na obra. Quando acessa, a caixa de luz dá a impressão de uma janela iluminada vista à noite ao longe. Alguém admirando a noite a partir de sua janela. Algum insone procurando um correspondente, em devaneio. Acredito que seja eu mesma, naquela noite de agosto do ano passado, em um quase transe, elaborando os trabalhos desta pesquisa.

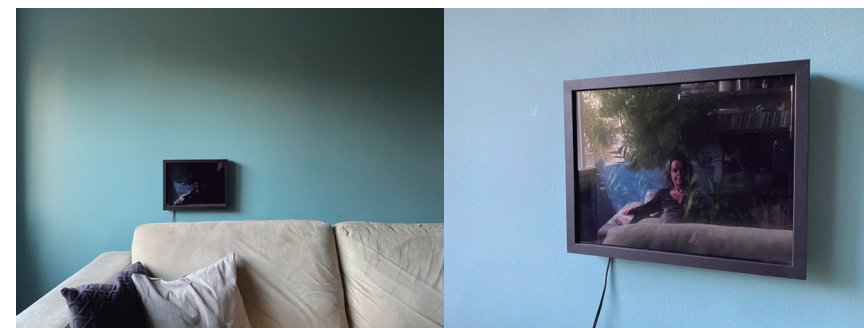


Fig. 65 Registro do trabalho *Meu ponto de vista: check-in devaneio* (2022), instalado na sala de minha residência

Alento, monóculos

Durante o período em que estivemos isolados pela pandemia do COVID-19, entre aberturas e fechamentos, conforme os picos de transmissão da doença e as administrações por região do País transformei o hábito de observar o céu, as nuvens, estrelas e outros eventos que ocorrem sobre as nossas cabeças, em mais um motivo a ser fotografado.

A partir deste novo estado, em que as certezas ruíram e que a cada dia uma nova orientação para a saúde e segurança de nossas vidas era divulgada, naqueles longos meses isolados, só nos restava o agora, o nosso círculo de relações e ao que tínhamos em casa. Aprendemos a nos apegar ao que era certo e confiável, a alguma rotina diária. Conformada com o pensamento do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, percebi que manter o meu ritual ao iniciar o dia fazia-me sentir mais segura:

Os rituais são também dispositivos de proteção. Quando desaparecem, nos sentimos desprotegidos. [...] são técnicas simbólicas de instalação de um lar. Transformam o estar no mundo em um estar em casa. Convertem o mundo em um lugar confiável.⁹ (HAN, 2020)

No estado de confinamento doméstico, observar a passagem do tempo a partir das mudanças climáticas, do

⁹ Tradução minha para “Los rituales son también dispositivos de protección. Cuando desaparecen, nos sentimos a la intemperie. [...] son técnicas simbólicas de instalación en un hogar. Transforman el estar en el mundo en un estar en casa. Convierten el mundo en un lugar fiable”. Disponível em: <<https://elmanifiesto.com/cultura/726891239/Byung-Chul-Han-la-desaparicion-delos-rituales-nos-ahoga.html?fbclid=IwAR2Fiho-ElyE4bLIxkkTO5ggufOTaKt7uRaptuorKsaWUORUjWYJfmspHI>>).

caminho do Sol, das plantas se desenvolvendo e colecionar vistas da janela ao despertar a cada manhã passou a ser a minha nova rotina. Assim como colecionar para guardar memórias e afetos, de objetos e fotografias, de momentos e pessoas que passam pela minha vida, captar diferentes manhãs em que me coloco sentada no sofá da sala contemplando o dia que inicia, passa a ser um ritual diário. Fotografar a janela e o tempo passando, de uma maneira que nunca havíamos percebido, devido ao estado de quarentena ao qual nos submetemos. Realizei tal gesto como uma maneira de reter estes dias, estas horas, este tempo:

Quem é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente. (AGOSTINHO, 2004, p. 322)

Neste momento em que estivemos enclausurados, a janela de nossas casas tornou-se a vitrine do mundo, o contato com o outro e com a natureza para tentar apreender e compreender a passagem desse tempo outro, assim como comenta Santo Agostinho. A janela é o meu local de contemplação, descanso para os olhos cansados de olhar para as telas do computador e do celular. Pela janela posso saber

se meus vizinhos de prédio estão em casa, assim como ouvir o burburinho em dias de manifestações políticas. A janela é meu medidor do tempo cronológico e climático.

Uma outra janela que percebo ter muitos pontos em contato com a minha, com o que venho pesquisando, é a série *Escala de cor do tempo* (2009), de Leticia Lampert (1978). Lampert coloca sua poética em um diálogo constante entre as Artes Visuais e o Design. *Escala de cor do tempo* assim o demonstra quando busca criar a partir da fotografia de céus – vistos através de uma janela em que o vidro não é completamente translúcido, com ranhuras – uma paisagem fotografada levemente borrada, sem nitidez.

Fotografando sempre da mesma janela, Lampert relata que “Inspirada nas paletas de cor de tinta, onde acrescentamos determinado pigmento para chegar de um tom a outro, na *Escala de cor do tempo* acrescentamos horas, dias, meses” (LAMPERT, <https://www.leticialampert.com.br/home-2/art/escala-de-cor-do-tempo>). A série, que é constituída de 144 fotografias, pode ser apresentada cada vez de maneira diferente, dependendo do espaço expositivo, e também pode ser vista em formato de livro de artista, numa versão “para dias de sol” e em outra “para dias de chuva”.

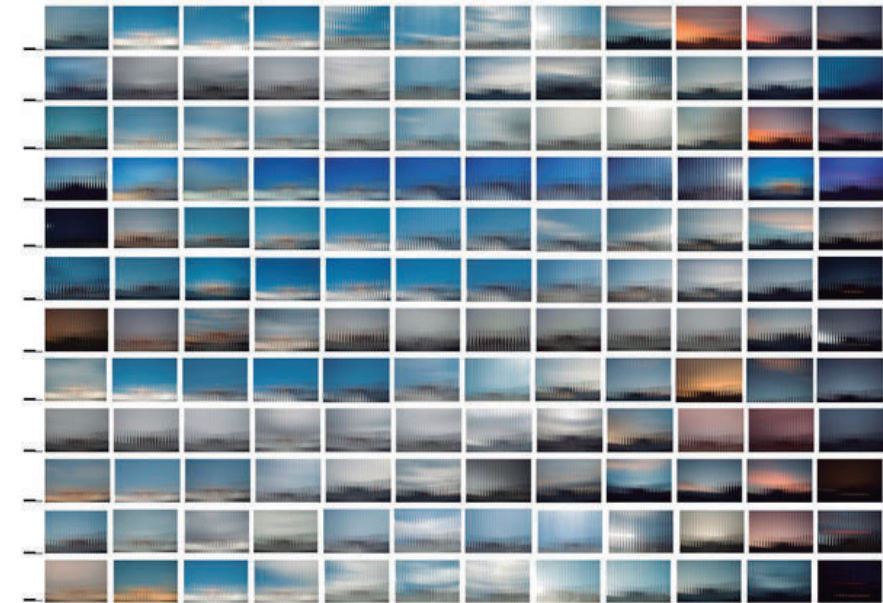


Fig.66 Leticia Lampert. *Escala de cor do tempo*, 2009. Disponível em: <<https://www.leticialampert.com.br/home-2/art/escala-de-cor-do-tempo/>>

Após a tomada de muitas fotografias com essa temática, nestes dois últimos anos, vislumbro a possibilidade em realizar um novo trabalho para a exposição que anualmente organizo no mês de agosto na universidade onde sou docente. Volto a olhar o arquivo de imagens.

A mostra agendada para o mês de agosto do ano de 2022, intitulada *Através da imagem – Imagens para recomeçar*¹⁰, foi pensada para exibir trabalhos dos integrantes do grupo de

¹⁰ Através da imagem – Imagens para recomeçar. Galeria de Arte Loíde Schwambach, Montenegro/RS. De 11 de agosto a 23 de setembro de 2022. Curadoria: Mariane Rotter com trabalhos dos integrantes do Grupo Flume – Educação e Artes Visuais, grupo de pesquisa do curso de graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS.

pesquisa a que sou vinculada na universidade onde leciono. Em uma confluência de desejos, o de produzir um novo trabalho, o de realizar uma nova exposição na retomada das atividades presenciais da universidade, após dois longos anos de indefinições e ensino remoto, e principalmente o desejo de estar junto de meus colegas, lancei o convite para pensar conjuntamente a exposição “Quais imagens nos fazem recomeçar?”.

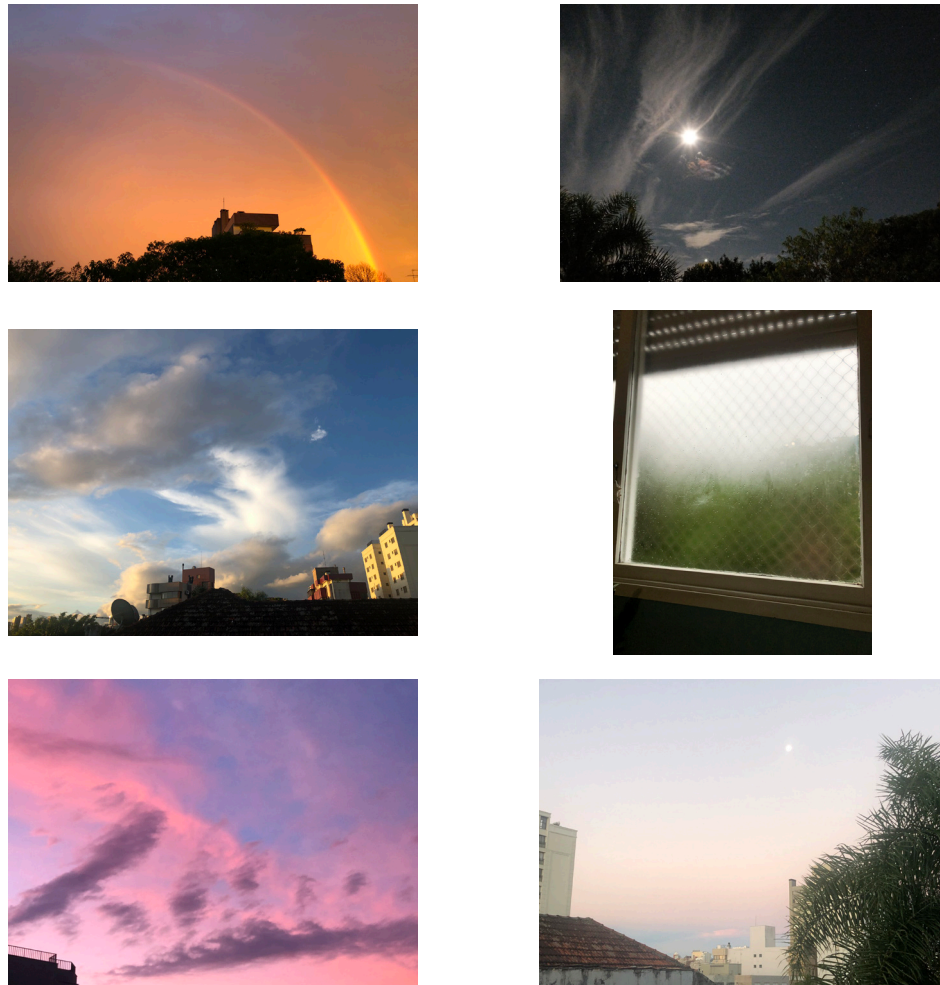


Fig. 67 Conjunto de fotografias de céus. 2020-2021

Para produzir o meu trabalho, retornei às fotografias dos céus que contemplei ao amanhecer, quando sentada no sofá da sala acompanhada de minhas gatas, assim como céus que registrei em noites de Lua cheia, alguns arcos-íris que se formaram após tempestades e muitas nuvens espessas e cinzas. Rever os arquivos de imagens tem sido tão frequente quanto voltar a olhar as referências que busquei ao longo desta pesquisa.

Retomando referências e trabalhos anteriores, assim como conceitos relacionados à pesquisa, volto ao texto que Rosalind Krauss escreveu sobre a obra *Equivalentes*, que Alfred Stieglitz realizou a partir de 1922. Stieglitz (1864-1946), fotógrafo norte-americano com intensa participação no movimento pictorialista do século XX, no verão de 1922 começou a fotografar nuvens, inclinando sua câmera para o céu para produzir imagens abstratas de suas formas etéreas¹¹. Em um texto publicado no ano seguinte ao início da série *Equivalentes*, Stieglitz afirma que, a série *Equivalentes* “eram o culminar de tudo o que ele havia aprendido sobre fotografia nos quarenta anos anteriores”¹² (STIEGLITZ disponível em: <https://archive.artic.edu/stieglitz/equivalents/>).

Após voltar a olhar para as fotografias dos céus, chego a vislumbrar¹³ que eu poderia montar essas imagens digitais em

¹¹ <<https://archive.artic.edu/stieglitz/equivalents/>>

¹² Tradução minha para: “these works were a culmination of everything he had learned about photography in the previous forty years” Disponível em: <<https://archive.artic.edu/stieglitz/equivalents/>>.

¹³ Numa madrugada quente do fim do mês de agosto de 2021, passei por um momento de revelação onde vislumbrei a forma de apresentação dos trabalhos que vinha produzindo nesta

*cromos*¹⁴ e apresentá-las numa projeção em um carrossel de *slides*. Essa forma de apresentação de imagens era mais comum nos anos 70 e 80, quando alguém fazia uma importante viagem e na sua volta apresentava as fotografias capturadas para os seus amigos e familiares num encontro íntimo. Ou ainda, esta era a maneira de compartilhar imagens em aulas e palestras, quando o modo de reproduzir uma imagem ainda era fotografando-a e transformando-a em uma nova imagem em cromo ou ampliada em papel fotográfico. Tecnologia ainda utilizada nos anos 90 quando iniciei a graduação em Artes.

A artista norte-americana Nan Goldin também fez uso desse formato para apresentar suas fotografias. A série *Balada da dependência sexual* (1978-1996), série de trabalhos mais conhecidos de Goldin, em que ela retrata seu cotidiano, amigos, relações sem filtros e sem edição. Esta série de Goldin foi apresentada em quatro diferentes formatos, todos muito pertinentes à fotografia. Realizada em filme *cromo*, foi apresentada em projeções de *slides*, em formato de livro, ampliada em papel fotográfico e também foi editada em formato filme. A apresentação da série em *slides* e em filme acompanha uma trilha sonora com músicas contemporâneas da série. Tendo tido a oportunidade de ver a série *Balada da dependência sexual* na 29ª edição da Bienal de São Paulo (2010), permaneci com a vontade de experimentar algo neste formato.

pesquisa, alguns ainda em processo, não tinham a forma definida.

14 Cromos são filmes fotográficos que resultam em positivos e que gravam a imagem com muita precisão. Muito usado nas artes gráficas e editoriais, pois estes tipos de filmes têm maior fidelidade às cores.

Philippe Dubois, em *O Ato Fotográfico*, chama a atenção para os trabalhos fotográficos apresentados na forma de projeção de *slides* como tendo,

[...] uma estética de abismo, na qual os dados se replicam como num circuito fechado, considerando-se ele próprio como objeto (autorreferencialização generalizada): o conteúdo do ambiente é ele mesmo, é a representação de suas próprias condições de funcionamento. (DUBOIS, 2001, p. 298-9)

Acredito que este tipo de apresentação das fotografias em *slide shows* dá às imagens uma importância para além da usual, para além dos álbuns de fotografias que montamos em casa, com cenas cotidianas, registros de aniversários e festas de família. Esta forma de apresentação das imagens em cromo passa a ser um acontecimento, um evento, como aponta Dubois. Quando há uma apresentação deste tipo, paramos para ver, pois a imagem projetada toma forma e ocupa um lugar, se apresenta.

Voltando a pensar uma possível forma de apresentação para as fotografias dos céus e das nuvens, que eu captei em um momento cotidiano, sem muita pretensão estética, mas que, ao dar encaminhamento à pesquisa, retomo o interesse em exibi-las, lembro de um outro suporte muito semelhante à apresentação de *slides* em carrossel, e de uma tecnologia muito mais acessível, que é o monóculo.

Tenho para mim que o monóculo é contemporâneo à fotografia em cromo, pois este é um dos dispositivos para visualizar este tipo de imagem. A vantagem do monóculo é a de ser uma tecnologia de baixo custo e operação, sendo uma

caixinha plástica com uma lente em uma ponta e a parte traseira em material translúcido. O monóculo é semelhante a uma câmera clara, onde dentro se acomoda uma imagem transparente que poderá ser visualizada através do “mono-óculos”.



Fig. 68 Imagens de *Alento* na abertura da exposição *Através da imagem – Imagens para recomeçar*. Montenegro/RS, agosto de 2022. Fotografias de Mariana Jesus

Quando enfim decidi o formato, parto para a produção. Foi possível encontrar os dispositivos em uma loja virtual, e após selecionar cerca de dez imagens da série editei-as no tamanho 2 x 1,5 cm de maneira que pudesse fazer uma impressão única em tamanho A4 sob uma transparência em uma gráfica expressa, substituindo o filme cromo que, infelizmente, não é mais acessível nos dias atuais.

As minhas fotografias, diferentemente das de Stieglitz, deixam à mostra um topo de prédio da vizinhança, uma copa de árvore, folhas de palmeira, ou uma moldura da janela. As de Stieglitz, segundo Krauss,

Trata-se com efeito de obras que dependem radical e evidentemente do efeito de recorte, da impressão que se guarda, poderíamos dizer assim, de imagens arrancadas com cortador do tecido contínuo da extensão do céu. (KRAUSS, 2002, p. 141)

Não tenho ideia da amplitude do céu que Stieglitz tinha sob a sua cabeça quando realizou a série *Equivalentes*, mas certamente não estava isolado em um apartamento. Imagino que estava em um local a céu aberto, podendo contemplá-lo em sua totalidade. Mas o que vejo em comum, além do tema fotografado, é o desejo em enquadrar todo o céu visível em uma imagem, em uma moldura, ou em pequeno visor monocular.

As imagens dos céus feitos durante o período em que estive isolada em minha casa, contemplando o passar do tempo, admirando o movimento da natureza, numa espécie de ritual particular, ganham forma e são apresentadas na exposição em Montenegro.

Mas não medimos os tempos que passam, quando os medimos pela sensibilidade. Quem pode medir os tempos passados que já não existem ou os futuros que ainda não chegaram? Só se alguém se atrever a dizer que pode medir o que não existe! Quando está decorrendo o tempo, pode percebê-lo e medi-lo. Quando, porém, já tiver decorrido, não o pode perceber nem medir, porque esse tempo já não existe. (AGOSTINHO, 2004, p. 325)

Tirando proveito deste pequeno recorte feito do texto de Santo Agostinho, vejo-me questionando: poderiam estes monóculos reter o tempo, capturar instantes passados, congelar arcos-íris e pores do Sol? Ou seriam estes visores de uma lente só lunetas que vislumbam o futuro?

Ao adentrar na exposição, o visitante não chega a perceber a série de fotografias dos céus de imediato. Diferentemente da fotografia apresentada na estrutura de um *backlight*, que contém a luz como um dos elementos do trabalho. A luz que deixa visível a imagem e ultrapassa a estrutura tornando o conjunto visível, mesmo a distância.

Nos monóculos, o que ocorre é o estranhamento pelo objeto. Quando superada essa etapa, a pessoa interessada em descobrir o que o pequeno objeto revela poderá observar as imagens impressas em superfície translúcida e acomodadas dentro destes pequenos visores monoculares. Dentro do dispositivo, das pequenas caixinhas translúcidas, estão as imagens dos céus que contemplei e fotografei de minha janela, observando e tentando reter o tempo, instaurando um ritual diário, e que a partir deste conjunto de gestos passam a ser de todos que as admirarem na exposição.



Fig. 69 *Minha turma*,
janeiro de 2022

A fotografia captada no verão de 2022, em um momento cotidiano de arrumação do espaço doméstico para produzir um registro fotográfico, utilizando como fundo uma das únicas paredes brancas livres de minha casa, gerou a imagem que intitulei *Minha turma*. Esta é a “minha turma”, que dá suporte quando preciso alcançar um livro na prateleira alta da estante, me ajuda a alcançar sem dificuldade a pia da cozinha para lavar a louça, serve de apoio para as minhas pernas durante os longos períodos sentada na cadeira do escritório redigindo este texto.

A última a integrar o grupo foi a escadinha de madeira com dois degraus que o meu avô paterno (*Opa Erich*) fez para mim quando criança, e que havia ficado guardada na casa de minha família todo este tempo. Quando decidi que a escadinha deveria ser exibida juntamente com o autorretrato realizado na casa de meus familiares, resgatei-a, e agora compõe o grupo.



Fig. 70 Registro fotográfico cotidiano: *Minha turma*

Outro momento corriqueiro que aconteceu recentemente e que pelo estado de atenção em que me encontrava, por estar imersa na pesquisa e atenta ao cotidiano, uma das principais fontes onde observo e de onde retiro material para o meu trabalho, foi aquele em que achei a situação cômica, e não me furtei de registrá-la, já que carregava o aparelho celular na bolsa. Estando no supermercado que costumo frequentar comprando mantimentos diários, quando busquei por um chocolate, vi uma das escadas que a loja disponibiliza para os seus funcionários justamente em frente ao produto que eu buscava e que nunca alcanço. Tal chocolate parece não ter “tanta procura”, por isso a loja dispõe em menor quantidade e, com isso, ocupa lugares menos acessíveis nas prateleiras. Naquele instante acreditei que algum funcionário gentil, que já conhecia a minha dificuldade em alcançar o produto, havia deixado a escadinha para que eu mesma alcançasse o produto.

* * *

Redigir este texto com a intenção de refletir sobre a minha prática artística mais recente, estar novamente na posição de artista pesquisadora, algumas vezes bem submersa na pesquisa, outras flanando na superfície, gerou movimentos muito surpreendentes nestes últimos quatro anos.

Rever a obra de artistas bem próximas a mim, como Tula Anagnostopoulos, Vânia Sommermeyer, Gisela Waetge e Elida Tessler, e encontrar relações nas suas produções com o trabalho que venho desenvolvendo, fez-me refletir sobre o quanto o espaço do Torreão em Porto Alegre foi importante para a minha

formação e a minha trajetória, pois foi nesse ambiente que contatei tais artistas. Elida Tessler, além de ser uma importante referência artística, foi também minha professora na graduação em artes.

No contato que volto a estabelecer com Tessler, a partir da entrevista que a artista concede para a revista *Museologia & Interdisciplinaridade*¹ de Brasília, encontro esse trecho que vem inspirar-me a dar o título para este texto:

Tudo passa pelo acúmulo. Somos constituídos por camadas de experiências e apego por coisas capazes de revelar alguns de nossos desejos. Guardamos coisas para lembrar de eventos importantes e muito provavelmente para esquecê-los também. Parece paradoxal, mas acho que é isso o que acontece no mundo de nossas gavetas, armários e quartinhos dos fundos. (TESSLER, 2015, p. 280-1)

Elida Tessler é muito sensível aos objetos, lembranças e palavras. É difícil começar a falar sobre a obra da artista sem se alongar demais. Neste momento de finalização percebo o desejo em comum que temos em guardar, criar arquivos, armazenar e depois voltar a abrir essas caixas, pastas e gavetas. Objetos repletos de histórias e memórias, imagens que fazem lembrar. Lembrar para esquecer.

Desarquivar arquivos e voltar a olhar fotografias captadas em momentos anteriores. Colocá-las em teste. Criar novos

¹ TESSLER, Elida. *Museologia & Interdisciplinaridade*. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília. Vol. IV, nº 8, dez de 2015.

conjuntos. Investigar e produzir novos suportes para apresentar as imagens. Desarquivar sobras de tecido há muito tempo guardadas, sem uso, em estado de latência, na espera para receber uma função, uma nova forma.

A oportunidade em apresentar a montagem da série *Meu ponto de vista: check-in* em diversos momentos e locais, em atividades como leitura de portfólio, exposições, repensando o conjunto e o formato para inseri-la em publicações, testar o tamanho, se nas dimensões suficientes para manter a qualidade para a impressão respeitando o tamanho do arquivo digital, ou se em menor escala, impressas sob as páginas de livro, publicações que serão distribuídas e terão uma abrangência para além do esperado. Tais questões foram de interesse de minha pesquisa no âmbito do mestrado, e voltam a ser investigadas nesta pesquisa, pois seguem pertinentes a ela. Considero que esta série fotográfica não se encerrou e não se encerrará tão cedo, pois contém muitas camadas a serem desveladas, testadas, expostas.

Refletir sobre as imagens fotográficas que produzo, nas quais faço o meu retrato em frente a espelhos e objetos refletores seriam autorretratos? Ou seriam estas imagens *selfies*? A teórica Annateresa Fabris comenta, a partir de Barthes, que "a fotografia é um atestado de presença, é a contingência absoluta que testemunha a identidade e a condição civil de uma pessoa (FABRIS, 2004, p. 116)". Corroboro a afirmação de Fabris, pois busco realizar o meu autorretrato a intenção de confirmar a minha presença e a minha identidade nos locais que frequento habitualmente.

A continuidade desta série colocou-me em estado de pesquisa, abrindo horizontes para estar em contato com produções desconhecidas, como, por exemplo, a teórica e pesquisadora Thiane Nunes, que realiza uma potente pesquisa sobre artistas e teóricas feministas. Nunes escreve que:

Meu Ponto de Vista não é apenas o encontro entre uma mulher artista engajada na autorrepresentação e na busca de si. A ausência do próprio reflexo, ou sua extraordinária presença em cortes inesperados ou pequenos pedaços refletidos em espelhos, subverte a semelhança de si mesma e desafia as convenções ocidentais da arte em relação ao gênero do autorretrato.

Outra tradição da arte ocidental é subvertida pela fotografia de Mariane: a histórica iconografia da " vaidade", costumeiramente representada pela imagem de uma mulher se olhando atentamente em um espelho, tanto como um incentivo para o espectador a se juntar a essa visão de prazer quanto como um alerta sobre os pecados da carne. (NUNES, 2020, p. 89)

A partir deste novo contato começo a enxergar o meu trabalho com mais algumas camadas que antes não eram tão visíveis para mim. Nunes me mostra que, muito antes da vaidade, é uma busca pela identidade. A minha identidade.

O arquivo de sobras de tecido que guardo há anos em minha casa é desarquivado, revisto, reorganizado, repensado. Os quase duzentos pares de pedaços de calças que guardo passam a receber atenção e ganham forma. Vislumbro a possibilidade de três diferentes montagens para eles. Empilhados, unidos e organizados como num volume bibliográfico ou dispostos ao longo de uma parede, ocupando a extensão desta rente ao chão,

formando uma fila de sobras de calças dispostas lado a lado.

Com a proposição da exposição coletiva no Atelier das Pedras, a terceira opção elencada foi a que pareceu mais interessante e viável. A montagem do trabalho *Sobras* ocupa o espaço, evidencia o quanto a espacialidade tem representação em minha poética. Desde a captura das fotografias com o início da série *Meu ponto de vista* e a forma escolhida para apresentá-las, quanto com a produção de *Sobras* nesse atual momento da pesquisa. Ao alinhar a montagem dos tecidos junto ao chão, a série aponta para a ausência do que falta, pois os topos dos tecidos estão apenas cortados, deixando aparente o desfiado dos panos, e em ato contínuo evidenciam um corpo que necessita destas adaptações para o seu estar no mundo, constituindo a sua identidade.

* * *

Conhecemos os seus nomes assim como sabemos também quem são os dois anões (a mulher feia e o rapaz que açula o cão) que a corte mantinha para divertir-se. (GOMBRICH, 2011, p. 408)

Tendo tido a oportunidade de dialogar muito com o artista Nelson Wilbert sobre a série *Meu ponto de vista: check-in*, durante a preparação e a montagem da exposição ocorrida na Ocre Galeria, algumas vezes conversamos sobre as relações que percebíamos entre algumas das minhas fotografias e a obra *As Meninas*, de Velázquez, já que Wilbert, sendo pintor, tem

grande admiração por esta obra em específico.

Numa observação rápida, para alguém conhecedor da obra de Velázquez, é fácil fazer alguma relação entre as fotografias desta série, tendo ou não a minha figura refletida na imagem fotográfica. É possível perceber com um pouco mais de atenção pela altura em que as fotografias foram captadas, assim como relações com o enquadramento e o jogo de camadas que muitas das fotografias da série *Meu ponto de vista: check-in* apresentam.

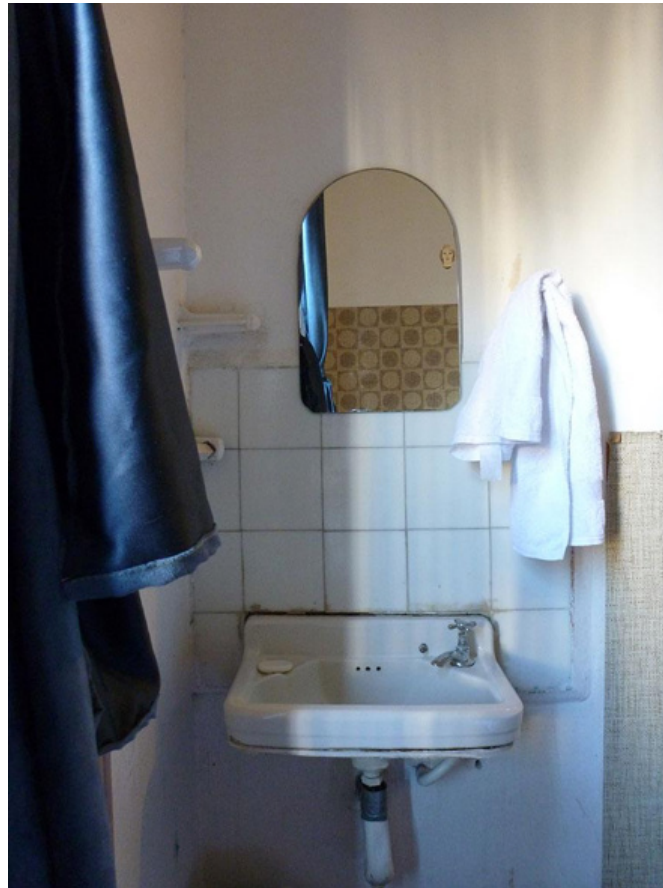


Fig. 71 Mariane Rotter. *Meu ponto de vista: check-in @Splendido*, 2013

Pesquisando mais sobre a obra em leituras que descrevem a pintura de Velázquez, descobro que a anã que aparece no quadro chama-se Mari Bárbola², e que em algumas leituras sobre a obra comentam que o artista a teria pintado e a outros personagens com a mesma condição física, que naquele momento eram personagens subalternos nas cortes, com distinção e importância tanto na aparência quanto em sua postura, pois a personagem, assim como o pintor Velázquez, encara quem olha o quadro.

* * *

O meu corpo é a medida do mundo para mim, é a medida do meu mundo.

* * *

Ao findar esta pesquisa percebo que voltar às antigas casas que habitei até constituir-me adulta, dialogando com Bachelard, retornei aos olhares, aos gestos, palavras que fizeram parte do meu cotidiano e fizeram-me ser quem eu sou hoje. Revisitar os arquivos fotográficos, reapresentá-los. Mexer nas gavetas e caixas de guardados, de sobras de tecidos, dar uma nova forma para este acúmulo de memórias. Reordenar as fotografias captadas com a intenção de registrar momentos

² Maria Barbara Haunsin, também conhecida como Maria Bárbola ou Mari Bárbola, María Bárbara Asquín ou Maria Baberl, teria vivido, provavelmente, entre 1609 e 1662, nascida na Áustria e falecida na Espanha. Bárbola viveu como anã da corte, acompanhante da rainha espanhola Maria Anna da Áustria na década de 1650. Ficou notória com a pintura *Las Meninas*, de 1656, de Diego Velázquez. A pesquisadora suíça Luisa Rubini Messerli escreveu sobre ela em “The Death of the Royal Dwarf Mari-Barbóla in Velázquez’s *Las Meninas*” (*Erzählkultur. Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Erzählforschung. Hans-Jörg Uther zum 65. Geburtstag*. Walter de Gruyter: Berlin, 2009, p. 328-351).

e encontrar algum sentido na desordem, propondo outras maneiras de apresentá-las fora do espaço íntimo em que foram captadas. Nesse movimento, perceber que tais imagens passam a gerar sentido para outras pessoas também.

Encarar a imagem de Mari Bárbola no quadro de Velázquez deixou de ser perturbador.

Referências

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2004.
- ALENCASTRO, Bruno. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/zum-quarentena/camara-obscura/>> Acesso em: agosto de 2020.
- ALENCASTRO, Bruno. **OBS-CU-RA**. Disponível em: <<https://brunoalencastro.com.br/>> Acesso em: agosto de 2020.
- ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. **60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos**. Curitiba: Juliana Gisi Martins de Almeida, 2015.
- ANAGNOSTOPOULOS, Tula. **Small Size**. Torreão: intervenção. Porto Alegre, 1998. Disponível em: <<https://reverberar.wordpress.com/category/2006/mostra-de-videos/circuitos-em-video/>> Acesso em: agosto de 2021.
- ARFUCH, L. **Memoria y autobiografía: exploraciones en los limites**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BORNE, Bruno et al. **Uma vez não conta**. Porto Alegre: Marcavisual, 2019.
- CARBONE, Helene Gomes Sacco. **Casa-movente [A1 infinito!]**. 271 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2009.
- CARLI, Anelise Angeli de; LOHMANN, Renata. **Da selfie ao mito: contribuições do imaginário para a fotografia contemporânea**. Mediação, Belo Horizonte, v. 18, n. 22, jan/jul de 2016.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**. V.2. Morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 1996.

COLOMBO, Nilza. "Uma vez não conta". In: BORNE, Bruno et al. **Uma vez não conta**. Porto Alegre: Marcavizual, 2019.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2001.

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

FELDMAN, Hans Peter. In: GUASCH, Anna Maria. **Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades**. Madrid: Akal, 2011.

FELDMAN, Hans Peter. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/feldmann-all-the-clothes-of-a-woman-p79778>> Acesso em: agosto de 2021.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de Criação na Fotografia, apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: **FACOM**, n. 16, 2º semestre de 2006.

FONTCUBERTA, Joan. **Acâmera de Pandora: a fotografia@ depois da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gilli, 2012.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas. Fotografia e verdade**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GUASCH, Anna Maria. **Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades**. Madrid: Akal, 2011.

HAN, Byung-Chul. La desaparición de los rituales nos ahoga. [Entrevista concedida a] Rebeca Yanke, **El Manifiesto**, 2020. Disponível em: <<https://elmanifiesto.com/cultura/726891239/Byung-Chul-Han-la-desaparicion-delos-rituales-nos-ahoga.html?fbclid=IwAR2Fiho-ElyE4bLlixkkTO5ggguFOtaKt7uRaptuorKsaWUORUjWYJfmspHl>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

HAN, Byung-Chul. **O desaparecimento dos rituais. Uma topologia do presente**. Petrópolis: Vozes, 2021.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto – redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

KIEFER, Luísa. **Um olhar singular**. Texto para exposição Meu ponto de vista: check-in @ocregaleria, maio de 2022.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LAMPERT, Leticia. **Escala de cor do tempo**. Disponível em: <<http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/escala-de-cor-do-tempo/>> Acesso em: 20 de ago. 2019.

LUERSEN, Paula. **Reconfigurar o tempo: A experiência junto à arte como resistência ao automatismo da memória**. 25º Encontro da ANPAP. Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte. Porto Alegre, setembro de 2016.

MAIA, Ana Maria. Seu espelho, um caleidoscópio. In: RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó: pequena ecologia da imagem**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2021.

MARGS. Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B-PWkdzAHEX/>> Acesso em: 27 de mar. 2020.

Meu ponto de vista: check-in. Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/meupontovista/>> Acesso em: agosto de 2019.

MOURA, Marcos Fioravante de. **Quando a imagem recai sobre si mesma: nota sobre desenho**. 135 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2015.

NEVES, Eduarda. **O auto-retrato. Fotografia e subjetivação**. Lisboa: Palimpsesto, 2016.

NUNES, Thiane. Meu ponto de vista, de Mariane Rotter. In: SALVATORI, Maristela; KERN, Daniela (orgs.). **Pulsações e desdobramentos: vozes femininas**. Porto Alegre: Marcavizual, 2020.

ONDÁK, Roman. Disponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/roman-ondak-measuring-the-universe-2007/> Acesso em: maio de 2022.

RENNÓ, Rosângela. **O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó: pequena ecologia da imagem**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2021.

RENNÓ, Rosângela. Site. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/>>. Acesso em: outubro de 2021.

ROTTER, Mariane. "Ensaio Visual". In: BORNE, Bruno et al. **Uma vez não conta**. Porto Alegre: Marcavisual, 2019.

ROTTER, Mariane. "Ensaio Visual". In: SALVATORI, Maristela; KERN, Daniela (orgs.). **Pulsações e desdobramentos: vozes femininas**. Porto Alegre: Marcavisual, 2020.

ROTTER, Mariane. **Indutor de percepção cotidiana**. Erechim: Edelbra, 2006.

ROTTER, Mariane. **Meu ponto de vista: manipulações e recortes**. [Trabalho de Conclusão de Curso]. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, 2002.

ROTTER, Mariane. **Meu ponto de vista: O cotidiano e os lugares da imagem**. [Dissertação]. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, 2008.

SACCO, Helene. Helene Sacco. **Diário de artista. Proposição in progress: fundar lugares no mundo**. Blog: <<https://helenesacco.wordpress.com/>>. Acesso em: agosto de 2022.

SALVATORI, Maristela; KERN, Daniela (org.). **Pulsações e desdobramentos: vozes femininas**. Porto Alegre: Marcavisual, 2020.

SANTOS, A.; SANTOS, M. I. (orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura/Editora da UFRGS, 2004.

SILVEIRA, Paulo Antônio de Meneses Pereira da. A fotografia e o livro de artista. In: SANTOS, A.; SANTOS, M. I. (orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura/Editora da UFRGS, 2004.

SOMMERMEYER, Vânia Elisabeth Selzlein. **Membranas do mundo: Agenciamentos, operações e formas de ativação do espaço**. 220 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2009.

STIEGLITZ, Alfred. **Equivalentents**. Disponível em: <<https://archive.artic.edu/stieglitz/equivalentents/>>. Acesso em: maio de 2022.

SZARKOWSKI, John (editor). **Lee Friedlander: Self Portrait**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2005.

TESSLER, Elida. **Inda**. Disponível em: <<https://www.elidatessler.site/inda>>. Acesso em: maio de 2022.

TESSLER, Elida. Museologia & Interdisciplinaridade. **Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília**. Vol. IV, nº 8, dez de 2015.

ZUM. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/zum-quarentena/camara-obscura/>>. Acesso em: setembro de 2020.

Anexo 1 – Meu Ponto de Vista, de Mariane Rotter, por Thiane Nunes

NUNES, Thiane. Meu ponto de vista, de Mariane Rotter. In: SALVATORI, Maristela; KERN, Daniela (orgs.). **Pulsações e desdobramentos: vozes femininas**. Porto Alegre: Marcavisual, 2020.

Enxergar e perceber serão sinônimos? Sinto que costumeiramente não vejo, preferindo perceber – eu faço essa escolha. Eu faço a informação atender às minhas expectativas e procuro preencher as possíveis lacunas. Frequentemente crio imagens, mesmo na sua ausência. A abertura ao viés e à interpretação é ainda maior quando estou fazendo algo tão abstrato quanto refletir sobre um trabalho em arte, um que especialmente me toca.

É sobre a produção **Meu Ponto de Vista** que pretendo refletir. Foi a partir de 2001 que a artista Mariane Rotter (1975) iniciou uma série de imagens fotográficas onde procura seu próprio reflexo, além de outras perspectivas de como percebe o microcosmo do seu cotidiano, concentrando-se naquilo que captura na altura de seu olhar. A fotografia sem título conhecida como “Banheiro Rosa” inaugura uma sequência, onde a artista busca seu reflexo em espelhos de banheiros aleatórios, em bares, casas de amigos, hotéis, locais públicos e privados. Seu olhar frontal, na altura de seus olhos, esbarra em uma parede de azulejos cor-de-rosa. A artista nos apresenta o seu ponto de vista, o que ela percebe ao clicar, na altura de sua estatura de um metro e trinta. Nós não a encontramos nessa foto. O espelho

está acima de sua visão, e ela, por sua vez, não encontra seu reflexo. A busca de si em variados espelhos e a descoberta do ponto de vista da artista acaba por reconfigurar nosso olhar sobre o *status* do autobiográfico e do documental.

Meu Ponto de Vista não é apenas o encontro entre uma mulher artista engajada na autorrepresentação e na busca de si. A ausência do próprio reflexo, ou sua extraordinária presença em cortes inesperados ou pequenos pedaços refletidos em espelhos, subverte a semelhança de si mesma e desafia as convenções ocidentais da arte em relação ao gênero do autorretrato.

Outra tradição da arte ocidental é subvertida pela fotografia de Mariane: a histórica iconografia da “ vaidade”, costumeiramente representada pela imagem de uma mulher se olhando atentamente em um espelho, tanto como um incentivo para o espectador a se juntar a essa visão de prazer quanto como um alerta sobre os pecados da carne. Esse dispositivo foi usado inúmeras vezes na arte para encontrar uma justificativa plausível para exibir a forma feminina nua, muitas vezes inscrevendo o corpo da mulher em um conjunto complexo de leituras sobre a natureza inerente dos sexos e seus papéis socialmente adequados. Mais significativamente, esses espelhos indicavam que a mulher é um objeto de consumo especular e que ela conspira com isso, legitimando a visão voyeurista do seu próprio corpo. Assim, seria da natureza da mulher ser passiva e vista, enquanto o homem olha, ativamente. Essa ideia está embutida em uma infinidade de representações artísticas, especialmente naquelas que incorporam os *tropos* da mulher e do espelho.

Os autorretratos de Mariane sugerem leituras opostas, negando seu reflexo. Espelhos colocam alguns sujeitos refletidos no centro dos discursos e marginalizam outros. O que permanece fora da moldura do espelho fica fora dos limites, eclipsado, indecifrável. Perceber os detalhes que a visão alcança, fora do espelho, é mudar a perspectiva e, assim, considerar diferentes conhecimentos. A arte ocidental tem sido estritamente controladora em relação ao enquadramento de quem deveria ser refletido. Apenas um número muito limitado de sujeitos foi considerado apropriado e visível, e a história é repleta de invisibilidades. A busca da artista por seu próprio reflexo e confrontação por não se ver refletida desafia a propriedade do que está dentro da estrutura e do que interessa a si própria. Não está à disposição para exibição e deleite. É o corpo particular de uma mulher que confronta os limites da representação em diversos sentidos. *Meu Ponto de Vista* altera o relacionamento entre visualizador e visualizado, interrompendo estruturas binárias simples e sugerindo novas leituras, atuando também como uma metáfora para enquadrar imagens.

O corpo feminino, exibido em pinturas, esculturas e fotografias durante séculos, quase sempre teve pouco a ver com corpos reais e particulares, costumando ser alegoria “universal” da criatividade e do desejo masculino. Mulheres artistas ao longo dos anos desafiaram as convenções de gênero, os conceitos do eu e negociaram novos espaços em que produziram seus autorretratos. O trabalho de Mariane me toca como um desses momentos. Afirma um modelo diferente de ver, através do simples mecanismo de desafiar o espelho. É justo dizer que, ainda que a artista não forneça uma inequívoca filiação à arte feminista, sua produção se envolve com toda uma

série de políticas afirmativas e corporais. O que isso me indica, como historiadora em arte, é que a noção de um documento não pode ser contida, – ao contrário, está sujeita a um escrutínio perpétuo e a mudanças de significado constantes e paralelas.

Nesta ordem de ideias, algumas práticas contribuem para a construção de novas subjetividades, aos níveis individual e coletivo. Griselda Pollock defende que a arte “deve criar um tipo de espectador completamente novo como parte integrante das suas estratégias figurativas” (POLLOCK, 2001). A ligação entre o poder e a construção do significado tem um papel crucial na definição da hierarquia simbólica nas relações de dominação e subordinação, à volta das quais a cultura ocidental se organizou, o que tem sido reflexão de muitas pensadoras. Estas análises sobre a forma como o poder é exercido – não através de uma repressão aberta, mas através de investimentos em discursos culturais, e as formas de conhecimento que eles produzem – têm levantado muitas questões acerca do funcionamento da cultura visual como uma prática definida e reguladora sobre o lugar das mulheres na história da arte (CHADWICK, 1996).

A teoria pós-estruturalista investiga a construção do eu e nega mitos que tentam sugerir que o eu é completamente unificado e natural. Permite a interação entre o sujeito e uma série de forças sociais e busca modelos de subjetividade que possibilitem contradição e tensão nos indivíduos. Em termos de explorar as autorrepresentações das mulheres, traz *insights* cruciais para minha análise. Um desses *insights* é a sofisticada interação entre representação e identidade da artista, entre a imagem e a criadora da imagem, entre a representação de si e ela própria. Além disso, o autorretrato está implicado no

complexo entrelaçamento dos papéis de sujeito e objeto. Para as mulheres, essa interação é particularmente crítica. Mulheres são vistas como objeto de arte há séculos, enquanto permaneceram marginalizadas como criadoras. Atuar em ambos os papéis, simultaneamente, é encenar intervenções cruciais.

Venho trabalhando na ideia de que autoexpressão não é uma reflexão inocente do que as artistas percebem quando se buscam no espelho. Faz parte da linguagem profunda que a artista utiliza para estabelecer um registro desde o simples “é assim que eu me pareço” até o mais complexo “é nisso que eu acredito”. Ofereço aqui uma oportunidade para considerarmos como as mulheres artistas utilizam suas próprias autorrepresentações para explorar, expandir e reclinar o ato de olhar e construir significados dentro da produção cultural. Ao fazê-lo, tornam visíveis subjetividades complexas, multifacetadas, fragmentadas e diversas.

Mulheres artistas produzem seu trabalho dentro de um sistema que as definiu como diferentes; agora não podemos horizontalizar essas diferenças, sem deturpá-las ou minimizá-las seriamente. É neste ponto que Donna Haraway usa a visão como a metáfora com a qual podemos construir um conhecimento corporificado, mas não o modelo de visão que assume que pode haver um olho objetivo e sem corpo – e sem gênero –, que inocentemente coleta e processa informações sobre o mundo (HOLLANDA, 2019). Em vez disso, devemos reconhecer as posições a partir do que vemos, a personificação particular de nossos próprios olhos, e depois sermos críticos da nossa visão e responsáveis por ela.

O autobiográfico se redesenha como um local de discursos e definições sociais conflitantes e num valioso ponto de partida para o exame dos papéis construídos e mediados das mulheres, através de experiências pessoais. Questões relativas à representação das mulheres e ao papel do olhar foram colocadas em primeiro plano há cerca de cinquenta anos. Em 1978, quando a artista Angela Kelly utilizou-se da famosa frase “o pessoal é político”¹ em um artigo na revista *Camerawork* (1972-87), ela estava precisamente falando sobre a ideia consciente do autorretrato feminino, aquele que aspira um olhar singular, mas acaba por dar voz a outras mulheres. Essa premissa faz parte de uma importante diretriz da nossa compreensão atual da prática contemporânea e feminista na arte, o que me levou a refletir sobre essa série de fotografias. Elas são criadas em frente a espelhos diversos, algumas em banheiros, um local de uso privado. Posteriormente são expostas em um novo espaço, de caráter narcisista e extremamente público, a rede social *on-line* Instagram – uma ode à cultura da *selfie* moderna. Esse caminho traçado, do particular ao público, do privado ao partilhado, acaba por despertar, inevitavelmente, meu interesse nas questões de representatividade, de identidade e lugar.

Devo reconhecer, no entanto, que as mulheres artistas ainda se dividem em diferentes opiniões e visões sobre a prática feminista em arte e, nessa medida, também operam em uma variedade de princípios e expressões nos modos como trabalham os símbolos culturais e como os propõem. Ainda assim, somos

¹ Reconhecido como o *slogan* definitivo do feminismo da Segunda Onda, o *slogan* “o pessoal é político” tem suas origens em um artigo com o mesmo título, de autoria de Carol Hanisch. Foi publicado em 1970 como parte de uma coleção de ensaios editados por Shulamith Firestone e Anne Koedt.

forçadas a reconsiderar as pessoas que passamos a enxergar nos autorretratos, ou a questionar a sua ausência, redefinindo nossos papéis como sujeitos falantes – e visíveis por isso – dentro de uma cultura masculina. Não por acaso me surge a mente as considerações de Hélène Cixous, quando celebra o transgredir da linguagem sugerindo “romper com o estabelecido e projetar o ainda improjetable”.

Ao olhar para a produção de Mariane me pareceu possível ensaiar alguns termos não apenas do poder dessas imagens, mas também nos termos de comparação com o gênero do autorretrato contemporâneo, que segue hoje renegociando os códigos de feminilidade e representação do corpo feminino. Como eu estou? Que imagem eu apresento ao mundo? Como me encontro refletida nas imagens da cultura visual? Ou como não me encontro, e não sou representada? Eu mesma provavelmente busquei espelhamento oferecido pela sociedade, pela cultura, e outras vezes os rebati e me rebelei. Mas aprendi que, como mulher, sou definida como “outro” e forçosamente deveria executar os papéis atribuídos ao meu gênero de nascimento. Assim as identidades são forjadas, num fluxo contínuo, sujeitas ao jogo da história, patriarcal, ocidental, embranquecido e heteronormativo.

Este ensaio trata de uma artista explorando, percebendo, conhecendo e representando a si mesma nas estruturas sociais existentes. A arte de Mariane Rotter se localiza num espaço entre arte e vida, desafiando o espelhamento plano e costumeiro no qual o eu é estático e conhecível, precedendo a teoria e dando vida a ela. Sua escolha em nos ofertar seu olhar diferenciado fomenta consequências provocantes e desafiadoras entre nós.

Não é minha intenção sugerir um olhar acadêmico objetivo, examinando e explicando a obra da artista. Em vez disso, proponho um diálogo com essas fotografias e nosso próprio olhar autobiográfico. Uma espécie de intervenção nas estruturas canônicas do olhar, comprometida com os desafios com os quais a prática artística das mulheres nos força a nos envolver. São obras como essa que nos fortalecem a reescrever os antigos mitos e nos fazem pensar sobre as políticas de representação, indicando maneiras pelas quais o trabalho das mulheres artistas pode ser descoberto e recontextualizado.

Referências

ANZALDÚA, Gloria; KEATING, Analouise. **This bridge we call home: Radical Visions for transformation.** New York: Routledge, 2002.

CHADWICK, Whitney. **Women, Art, and Society.** London: Thames and Hudson, 1996.

CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. In: ROBINSON, Hilary (org.). **Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000.** Oxford: Blackwell, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais.** São Paulo: Bazar do Tempo, 2019.

HOOK, Bell. **Art on My Mind.** Visual Politics. New York: The New Press, 1995.

POLLOCK, Griselda. Vision, Voice and Power: Feminist Art Histories and Marxism. In: **Vision and Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art.** London: Routledge, 1982.

POLLOCK, Griselda. Modernity and the Spaces of Feminity. In: FRASCINO, Francis; HARRIS, Jonathan (orgs.). **Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts.** London: Phaidon, 2001.

Anexo 2 – Um olhar singular, por Luísa Kiefer

Texto crítico para a exposição *Meu ponto de vista: check-in @ ocregaleria*, na Ocre Galeria, de 14 de maio a 14 de junho, Porto Alegre – RS.

As fotografias de Mariane Rotter atraem nosso olhar, em um primeiro momento, por sua simplicidade. São *snapshots*, imagens tomadas de forma rápida (mas não sem método), em banheiros. Alguns simples, outros mais sofisticados, alguns precários. Um espaço familiar que frequentamos diariamente.

Temos diante de nós uma coleção de tipos de pia, de torneiras, de revestimentos; diferentes cores, pinturas e objetos decorativos; alguns têm balcão, outros não; às vezes vemos o sabonete e o papel, ou a toalha, para secar as mãos. Há também o espelho, e é aqui que tudo muda.

Seriam apenas banheiros, não fosse o espelho. Nele, vemos, por vezes, parte da artista refletida. Aqui entra o método: Mariane se posta alguns passos diante da pia, de frente, com o celular na mão, lente na altura dos olhos e registra. Repete esse protocolo há 20 anos, quando deu início à série *Meu ponto de vista* (que pode ser visitada no Instagram @meupontovista) com um registro do banheiro da sua própria casa.

Não é à toa que a artista nos mostra esses espaços, onde, por alguma convenção social, quase sempre há um espelho. Seu interesse não é apenas fazer um registro simples, rápido, desse lugar enquanto lugar de passagem – e, por que não, de intimidade, afinal, na maioria das vezes, vamos ao banheiro sozinhos. A chave de leitura dada pelo reflexo coloca ao espectador um dado importante: a artista. Quem é essa que fotografa? Por que ela quase nunca aparece nos espelhos,

apesar do plano frontal de suas imagens?

Mariane é uma pessoa que mede 1,30m. Esses lugares, em sua maioria, não foram feitos para ela. A ausência de sua figura nos revela, assim, de forma sutil, o mundo excludente em que vivemos. A montagem, que quebra com o padrão de altura dos manuais de exposição, obriga a maioria dos visitantes a abaixar a cabeça e os olhos, reforçando o exercício de perceber que há muitos pontos de vista e que quase sempre nos limitamos ao nosso como se fosse o único.

Independentemente de quem está atrás da câmera, toda fotografia é uma escolha que pressupõe um enquadramento por parte de quem faz o clique. Sempre que vemos fotografias, vemos algo que o outro quis nos mostrar. Em *Meu ponto de vista*, como o próprio título deixa claro, Mariane nos oferece seu olhar cotidiano. As imagens que compõem a exposição têm uma aparência propositadamente amadora, mas garantem, no espectador que estiver disposto, uma transformação por meio do sensível.

Há uma frase do poeta vietnamita-norte-americano Ocean Vuong, de que gosto muito, que diz: "Em um mundo infinito como o nosso, o olhar é um ato singular: olhar para algo é preencher toda a minha vida com aquilo, ainda que brevemente."

Mariane nos preenche para que não olhemos mais com indiferença.

Outono, 2022

Anexo 3 – O ponto de vista dela, por Juliana Bublitz

Texto publicado no jornal GZH. Publicado em jornal *Zero Hora*, 4 e 5 de junho de 2022. Informe Especial, p. 2.

Mariane Rotter é uma artista visual gaúcha. Tem 46 anos, é professora da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs), faz doutorado em Artes na UFRGS e, há duas décadas, desenvolve um projeto que chama atenção pela simplicidade e, ao mesmo tempo, pela força com que nos faz pensar.

Desde 2002, Mariane fotografa o cotidiano em autorretratos incomuns, desconcertantes às vezes. As imagens são captadas em banheiros – chiques, precários, reluzentes, coloridos, imundos, banheiros de todos os tipos.

Nas fotos, sempre do mesmo ângulo, vemos a pia, a torneira, o revestimento da parede, o espelho. No reflexo, o olhar repousa. Há algo diferente ali. Enxergamos apenas uma parte do rosto da artista – em geral, a testa, os cabelos – ou nada. Afinal, quem está atrás da câmera?

– Sou uma pessoa com 1,30m. Quando comecei a fazer essas fotografias, me dei conta de que a linha do meu olhar ficava abaixo, entre muitas aspas, da linha do olhar comum – explica Mariane.

Na série *Meu ponto de vista: check-in*, em exibição na Ocre Galeria, em Porto Alegre, vemos o que a autora vê. É sutil, mas está tudo lá. Sentimos – nós, pessoas ditas "normais" – o impacto do desencaixe.

No salão onde estão expostas as obras, a sensação de estranhamento aumenta, porque a altura em que os quadros

foram pendurados não segue os parâmetros da maioria das exposições. É preciso baixar os olhos.

Mariane, uma mulher alegre e bem resolvida, nos convida, com a sua arte única, a uma experiência que anda em falta no mundo: a humildade de nos colocarmos no lugar do outro e de percebermos, enfim, o quão excludente pode ser nossa sociedade.

Conversa com artista

Neste sábado, 4 de junho, às 11h, Mariane Rotter será a convidada especial do projeto "Conversa com artista", na Ocre Galeria (Rua Demétrio Ribeiro, nº 535), em Porto Alegre. O evento é aberto a todos e tem entrada franca.

Anexo 4 – Proposição do Núcleo Educativo MARGS

Proposição educativa publicada pelo Núcleo Educativo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, a partir da conta do aplicativo Instagram @museumargs, primeiro semestre de 2020.

No período de quarentena, vamos propor alguns exercícios coletivos por meio das diferentes ideias e percepções que um trabalho artístico pode gerar. Durante as mediações do nosso Núcleo Educativo, mediadoras e visitantes ressignificam obras diariamente através de suas referências pessoais e seus interesses pelas investigações d@s artistas. A obra *Meu ponto de vista*, da série *Banheiros* (2012), da artista Mariane Rotter, é parte de um trabalho contínuo em que a artista fotografa o seu cotidiano a partir de sua altura de 1,30m, apresentando um olhar não usual para estruturas físicas e realizando autorretratos sob o seu ponto de vista.

Nas mediações com esse trabalho, discutimos como cada um de nós possui pontos de vista diferentes, tanto em aspectos físicos quanto em aspectos das nossas próprias histórias e vivências.

A mediação é um encontro que nos permite ouvir o outro e, a cada nova escuta, observar de outra forma as obras e as imagens que elas produzem em nossos imaginários.

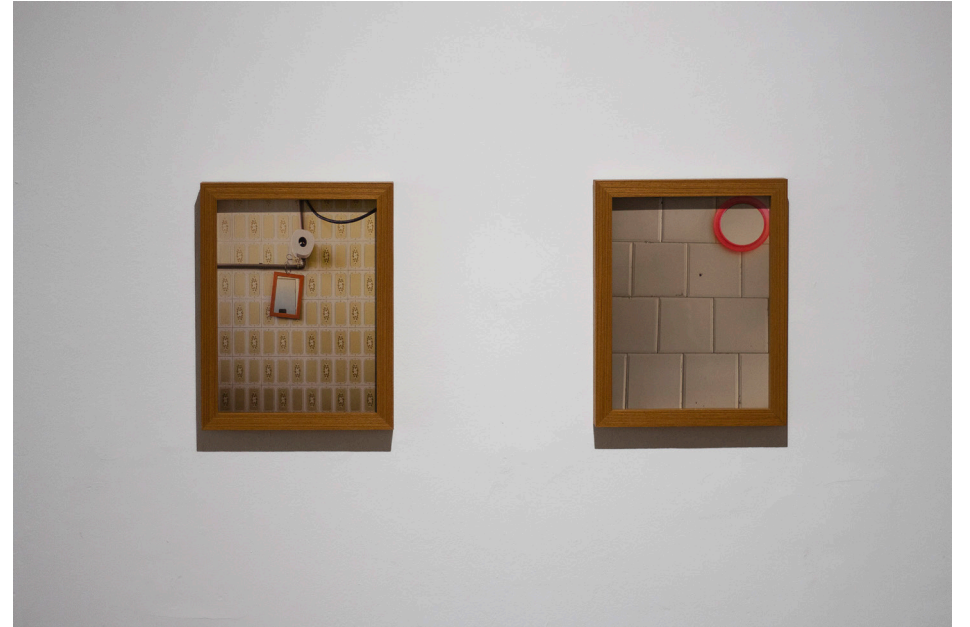
AGORA, QUEREMOS PROPOR PARA VOCÊ:

Faça um autorretrato em algum espelho da sua casa e compartilhe com a gente o seu ponto de vista!

Use a hashtag #educativomargs e marque @museumargs e @meupontovista (MARGS, 2020).

Anexo 5 - Registro fotográfico da exposição montada para a defesa de tese, ocorrida na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes UFRGS, Porto Alegre/RS, em 18 de novembro de 2022.













CORPO COMO MEDIDA:
AUTORRETRATOS, REGISTROS E RECORTES
NA FOTOGRAFIA DE MARIANE ROTTER

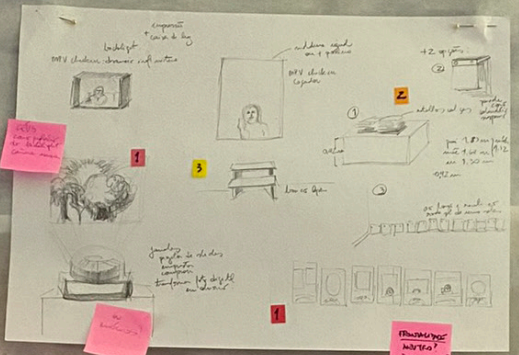
1
MOMENTO DE
VISTA - CENÁRIO
(FOTOGRAFIA)
RECORTE
E COLAGEM
NA FOTOGRAFIA



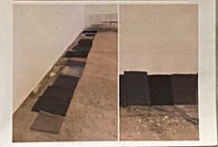
2
CORPO COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA



3
CORPO COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA



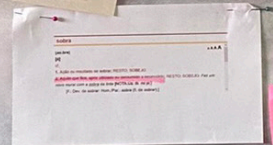
2
CORPO
COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA



3
CORPO
COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA



4
CORPO
COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA



5
CORPO
COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA

6
CORPO
COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA



7
CORPO
COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA



8
CORPO
COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA

9
CORPO
COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA

10
CORPO
COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA

11
CORPO
COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA

12
CORPO
COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA

13
CORPO
COMO
MEDIDA
NA FOTOGRAFIA

Mariane Rotter
O corpo como medida: desarquivando arquivos, constituindo uma identidade

Design e editoração gráfica: Fernanda Soares

Revisão: Mariana Silva da Silva e Renato Deitos

Fotos: Carlos Stein/capa e Mariana Jesus/anexos

Porto Alegre | RS | Brasil | 2022

