



“HABITAÇÕES”

Autorretratos como microterritórios subjetivos

KARINE PEREZ

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

KARINE GOMES PEREZ VIEIRA

“HABITAÇÕES”: AUTORRETRATOS COMO MICROTERRITÓRIOS SUBJETIVOS

Porto Alegre, dezembro de 2016

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

Karine Gomes Perez Vieira

“HABITAÇÕES”: AUTORRETRATOS COMO MICROTERRITÓRIOS SUBJETIVOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Rey

Banca examinadora: Prof. Dr. Eriel Araújo (UFBA)

Prof.^a Dr.^a Lurdi Blauth (FEEVALE)

Prof.^a Dr.^a Marilice Corona (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Maristela Salvatori (UFRGS)

Porto Alegre, 05 de dezembro de 2016

CIP - Catalogação na Publicação

Perez, Karine
"Habitações": autorretratos como microterritórios
subjetivos / Karine Perez. -- 2016.
200 f.

Orientadora: Sandra Rey.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Habitações. 2. Autorretrato reconfigurado. 3.
Fotografia. 4. Microterritórios subjetivos. 5.
Encobrimentos. I. Rey, Sandra, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

© 2016

Todos os direitos autorais reservados a Karine Gomes Perez Vieira. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita com autorização por escrito do autor.

Endereço: Rua Tuiuti, n. 1663, apto. 601. Santa Maria, RS, 97015-663.

Fone (0xx) 55 3025-4347; End. Eletr: karinegperez@hotmail.com

Para
Vinícius Garcia Vieira e Neusa Ribeiro Gomes

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa e para minha formação artística e pessoal, em especial:

à Prof.^a Dr.^a Sandra Rey, por acolher e orientar o projeto, sempre com comentários, questionamentos e sugestões pertinentes, que estimularam a investigação prática e teórica;

à Prof.^a Dr.^a Josepa López Poquet, por oportunizar meu estágio doutoral em Valência, Espanha, coorientando as reconfigurações iniciais deste trabalho, durante a minha estância na Universidade Politécnica de Valência (UPV);

às Prof.^{as} Dr.^{as} Lurdi Blauth, Marilice Corona e Maristela Salvatori, pela participação e contribuições no exame de qualificação e por aceitarem, junto ao Prof. Dr. Eriel Araújo, o convite para o acompanhamento da defesa;

ao corpo docente do PPGAV, pelos ensinamentos ao longo do percurso;

à CAPES e à coordenação do PPGAV, pela concessão de bolsa para o financiamento do projeto, no decorrer de alguns meses da pesquisa e durante minha estância de Doutorado Sanduíche no exterior;

à equipe da Galeria Mamute, pela disponibilidade do espaço físico;

aos colegas do PPGAV, do mestrado e doutorado, pelas conversas, trocas e contribuições. Agradeço, ainda, à companhia da colega Maristela Ribeiro (doutoranda na UFBA) durante estância na UPV;

ao meu marido Vinícius Vieira, por todo o apoio e suporte, disponibilizando-se a residir em Porto Alegre e Valência para me acompanhar neste caminho, e também pela paciência, amor e por estar sempre ao meu lado, incentivando-me e partilhando opiniões;

aos meus pais Alfeu Perez (*in memoriam*) e Neusa Ribeiro, pela dedicação, paciência e amor incondicional, vibrando a cada pequena vitória para a concretização desta pesquisa;

à Nira Perez, Éder Moreira, Delcília Lima e Rodrigo Benites, por me darem todo o apoio, acolhendo-me em suas casas, em Porto Alegre, para a realização das disciplinas do curso, ajuda essa imprescindível nesta etapa inicial do curso;

ao meu irmão André Perez, pelo exemplo e por incentivar-me à leitura durante a infância, presenteando-me constantemente com livros, naquela época;

aos amigos e familiares que abriram as portas de suas casas, disponibilizaram-se a compartilhar histórias e a serem fotografados na etapa inicial desta investigação: Maria Adelaide Vieira, Carlos Gilberto Vieira, Maristela Garcia, Helen Garcia, Camila Piveta, Carolina Perez, Rafael Perez, Fátima Matiuzzi, Débora Matiuzzi, Neusa Ribeiro e Vinícius Vieira;

aos colegas e alunos da UFSM, pela compreensão e torcida;

à Grazielli Fernandes pelas correções ortográficas e gramaticais;

a todos os envolvidos direta ou indiretamente neste processo, minha sincera gratidão.

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Mas a resposta que mais me agradaria dar é outra: quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das letras, 1990. p.138.

RESUMO

O objeto de análise da presente investigação prático-teórica é a série “Habitações”, composta por vinte e quatro autorretratos fotográficos autorais. O processo artístico consistiu em autofotografar-me em ambientes domésticos de permanência provisória, procurando incorporar algumas de suas características visuais, mediante sobreposições e encobrimentos de têxteis sobre o corpo. Muitos dos tecidos utilizados contêm estampas ou cores semelhantes às presentes no entorno da casa, com a intenção de promover a fusão entre o corpo humano e os ambientes domésticos habitados que o circundam. As tentativas de estabelecer relações entre o corpo humano e o ambiente doméstico possibilitam pensar o autorretrato fotográfico como microterritório subjetivo, na acepção de criar por meio da fotografia ínfimos mundos imaginários, oriundos da vida íntima e da reconfiguração de movimentos cotidianos rotineiros, como é o caso do ato de deitar-se, pose repetida em todos os trabalhos. A estratégia de encobrir o corpo impossibilita que a fisionomia do sujeito seja mostrada, apontando reconfigurações do conceito tradicional de autorretrato e indagações sobre a superfície e as aparências físicas dos sujeitos e das coisas. Nessa acepção, o autorretrato fotográfico é encarado como alteridade e ficção, o que possibilita pensá-lo como um microterritório subjetivo. Para refletir sobre essas relações de sentido, latentes na série “Habitações”, recorro aos autores Deleuze e Guattari, bem como a Rouillé (2009), Berger (2014) e Fabris (2004). Instauro diálogos entre “Habitações” e obras contemporâneas e da História da Arte, destacando-se algumas de autoria de artistas como Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), René Magritte (1898-1967), Nino Cais e Cecília Paredes, as quais contribuem para a análise teórico-reflexiva sobre a prática, materializada na série “Habitações”.

Palavras-chave: habitações; autorretrato reconfigurado; fotografia; microterritórios subjetivos; encobrimentos; corpo.

ABSTRACT

The analysis object of this practical and theoretical research is the “Habitations” series, composed of twenty-four photographic self-portraits. The artistic process consisted in self photographing me in domestic environments for temporary stay, seeking to integrate some of its visual characteristics by overlays and cover-ups of textiles on the body. Many of the fabrics used contain prints or colors similar to those presents in the surrounding of the house, with the intention of promoting the fusion between the human body and inhabited domestic environments that surround it. The attempts to establish relations between the human body and the domestic environment enables think the photographic self-portrait as subjective micro territory within the meaning created through photography tiny imaginary worlds, coming from inner life and reconfiguration of routine daily movements, such as the act of lying down, pose repeated in all works. The strategy of covering the body prevents the subject's physiognomy is shown, pointing reconfigurations of the traditional concept of self-portrait and inquiries about the surface and the physical appearance of the subjects and things. In this sense, the photographic self-portrait is seen as otherness and fiction, which enables think of it as a subjective micro territory. To reflect on these relations sense, latent in the “Habitations” series, resort to the authors Deleuze and Guattari, as well as Rouille (2009), Berger (2014) and Fabris (2004). Establish dialogues between "Habitations" and contemporary and Art History works, highlighting some authored by artists like Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), René Magritte (1898-1967), Nino Cais and Cecilia Paredes, which contribute to the theoretical and reflective analysis of the practice, embodied in the "Habitations" series.

Keywords: habitations; reconfigured self-portrait; photo; subjective micro territory; cover-ups; body.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Karine Perez, "Autorretrato XV" (2010). Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, envolta em tule, 124 x 190 cm.	25
Figura 2 – Karine Perez, "Autorretrato XIX" (2010). Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, envolta em tule, 124 x 180 cm.....	25
Figura 3 – Karine Perez, “Cobertura final” (2014). Fotografias digitais impressas em voil, 164 x 62 cm.	34
Figura 4 – Karine Perez, “Heranças do avô que eu não tive” (série “Vestidos de Memórias”) (2014). Fotografia digital, 19 x 12 cm.....	36
Figura 5 – Karine Perez, experimento para a série “Habitações” (2015).....	43
Figura 6 – Karine Perez, experimento para a série “Habitações” (2015).....	44
Figuras 7 e 8 – Karine Perez, experimentos para a série “Habitações” (2015).	45
Figura 9 – Karine Perez, “ <i>Jardines de Ruzafa</i> ” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).	46
Figura 10 – Karine Perez, “Invólucro” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).	48
Figura 11 – Karine Perez, “ <i>Calleja de las Flores</i> ” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).	51
Figura 12 – Karine Perez, “ <i>La Lonja de la Seda 1</i> ” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).	52
Figura 13 – Orquídea <i>Ophrys Insectifera</i> e vespa.....	53
Figura 14 – Karine Perez, “ <i>Jardin du Luxembourg</i> ” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).	55

Figura 15 – Karine Perez, “Jardins do Retiro” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).	56
Figura 16 – Karine Perez, “Dunas” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).	57
Figura 17 – Karine Perez, “Vale” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).	59
Figura 18 – Karine Perez, “Monte Igueldo 1” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).	63
Figura 19 – Karine Perez, “Monte Igueldo 2” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).	64
Figura 20 – Karine Perez, “Monte Capitolino” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 45,58 cm (cada imagem).	65
Figura 21 – René Magritte, “Ceci n'est pas une pipe” (1929). Óleo sobre tela, 63,5 x 93,98 cm.....	67
Figura 22 – René Magritte. “La Clef des Songes” (1927). Óleo sobre tela, 37,9 x 54,9 cm.....	68
Figura 23 – Karine Perez, “Mosaico veneziano” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 57 cm (cada imagem).	69
Figura 24 – Karine Perez, “Plaza de la Virgen” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).	70
Figura 25 – Ticiano, “Vênus de Urbino” (1538). Óleo sobre tela, 119 x 165 cm.	72
Figura 26 – Giorgione, “Vênus adormecida” (c. 1510). Óleo sobre tela, 108,5 × 175 cm.	72
Figura 27 - Edouard Manet, “Olympia” (1863). Óleo sobre tela, 130 x 190 cm.....	73

Figura 28 – Karine Perez, “ <i>Le jardin de sculptures</i> ” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).....	75
Figura 29 – Karine Perez, “ <i>Puente de las Flores</i> ” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).....	76
Figura 30 – Karine Perez, “ <i>Plaza de la Reina</i> ” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 54,9 cm (cada imagem).....	77
Figura 31 – Karine Perez, “ <i>Avenida das Hortênsias</i> ” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 55,84 cm (cada imagem).....	78
Figura 32 – Karine Perez, “ <i>Foro Romanum</i> ” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 45,58 cm (cada imagem).....	79
Figura 33 – “ <i>Juguetería 2</i> ” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).....	80
Figura 34 – “ <i>Juguetería 1</i> ” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).....	82
Figura 35 – “ <i>Juguetería 3</i> ” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).....	84
Figura 36 – Irmãos Limbourg, “ <i>Livro das Horas do Duque de Berry (Mês de fevereiro)</i> ” (1415-1416). Guache sobre pergaminho. 13,6 cm (largura).....	91
Figura 37 – Jan Vermeer, “ <i>Jovem Adormecida à Mesa</i> ” (1657). Óleo sobre tela, 87,6 x 76,5 cm.	92
Figura 38 – Henri Matisse, “ <i>La Desserte</i> ” (A mesa de jantar) (1908). Óleo sobre tela, 180 x 220 cm.	93
Figura 39 – Richard Hamilton, “ <i>Just What Was It That Made Yesterday’s Homes So Different, So Appealing?</i> ” (1956). Colagem, 26 x 24,8 cm.....	94
Figura 40 – Nan Golding. “ <i>Greer and Robert on the bed</i> ” (1982). <i>Photograph, colour, Cibachrome print, on paper mounted onto board</i> , 75 x 60 cm.....	99

Figura 41 – Joachin Mogarra, “ <i>La Pagode</i> ” (2009), da série “ <i>Le gîte et le couvert 2</i> ”. Fotografia, 30,5 x 30,5 cm.	100
Figura 42 – Moholy-Nagy, “Autorretrato” (1925). <i>Gelatin silver print</i> , 39,6 x 29,5 cm.	106
Figura 43 – Richard Prince, “ <i>Untitled (Cowboy)</i> ” (1989). <i>Ektacolor photograph</i> , 127 x 190,5 cm.	109
Figura 44 – Karine Perez, “ <i>La Lonja de la Seda 3</i> ” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).	112
Figura 45 – Henry Peach Robinson, “ <i>Fading Away</i> ” (1858). <i>Albumen print, combination print from five negatives</i> . 24,4 x 39,3 cm.	118
Figura 46 – Albrecht Dürer, “Autorretrato com casaco de peles” (1500). Óleo sobre tela, 67 x 49 cm.	123
Figuras 47 e 48 – Rembrandt, “Autorretrato” (1628 e 1630). Água-forte, 5 x 4,5 cm.	125
Figura 49 – Rembrandt, “ <i>Self Portrait at the Age of 34</i> ” (1640). Óleo sobre tela, 102 x 80 cm.	126
Figura 50 – Rembrandt, “ <i>Self Portrait at the Age of 63</i> ” (1669). Óleo sobre tela, 86 x 70,5 cm.	126
Figura 51 – Pablo Picasso, “ <i>Woman in a Chemise in an Armchair</i> ” (1913-14). Óleo sobre tela, 149,9 x 99,4 cm.	128
Figura 52 – Vincent van Gogh, “Autorretrato com a orelha enfaixada” (1889). Óleo sobre tela, 60,5 x 50 cm.	131
Figura 53 – Frida Kahlo, “ <i>Raíces</i> ” (1943). Óleo sobre metal, 35 x 50 cm.	132
Figura 54 – Lucian Freud, “ <i>Grande Interior. Paddington</i> ” (1968-69). Óleo sobre tela, 183 x 122 cm.	134

Figura 55 – Lucian Freud, “Reflexo com duas crianças (Autorretrato)” (1965). Óleo sobre tela, 91 x 91 cm.....	135
Figura 56 – “Marcel Duchamp como Rose Sélavy” (fotografia de Man Ray) (1921). 21,6 x 17,3 cm.	136
Figura 57 – Andy Warhol, “ <i>Self-Portrait in Drag</i> ” (1981). <i>Polaroid</i> , 9,4 x 7,3 cm.....	136
Figuras 58 e 59 – Cindy Sherman, “sem título, #476 e #466” (2008). <i>Chromogenic colour print and ornate frame</i> , 246,7 x 162,4 cm.	137
Figura 60 – Rodrigo Braga, “Fantasia de compensação” (2004). Fotografia, 30 x 45 cm.....	138
Figuras 61 e 62 – Rodrigo Braga, “Da Alegoria Perecível 1 e 7” (2005). Fotografia, 60 x 40 cm.	139
Figuras 63 e 64 – Edu Monteiro, “Autorretrato Sensorial” (2009). Fotografia, 65 x 65 cm....	141
Figuras 65 – Edu Monteiro, “Autorretrato Sensorial” (2009). Fotografia, 65 x 65 cm. Fonte: < http:// edumonteiro.com/gallery/ 32796/autorretrato-sensorial/->	142
Figura 66 – Giuseppe Arcimboldo, “ <i>Le Printemps</i> ” (1573). Óleo sobre tela, 76 x 63,5 cm. ...	143
Figura 67 – Giuseppe Arcimboldo, “Primavera”. Óleo sobre tela, 94 x 73 cm.	144
Figura 68 – Giuseppe Arcimboldo, “ <i>Natura morta con fiori, frutta, verdura di stagione</i> ” (1590-1599). Óleo sobre tela, 140 x 96 cm.	145
Figura 69 - Nino Cais, sem título (Série anos 70) (2009). Colagem sobre página de revista, 24 x 23 cm.....	146
Figura 70 – Nino Cais, sem título (Série Décor) (2009). Colagem sobre página de revista, 27x27 cm.	147
Figura 71 – Nino Cais, sem título (2009). Fotografia digital, 1,10 x 85 cm.	148
Figura 72 – Nino Cais, sem título, da série Décor (2009). Fotografia digital, 110 × 80 cm. ...	150

Figura 73 – Nino Cais, sem título (2009). Jato de tinta sobre papel de algodão,120 x 80 cm.	151
Figura 74 – Nino Cais, sem título (2009). Impressão Lambda,120 x 80 cm.	152
Figura 75 – Nino Cais, sem título (2009). Impressão Lambda,110 x 80 cm.	153
Figura 76 – Nino Cais, “Aparador” (2006). Fotografia, 50 x 70 cm.	159
Figura 77 – John Coplans, “ <i>Self-Portrait, Sideways No 5</i> ” (2000). Fotografia, 127 x 203 cm... ..	160
Figura 78 – Karine Perez, “Rua do Acampamento” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).	161
Figura 79 – “Vitória de Samotrácia” (c.200-190 a.C). Mármore, 241 cm (altura).	162
Figura 80 – “Bailarina Velada” (c. 200 a.c.). Bronze, 22 cm (altura).	163
Figura 81 – Antonio Corradini, “ <i>Femme voilée</i> ” (1700-1730). Mármore, 138 x 48 x 36 cm ..	163
Figura 82 – Giuseppe Sanmartino, “Cristo velado” (1753). Mármore, 50 x 80 x 180 cm.	164
Figura 83 – Leonardo da Vinci, “Drapeado para uma figura ajoelhada” (1475/80). Tempera cinzenta realçada a branco em tela cinzenta, 28,1 x 20,7 cm.	164
Figura 84 – René Magritte, “A história Central” (1928). Óleo sobre tela, 117 x 80 cm.	165
Figura 85 – René Magritte, “Os amantes” (1928). Óleo sobre tela, 54 x 73,4 cm.	166
Figura 86 – Christo e Jeanne-Claude. “ <i>Wrapped Monument to Leonardo da Vinci</i> ” (1970).	167
Figura 87 – Hélio Oiticica, “Parangolé Capa 04 ‘Clark’” (1964-65). 131 x 98,5 x 6 cm.	168
Figura 88 – Cecília Paredes, “ <i>Costa Rica, my other self</i> ” (2007). <i>Lambda print on aluminium</i> , 120 x 120 cm.	169

Figura 89 – Cecilia Paredes, “Paradise cropped” (2011). <i>Lambda print on aluminium</i> , 100 x 90 cm.	170
Figura 90 – Cecilia Paredes, “Nocturne” (2009). <i>Lambda print sobre papel</i> , 120 x 120 cm....	171
Figura 91 – Cecília Paredes, “El Reino del Bambu” (2012). <i>Lambda print sobre papel</i> , 120 x 120 cm.....	171
Figura 92 – Karine Perez, “La Lonja de la Seda 2” (2016). <i>Fotografia digital impressa em papel fotográfico</i> , 57 x 88,5 cm (cada imagem).	181

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 O PROCESSO ARTÍSTICO E SUAS PROLIFERAÇÕES CAMBIANTES	31
1.1 De onde parti: o começo da investigação	32
1.2 Sistematizando o processo de trabalho: métodos e procedimentos	41
1.3 Experimentos operatórios iniciais	43
1.4 A série “Habitações”	45
1.4.1 Mimetismos: o corpo como natureza-morta.....	48
1.4.2 Fragmentações e repetições: o corpo como paisagem.....	56
1.4.3 O Feminino e seus códigos	70
1.4.4 O Lúdico e os brinquedos.....	80
2 ARTE E COTIDIANIDADE: A ESFERA DOS PEQUENOS RELATOS.....	87
2.1 Descentramentos discursivos e culturais do macro ao micro: rumo aos pequenos relatos	88
2.2 Desdobramentos do micro no campo da arte: o cotidiano, a vida íntima, o privado, o doméstico.....	91
2.3 Fotografia e cotidianidade.....	95
2.4 Fotografia, realidades e ficção: entre a “retenção” e a resignificação do cotidiano e do efêmero.....	103
3 RECONFIGURAÇÕES DO CONCEITO DE AUTORRETRATO.....	121
3.1 A noção tradicional de autorretrato e suas primeiras reconfigurações: da mimese à expressão	122
3.2 Reconfigurações do conceito de autorretrato: a produção do estranhamento...	132
3.3 O autorretrato como alteridade e ficção.....	136

3.4 Ocultamentos e encobrimentos no autorretrato.....	153
3.5 O autorretrato como microterritório subjetivo.....	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
REFERÊNCIAS.....	191

INTRODUÇÃO

“Habitações” consiste numa série¹ de autorretratos fotográficos, composta de dípticos e trípticos impressos com pigmento mineral em papel *Premium Luster Photo Paper*, 260g/m². As imagens que formam a série e o processo artístico pessoal constituem-se no objeto de análise, foco das reflexões prático-teóricas desenvolvidas nesta tese. Seu percurso criativo é marcado por ressignificações de experiências cotidianas subjetivas do corpo relacionado ao ambiente doméstico.

O andamento da pesquisa aconteceu em períodos da vida marcados por deslocamentos pessoais e espaciais, pois a série teve início durante meu estágio de Doutorado Sanduíche no exterior. Sua continuidade ocorreu logo após o retorno dessa vivência, momento no qual reconfigurei o trabalho e aspectos biográficos, motivada por nova mudança de domicílio e cidade.

Segundo o dicionário Houaiss (2008, p. 389), habitação diz respeito ao “[...] lugar onde se mora; moradia [...]”. Cerezo (2014) compreende que o ato de habitar está ligado a habituar-se, gerar hábitos, sendo o ambiente doméstico um espaço de construção, uma vez que o criamos e somos produzidos por esse espaço. Já o sair de casa, os deslocamentos, as viagens, as migrações e as mudanças de domicílio, de cidade ou de país, com frequência, provocam zonas de desestabilização no sujeito, causadoras de conflitos identitários, uma vez que se vive entre um lá (passado) e um cá (presente), unindo lugares distantes e diversos. Isso envolve um sentimento de não pertencer a lugar algum e a todos ao mesmo tempo, evidenciando as ambiguidades de se habitar um ambiente novo, ainda estranho.

¹ Considero que os autorretratos constituem uma série, por tratar-se de fotografias feitas a partir de procedimentos e princípios formais semelhantes, cujo foco foi a elaboração de imagens que se aproximam visualmente e conceitualmente.

No caso de uma experiência provisória no exterior, como foi o caso de meu estágio de Doutorado Sanduíche, distanciei-me fisicamente de espaços íntimos, lancei-me ao risco, ao inesperado, abrindo-me a transformações. Encontrei novos lugares, sujeitos, culturas, idiomas e sotaques. Tudo isso, apesar de gerar um estranhamento inicial, deixou marcas identitárias, mnemônicas e corporais. Com base nesses processos vivenciados, a série “Habitações” toma como mote as reverberações ocasionadas pelas viagens e pelo retorno delas. Mas, ao contrário da ideia comum do fotógrafo viajante, que frequentemente engaja-se na busca do exótico, nessa série, almejo promover uma ocupação sensível dos ambientes domésticos provisórios pelos quais transitei. Tais ambientes dizem respeito aos privados, abrangendo habitações onde moro ou morei, casas de familiares próximos (consideradas extensões de minha residência), além de espaços de passagem, como hotéis e albergues onde me hospedei em viagens. Nesse sentido, na série “Habitações”, aproprio-me até mesmo de espaços como os hotéis, que inicialmente poderiam ser considerados “Não-lugares”, ou seja, espaços definidos por Augé (1994) como aqueles de trânsito, de ocupação provisória e efêmera, que não criam identidade singular e nem relação, apenas tensão solitária, reinando o anonimato. Isso porque espaços como os hotéis, mesmo imbuídos de frieza e distanciamento, têm função de abrigo, servindo como “referência espacial”,² quando se está numa cidade desconhecida.

Os ambientes ocupados, no entanto, não são entendidos apenas como abrigo, já que tento reinventá-los, ao relacioná-los com o corpo humano, e estabelecer com eles relação afetiva e de comunhão. Sendo assim, interessa-me a compreensão da casa, das habitações, como um território. Essa ideia é abordada por Brandão (2002) e envolve um sentir-se em casa,

² A referência espacial, conforme Cerezo (2014), trata-se de um lugar fixo a partir do qual se compreende o espaço e de uma referência cronológica estável. “*El hombre busca la posibilidad de una situación, un punto fijo al que volver, un espacio de referencia a partir del cual comprender el mundo, un lugar en el que enraizarse*” (CEREZO, 2014, p. 24). Para o autor, isso ocorre até mesmo no habitar nômade, por meio da mediação simbólica.

afastado da noção de ser proprietário de um lugar, de tê-lo registrado em cartório. Pensar a casa como território, segundo a autora, abrange a prática, a vivência dos espaços. Deste modo, para discorrer sobre a série “Habitações”, utilizo o conceito de microterritórios subjetivos, na acepção de ocupar e apropriar-me, provisoriamente, de espaços domésticos para vivenciá-los e criar pequenos territórios em seu interior, constituídos por relações entre o corpo humano e os elementos domésticos. Isso implica a exploração de objetos e espaços banais da casa, com o intuito de ressignificar momentos de recolhimento e movimentos cotidianos rotineiros, como é o caso do ato de deitar-se, vislumbrando formas subjetivas de estar e viver nesses ambientes privados, para a invenção de microterritórios subjetivos, ou seja, ínfimos mundos imaginários materializados em autorretratos fotográficos.

Este tipo de produção fotográfica, que abarca o doméstico, o micro, o íntimo e o familiar, potencializa interações do campo artístico com a esfera da vida diária, reconfigurando-a no interior das imagens, devido às relações de sentido estabelecidas entre os elementos visuais e textuais constituintes do trabalho. Assim sendo, no contexto de uma investigação acadêmica, arrisco-me a adentrar no campo dos afetos e da vida cotidiana. Essa proximidade entre arte e vida tem sido uma das vertentes na esfera artística, intensificando-se nos processos e discursos articulados em muitas poéticas visuais contemporâneas. Em diálogo com essa vertente, a série “Habitações” envolve imagens de teor intimista, que reconfiguram gestos banais e familiares da vida cotidiana, tomando-os como motivação inicial.

O trabalho tensiona um universo de materiais simples, quase insignificantes por sua recorrência e trivialidade nas residências humanas. O procedimento artístico consistiu em autofotografar-me nos ambientes domésticos de permanência provisória, procurando integrar o corpo a elementos existentes no entorno, com a incorporação de características visuais desses locais, principalmente as cromáticas sobrepostas à epiderme, o que denomino fusões.

Cabe salientar que o termo fusão é usado como “[...] união decorrente de combinação ou interpenetração de seres e coisas” (HOUAISS, 2008, p. 365). Utilizo-o como reunião de elementos, mistura, numa tentativa de confundir corpo e entorno, aproximando-me da ideia de mimetismo. Tenho a intenção de gerar fusões na visualidade do trabalho. Mas, percebo que a fusão visual total dos elementos de fato não ocorre, causando um efeito metafórico na fotografia. A fotografia pode ser encarada como uma fusão do espaço, uma reunião dos espaços habitados, dos microterritórios subjetivos produzidos, transpassados a uma superfície bidimensional. Portanto, a fusão, o mimetismo, se dá na fotografia.

Contudo, nas imagens, não ocorrem somente fusões, e sim tensões³ entre o corpo e os componentes retratados em contato com ele. Nesse sentido, enuncia-se o seguinte problema de pesquisa: em que medida as fusões e tensionamentos entre o corpo humano e os elementos domésticos podem gerar microterritórios subjetivos na produção de autorretratos fotográficos?

Uma hipótese inicial consiste em pensar que, em momentos de desterritorializações corporais e identitárias, o sujeito (que muda de país, de cidade ou de residência) inventa dispositivos simbólicos para sua sobrevivência, mesmo transitando de uma habitação provisória a outra. No meu caso, esses dispositivos dizem respeito à criação dos microterritórios, pequenos mundos imaginários, montados para a fotografia. Neles, evidencia-se a tentativa de instituir relações de comunhão com as habitações, nem sempre integrativas e pacíficas, provocando fusões e tensionamentos entre os elementos. Assim, as relações de pertencimento ou não, os constantes processos de desterritorializações e reterritorializações identitárias e corporais tornam-se presentes nas imagens.

Em alguns trabalhos, o corpo acaba quase por diluir-se no ambiente, demonstrando um desejo momentâneo de fundir-se às coisas, a ambientes domésticos novos, com traços de

³ Aludo à situação de os elementos nem sempre se integrarem, provocando dissociações e certa inquietude ao olhá-los.

antigos moradores, que procuro fundi-los com os meus, por meio de uma série de adaptações. Opero essas fusões mediante sobreposições e encobrimentos de têxteis sobre o corpo, sendo que muitos desses tecidos contêm estampas semelhantes às presentes no entorno da casa. As cores ou as estampas dos têxteis que envolvem o corpo confundem-no com as do cenário de fundo.

Para a sua produção, obedeco a certos procedimentos por mim estabelecidos, relativos a modos operativos repetitivos, obsessivos e insistentes, que seguem o mesmo percurso, mas em temporalidades e lugares diferentes. Refiro-me ao fato de o corpo apresentar-se, na maioria dos autorretratos, deitado e coberto por objetos têxteis com estampas semelhantes às do entorno. Essa padronização no modo de apresentação da imagem compara-se à pratica do colecionismo, como se as fotografias fizessem parte de uma espécie de diário pessoal, referente aos locais nos quais residi, conjugando intimidade e nostalgia. Entrecruzam a fugacidade do instante com resquícios suspensos de memória e ficção. Nessa acepção, o espectador torna-se cúmplice deste diário, que propõe um jogo entre o escancarado e o segredo, a confissão e o engano, apontando reflexões sobre a expansão dos limites entre público e privado, arte e vida.

Como já mencionado, na maioria das fotografias, a figura encontra-se deitada, em estado de repouso, de imobilidade e de entrega aparente. Porém, num momento de mobilidade, de deslocamentos e descentramentos identitários, por que retratar o corpo em estado de permanência e repouso? Estaria relacionado a uma tentativa ambígua de se atingir a serenidade ou remeter-nos a situações-limite de enclausuramento e impotência diante de acontecimentos que permeiam a vida nas cidades contemporâneas?

A série “Habitações”, por vezes, tem um aspecto que alude ao nostálgico, ao lúdico ou ao estranhamento, já que os lugares onde as fotografias foram produzidas não são evidenciados nas imagens, sendo possível entrever apenas lençóis, colchas, mantas e os mais

variados objetos têxteis da casa aderidos à pele humana. A escolha desses materiais envolve a apropriação de padronagens⁴ clichês dentro das residências, que são superfícies industrializadas, já carregadas de informação e sintomáticas de uma homogeneização dos espaços e das identidades, própria da cultura de massas. Nesse sentido, “Habitações” pode apontar indagações sobre a superfície e as aparências físicas das coisas, porque a maioria dos títulos dos trabalhos sugere lugares reais ou imaginários, referindo-se a localidades existentes nas cidades onde as fotografias foram feitas, ou não. Assim, as palavras contidas no título e as imagens oferecidas ao olhar não se correspondem, uma vez que as “Habitações” ou microterritórios, intitulados com nomes de lugares, não passam de corpos encobertos, encenados para a tomada fotográfica. Abrangem, portanto, associações que somente obedecem a leis subjetivas da imaginação. Mas, pode-se questionar: existe mesmo um corpo encoberto em todas as imagens? É o espectador que produz sentido a partir das imagens, vendo ou não um corpo insinuado nos tecidos.

Considero essas imagens autorretratos, um trabalho em que o autor retrata a si mesmo, por tratar-se da presença física de meu corpo, embora encoberto, e por criar esses microterritórios oriundos da vida íntima e de um imaginário próprio. Mas, diferentemente dos retratos e autorretratos tradicionais, os quais mostravam as particularidades de cada ser humano, afirmando e identificando a fisionomia do retratado em suas diversas configurações, identifico-me com autorretratos e retratos contemporâneos construídos como forma de produzir questionamentos acerca das identidades dos sujeitos ou para causar estranhamentos no público. Assim, meus autorretratos não se inserem na tradição desse subgênero, ao não mostrar a fisionomia do sujeito, já que a face e o corpo estão ocultos pelos objetos têxteis da

⁴ O termo padronagem é empregado com o mesmo significado utilizado no design de estampa têxtil. É a repetição dos módulos para criar a percepção contínua da imagem sem que se possa identificar o módulo, entendido este como a unidade composta dos elementos que constituirão o padrão gráfico do tecido.



Figura 1 – Karine Perez, "Autorretrato XV" (2010).
Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, envolta em tule, 124 x 190 cm.



Figura 2 – Karine Perez, "Autorretrato XIX" (2010).
Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, envolta em tule, 124 x 180 cm.

casa. A estratégia do encobrimento pode relacionar-se ao ato de proteger o corpo ou torná-lo anônimo e enigmático. Todavia, os encobrimentos corporais apagam rastros de individualidade ou os reforçam?

Compreendo o autorretrato como um microterritório subjetivo, ou seja, como um microcosmo dotado de qualidades expressivas próprias, que poderão afetar os meios e os ritmos dos sujeitos, dialogando com eles. Para instaurar essa ideia, pauto-me em bibliografias de Deleuze e Guatarri, os quais relacionam a concepção de território à expressividade. Essa concepção envolve qualidades como cor e postura, deixando de lado suas funcionalidades comuns para tornarem-se matérias de expressão. Nessa perspectiva, o autorretrato encarado como microterritório subjetivo é um domínio do artista que engendra processos de singularização e relações inusitadas entre as coisas, o que diverge da massificação e da padronização do sujeito, comuns na sociedade capitalista, discutindo-as visualmente.

O interesse em explorar o autorretrato fotográfico advém da vontade de prosseguir e aprofundar a pesquisa que desenvolvi no mestrado em Artes Visuais (PPGART), na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Nela, investiguei o percurso artístico de criação de autorretratos, com a análise das possibilidades de reconfigurações identitárias do “eu” nas imagens produzidas. Tais imagens resultaram na série “(Re)Configurações do eu”, composta por trípticos e polípticos originados a partir da fotografia contaminada por “meios pictóricos”⁵ e tratamento digital, impressas em lona e emolduradas em caixas brancas, envoltas em tule, conforme Figuras 1 e 2.

A série foi elaborada mediante dois tipos de imagens: fotografias 3x4 de documentos e de corpo inteiro encenadas. No entanto, o estudo de mestrado evidenciou a desapareção

⁵ Mais especificamente a “Encáustica”, técnica de pintura que envolve o uso de cera de abelha pigmentada, derretida com o calor (em banho-maria), aplicada com pincéis e espátulas sobre o suporte. Esse tipo de pintura, depois de concluída, era digitalizada e trabalhada em conjunto com fotografias digitais no computador.

gradativa das fotografias de documentos na composição dos últimos trabalhos, embora estivessem presentes no seu fluxo criativo. Esse fato não integrava os objetivos iniciais da pesquisa, a qual revelou mais a atitude ficcional e de encenação⁶ do que o caráter padronizado contido na pose realizada para as fotografias 3x4. Assim, parti dos documentos que apresentam um “eu” datado e padronizado para chegar numa produção de múltiplos “eus”, entendidos como criações ou ficções.

Como as possibilidades de desenvolvimento do tema foram alterando-se e não se concluíram, meu interesse em pesquisar autorretratos fotográficos segue instigando-me. Porém, gera novos desdobramentos à investigação do mestrado, pois a proposta de doutorado tem por enfoque as imagens do “eu” fundidas ao ambiente doméstico, consideradas microterritórios subjetivos. Nessa proposta, a fotografia não é encarada apenas como uma etapa do trabalho, usada em conjunto com procedimentos artesanais, e sim o meio pelo qual os autorretratos são mostrados ao público.

Embora a série “Habitações” seja constituída por fotografias, é importante citar minha formação e experiência em ateliê de pintura, pois muitas das escolhas presentes vêm dessas experiências do passado, as quais contribuem e interferem no meu fazer artístico. As imagens fotográficas, que venho produzindo, têm um caráter passível de relação com a visualidade da pintura, pelo uso de cores, luzes, modo de compor e representar os panejamentos (têxteis) nas fotografias. Mas, algumas lembram tecidos esculpidos em mármore (desde o período Helenístico), relacionando-se também com uma visualidade escultórica.

⁶ “[...] através da encenação, auto-retratos fotográficos são capazes de construir universos imaginários e lúdicos, jogando com representações identitárias fictícias. Desta maneira, o auto-retrato pode ser visto não somente como a representação do eu, mas também como a construção do outro, de um personagem. Diante de uma câmera, imediatamente encenamos uma ação, construindo uma imagem de nós mesmos. Conscientes desse processo, auto-retratos fotográficos possibilitam trabalhar novas estratégias de representação da identidade, que visam subverter, por meio do “disfarce”, a lógica do espelho” (BOTTI, 2005, p. 36).

Cabe explicitar que passei a empregar a fotografia por ela instituir uma espécie de suspensão temporal, apreender momentos e atuar como registro que prolonga fragmentos da memória pessoal, atenuando a fugacidade das coisas. Por intermédio da fotografia, os objetos rotineiros da vida cotidiana e as memórias eternizam-se e reconfiguram-se, ao relacionarem-se com o corpo humano, revelando formas de vivência simples e significativas. Admite-se que a fotografia possibilita, paradoxalmente, a “retenção” e a ressignificação de seu referente transmutado em imagem. Minha intenção foi documentar ações, encenações, teatralizações e ficcionalizações, montadas especificamente para a câmera. Busco operar ressignificações no modo de apresentação do corpo nos autorretratos, para além da ênfase nos aspectos fisionômicos e na aparência física. Portanto, a lógica da dissimulação também se evidencia nas imagens, por meio dos encobrimentos do corpo e de seu uso lúdico, em conjunto com objetos da casa.

Como já mencionado, a série “Habitações” e seu processo criativo consistem no objeto de análise desta tese. Nesse sentido, baseio-me no estudo da obra artística, subsidiado na ideia de Poiética,⁷ a qual, conforme Rey (1996), adota como objeto a obra se fazendo, seu processo de instauração. Para a autora, a Poiética compreende os meios, técnicas, procedimentos, materiais, instrumentos e conceitos manipulados pelo artista, investigando os acasos e desvios ocorridos no trajeto criativo, além da influência da cultura e do meio na construção da obra.

Este estudo adota a abordagem qualitativa como enfoque metodológico, o que permite gerar dados descritivos pela observação e compreensão do percurso da pesquisa. Por isso, sirvo-me de instrumentos, como um diário de anotações, no qual retomo pensamentos advindos durante o processo artístico. Trato da criação dos trabalhos por intermédio da

⁷ Termo utilizado por Paul Valéry para investigar a gênese do poema. Seu uso foi ampliado a outras artes, inclusive às Artes Visuais, por René Passeron.

descrição e análise das condutas fundadoras, das experimentações dos procedimentos, das noções operacionais e de “comparatismo diferencial”⁸ entre minhas produções e a obra de outros artistas. As relações com esses produtores legitimados e com referenciais teóricos são tecidas a partir dos conceitos operatórios identificados no trabalho, tais como microterritórios subjetivos, autorretrato fotográfico, fusões e tensões entre corpo e ambiente doméstico. Desse modo, procuro atuar entre prática e teoria, entrecruzando produção plástica e textual reflexiva.

Para a etapa teórica, apoio-me nas Ciências Sociais, Filosofia, Psicologia, Biologia e na História, Teoria e Crítica da Arte. Como principais referências artísticas da História da Arte, detenho-me em pinturas do italiano Giuseppe Arcimboldo (1527–1593) e do belga René Magritte (1898-1967). Amparo-me, ainda, em poéticas visuais contemporâneas, cujas obras foram realizadas posteriormente à década de 1980, citadas ao longo da tese. Destaco o diálogo com as produções de dois principais artistas de referência: a peruana Cecília Paredes e o brasileiro Nino Cais. Tais artistas foram eleitos por criarem retratos e autorretratos nos quais mesclam o corpo a elementos de entornos domésticos banais, como objetos, tecidos, flores e plantas, por vezes fundindo-os, por vezes tensionando-os. Essas obras são analisadas com o objetivo de provocar um distanciamento momentâneo de meu trabalho, em busca de uma tomada de consciência acerca de meu fazer artístico. O interesse centra-se na identificação de questões comuns e/ou diferentes, que me possibilitem operar por meio de um “desvio pelo outro”, conforme a noção desenvolvida por Lancri (2002, p. 20-21), para tratar de um “vaivém” entre outros artistas e si mesmo, essencial para a introdução de um distanciamento crítico do pesquisador em relação a si, para que a investigação artística não incorra em narcisismo.

⁸ “O comparatismo diferencial consiste na tarefa de aproximar o que parece muito diferente, diferenciar o que parece muito semelhante. [...] não podemos nos fiar apenas na aparência da obra, mas investigar nos seus escritos e procurar desvendar os conceitos que o artista está veiculando. É importante procurar diferenças no que, à primeira vista, pode parecer muito semelhante” (REY, 2002, p. 137).

No plano teórico, para tratar dos aspectos subjetivos da casa, apoio-me em Brandão (2002), Cerezo (2014) e Bachelard (1993). A fim de focar o caráter contraditório da fotografia, entendida ora como uma espécie de atestado da memória passada e da veracidade, ora como meio para a criação e ficcionalização do real, emprego as obras de Barthes (1984), Krauss (2002), Dubois (2006), Flores (2011), Fontcuberta (2012) e Cotton (2010). Outro autor importante para o estudo é Rouillé (2009), por aludir ao uso de fotografias como um material artístico, fornecendo base ao que denomina “fotografia dos artistas” ou “arte-fotografia”, e por apontar a frequência com que os pequenos relatos, o cotidiano e o ordinário têm sido especulados no campo da arte. Um autor que também analisa as relações entre arte e cotidianidade é Ferrando (2012). Na abordagem do autorretrato, embaso-me em Berger (2014), Fabris (2004), Chiarelli (2001) e Canton (2001; 2004), os quais refletem sobre o retrato e o autorretrato distanciados da semelhança física, possibilitando pensá-los como alteridade e ficção. Por fim, para refletir sobre meus autorretratos como um microterritório subjetivo, respaldo-me em bibliografias de Deleuze e Guattari.

O texto organiza-se em três capítulos. No primeiro, para que o leitor situe-se em relação ao objeto de análise (a série “Habitações”), apresento ações de ordem procedimental e contextualizo o âmbito em que o trabalho foi efetuado, apontando mudanças ao longo do trajeto da pesquisa e questões iniciais envolvidas na prática artística e na série “Habitações”. No segundo capítulo, constam as relações entre arte e cotidianidade, analisadas a partir da observação de um direcionamento discursivo, artístico e cultural rumo ao micro, refletido no crescente interesse dos artistas pelas questões do cotidiano, da vida íntima, do privado e do doméstico na arte, renovado a partir da década de 1980, pelas práticas da fotografia,

que possibilitam a produção de ficções e novas realidades montadas para o “ato fotográfico”.⁹ No terceiro capítulo, busco repensar o conceito tradicional do autorretrato, considerando algumas estratégias contemporâneas que o desvinculam da lógica do espelho, fortemente atribuída a esse subgênero pelo senso comum. Tais estratégias consistem na criação do autorretrato como alteridade e ficção, bem como nos encobrimentos e ocultamentos do rosto e/ou do corpo. Por fim, é construída a ideia de autorretrato como microterritório subjetivo relacionando-a à série “Habitações”.

⁹ Expressão de Dubois (2006). Refere-se à fotografia como ato, como uma imagem em trabalho, não limitada ao gesto da “tomada” e da produção. Implica, portanto, o ato de sua recepção, a questão do sujeito em processo.

1 O PROCESSO ARTÍSTICO E SUAS PROLIFERAÇÕES CAMBIANTES

Este primeiro capítulo situa o contexto no qual a série “Habitações” foi realizada e centra-se numa abordagem de cunho descritivo sobre o processo de criação artística. Nele, aponto ideias iniciais, mudanças de caminho, experimentos e depurações desenvolvidas no trabalho de pesquisa. Nesse sentido, descrevo procedimentos, enfatizo métodos, modos operatórios e técnicas empregadas, apontando já algumas reflexões geradas pela prática.

Analiso minha práxis como um objeto em movimento, em vias de transformação, e considero importantes os imprevistos e acasos, os quais podem redimensionar o fazer em arte. Conforme Lancri (2002), muitos aspectos de um projeto são rejeitados e redimensionados em decorrência do trajeto, pois é a prática que dita a sua lei ao artista pesquisador. Assim, as etapas processuais são elucidadas para efeito de compreensão e registro de como se dá o ato criativo.

Os subcapítulos estão estruturados do seguinte modo: primeiramente, no subcapítulo 1.1, apresento uma breve contextualização biográfica e do meu trabalho anterior, a fim de esclarecer o ponto de partida para a elaboração do presente estudo. No subcapítulo 1.2, sistematizo metodologicamente o processo artístico-pessoal, mediante observação das ações empreendidas, detectando os modos de fazer recorrentes e organizando-os em etapas procedimentais. No subcapítulo 1.3, pontuo alguns experimentos iniciais com descrição de investigações de interesse, evidenciando desvios e descaminhos da pesquisa, por meio dos quais se delinearão novas perspectivas. No subcapítulo 1.4, exponho o percurso operado para a criação da série “Habitações” e aponto observações iniciais sobre ela. Subdivido-a em quatro subséries e ressalto conceitos e questões suscitadas em cada uma.

1.1 De onde parti: o começo da investigação

Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas
que já têm a forma do nosso corpo
e esquecer os nossos caminhos
que nos levam sempre aos mesmos lugares.
É o tempo da travessia
e se não ousarmos fazê-la
teremos ficado para sempre
à margem de nós mesmos.

ANDRADE, Fernando Teixeira
In: O medo: o maior gigante da alma. s/e, s/d.

Meu trajeto de estudos de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS) é marcado por deslocamentos espaciais, descentramentos de minhas certezas enquanto pessoa e artista e mudanças de domicílio.

Durante o primeiro ano do curso, residi em Santa Maria e passei noites deslocando-me de Santa Maria a Porto Alegre, na ânsia por chegar ao Instituto de Artes e assistir às tão almeçadas aulas. Posteriormente, retornava à Santa Maria, viajando mais quatro horas, ou posava na casa de familiares ou amigos dispostos a hospedar-me. Naquele momento, era professora substituta na UFSM. Meus dias dividiam-se entre preparar aulas, desenvolver leituras e trabalhos para as disciplinas cursadas no PPGAV e, com cada vez menos frequência, dedicar-me aos compromissos sociais e afazeres domésticos.

No segundo ano do curso, quando se encerrou o meu contrato como professora da UFSM, já exausta das viagens e devido à necessidade de estar mais presente em Porto Alegre, em razão da pesquisa, meu marido e eu alugamos um apartamento. Fizemos as malas, embalamos nossos pertences (que não eram poucos) e partimos para viver na capital do estado. Ir e voltar das aulas com facilidade, agendar encontros de orientação com maior constância, ter acesso a gráficas e laboratórios fotográficos digitais com variados suportes para

imprimir os trabalhos e estar presente na maioria dos eventos, palestras e exposições organizados pelo curso, foram experiências únicas, possibilitadas pela mudança. Inicialmente, ter todos os horários do dia livres para dedicar-me à pesquisa, longe do núcleo familiar mais próximo, foi necessário e profícuo. Entretanto, os custos de vida em Porto Alegre eram altos e precisei voltar a trabalhar, dividindo, novamente, meu tempo entre o projeto do doutorado, a preparação de aulas e a atuação docente, desta vez não mais com alunos de graduação, mas turmas de estudantes dos sextos e sétimos anos do Ensino Fundamental do Colégio Militar de Porto Alegre. Já esgotada com a nova rotina de tarefas, fui surpreendida com a notícia de que finalmente seria bolsista CAPES pelo PPGAV e poderia dedicar-me somente à investigação. Até aquele momento, essa foi a fase em que mais produzi e qualifiquei o estudo ao final do segundo ano do curso.

Naquela ocasião, talvez motivada pela quase reclusão social, estava elaborando duas séries de trabalhos em que fotografava amigos e familiares, tomando como base o relato oral de suas micronarrativas cotidianas, lembradas e narradas por eles a partir do uso de roupas, pertencentes aos seus acervos pessoais com valor sentimental para eles. Tais histórias serviam de mote para que tentasse recriar visualmente as suas histórias, por meio da montagem de cenas com essas pessoas posando para a tomada fotográfica. As imagens coletadas estavam gerando duas séries de trabalhos artísticos, apresentadas na etapa da qualificação, ainda inconclusas: "Micronarrativas Veladas" e "Vestidos de Memórias".

A série "Micronarrativas Veladas" originou-se da percepção da insistência de uma tipologia de imagem nas fotografias coletadas: a silhueta de figuras de corpo inteiro. A ideia de retratar os sujeitos em silhueta surgiu de modo intuitivo: ao fotografá-los com roupas que, por algum motivo não conseguissem se desfazer, solicitava que se posicionassem frente a locais com intensas fontes luminosas, principalmente portas e janelas de suas casas, com vista e saída para o ambiente externo. A silhueta interessou-me, inicialmente, por sugerir certo

mistério sobre o retratado, mantendo seus traços fisionômicos ocultos pela escuridão. Utilizei essa tipologia de imagem por remeter-me apenas a algumas peculiaridades dos participantes, tais como detalhes do corpo, modos de posar ou mover-se, afastando-me de suas evidências fisionômicas.

Em razão desse “ocultamento” de variados aspectos dos retratados, deparei-me com uma preocupação quanto à coerência do trabalho, pois as roupas, que poderiam ser a motivação inicial, tornaram-se quase imperceptíveis nessa série. Cabe mencionar que o emprego das roupas (da própria pessoa ou de outra/s julgada/s por ela significativa/s) importaria, na medida em que provocasse nessas pessoas a capacidade de ativar memórias relacionadas ao seu uso anterior, possibilitando a narração de histórias marcantes ou banais. Portanto, a semelhança física não era um dado importante, e sim a presença dos retratados diante da câmera, seu vestígio.

Nas imagens, procurava recriar as memórias compartilhadas e narradas por outros, retratando as cenas com objetos simples, que me remetesse a elementos contidos nas histórias. Já as roupas, responsáveis pela rememoração das micronarrativas, eram vestidas por alguns participantes. Em caso de não mais servirem, ou pertencerem a outras pessoas, eram apenas colocadas em frente ao corpo ou arranjadas de outros modos.

“Micronarrativas Veladas” estava sendo composta de vários pares de imagens impressas em tecido translúcido, denominado *voil*. Cada trabalho constituía-se de duas fotografias retrabalhadas em laboratório digital, por meio dos procedimentos de seleção e apagamento de detalhes da imagem, a qual é reconfigurada em duas camadas diferentes: uma em que predominam as cores de fundo e a figura vazada, outra na qual prevalecem as tonalidades escuras da silhueta (Figura 3). Os formatos de impressão aproximavam-se da escala humana, na tentativa de propor relações de proximidade com o público. A ideia era apresentar várias imagens suspensas no espaço expositivo, por fio de *nylon*, pregadas em



Figura 3 – Karine Perez, “Cobertura final” (2014).
Fotografias digitais impressas em *voil*, 164 x 62 cm.

ambas as pontas por suporte cilíndrico vazado, colocado em sua extremidade superior. Pretendia expor as imagens acompanhadas de um áudio, construído a partir de variadas faixas sonoras coletadas, com depoimentos dos participantes, *mixados* durante o seu tratamento, com a intenção de descontextualizar e ressignificar os dados antropológicos coletados, uma vez que dificilmente o espectador conseguiria prestar atenção, ouvir a totalidade dos relatos (em *Looping*)¹⁰ e saber a qual dos retratados pertenceria.

Nessa série, havia a possibilidade de memórias e ficções misturarem-se, pois, durante a produção das imagens do outro, ao buscar recriar suas micronarrativas e dirigir as cenas para a fotografia, meu imaginário acerca dessas recordações narradas acabava por refletir-se nos retratos. Assim, o sujeito que retratava e o sujeito retratado confundiam-se na concepção de realidades criadas em função da câmera, evidenciando-se processos de projeções e espelhamentos intersubjetivos nas imagens.

Já a outra série em desenvolvimento durante a qualificação, denominada “Vestidos de Memórias”, partira de um fato sucedido ao fotografar os primeiros participantes da série anterior. Notei que os colaboradores, ao contarem as histórias rememoradas pelas roupas, mostravam algum objeto que supostamente “comprovasse” a autenticidade das histórias vivenciadas. Tratava-se, geralmente, de fotografias ou, então, de outras imagens e pequenos objetos, que pareciam ser entendidos por seus proprietários como documentos, cuja existência atestaria a veracidade das micronarrativas. O fato indica uma compreensão comum da fotografia, encarada como atestado da memória passada. Mas as ficcionalizações presentes nas narrativas evidenciavam-se nas imagens, já que, constantemente, as roupas e/ou os sujeitos retratados nos instantâneos familiares eram outros, nem sempre correspondendo,

¹⁰ Repetição automática e infinita das faixas sonoras, sem intervalos para reiniciar.

exatamente, ao acontecimento narrado. Mesmo assim, as fotografias e as roupas usadas aludiam a lembranças associadas umas às outras.

Essas imagens preexistentes, pertencentes a arquivos pessoais dos colaboradores, inicialmente, não eram alvo de interesse na pesquisa, mas o modo como foram abordadas por seus proprietários logo despertou minha atenção. Ao convidar outras pessoas para fotografá-las, perguntava, então, se possuíam imagens ou objetos relacionados às histórias narradas e solicitava seu uso para a realização do trabalho. Passei a “refotografar” essas imagens e objetos nas mãos daqueles que compartilhavam comigo suas narrativas e memórias, retratando os participantes com a “imagem da imagem” de suas narrativas (Figura 4). Agora, eram fotografados em detalhes, nos quais as roupas permaneciam visíveis e seus rostos extirpados da composição.

A série estava sendo constituída por fotografias de pequena escala, em que os traços fisionômicos dos retratados permaneciam ocultos, com intuito de manter preservados os dados identitários de cada um, valendo-me da estratégia de “corte”.¹¹ As cabeças dos participantes permaneciam “fora do campo” da composição. Entretanto, outras pessoas que apareciam nos retratos familiares tornavam-se presentes no trabalho, por meio de imagens mostradas por outros, o que me incomodava. No momento da qualificação da pesquisa, refletia sobre modos de interferência nas imagens para ocultar esses rostos.

Em “Vestidos de Memórias”, variadas camadas espaço-temporais cruzavam-se na medida em que fotografias e objetos do passado sobrepunham-se à temporalidade presente do ato fotográfico. Realidades diversas conviviam na imagem. Era como se, por um instante,



Figura 4 – Karine Perez, “Heranças do avô que eu não tive” (série “Vestidos de Memórias”) (2014).
Fotografia digital, 19 x 12 cm.

¹¹ O corte envolve a separação de uma parte do todo, feito com instrumento cortante. Metaforicamente, Dubois (2006, p. 161) compara a relação da fotografia com o espaço e o tempo ao ato do “corte”, pois a fotografia depende desse “[...] gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez”. A fotografia capta um único instante da duração e da espacialidade, aproximando-se de uma “[...] fatia única e singular de espaço-tempo, *literalmente cortada ao vivo*”.

passado e presente dialogassem, o que evidenciava o caráter construído e ficcional da realidade, muitas vezes alicerçada em memórias moldadas pelas imagens.

Ambas as séries em desenvolvimento contavam com a ampliação do número de participantes, bem como de fotografias feitas. A ideia era reunir um extenso número de imagens para cada série, de modo a concretizar grandes instalações. Com este trabalho, o que me instigava a produzir era visitar pessoas, ouvir histórias; enfim, criar relações de convívio, no sentido proposto por Bourriaud (2009a).

No entanto, no segundo semestre de 2014, tive a oportunidade de pleitear uma bolsa de Doutorado Sanduíche no exterior, oriunda do PDSE/CAPES.¹² Nesse mesmo momento, também estava disponível o edital de concurso público para professor, na UFSM, para vaga em minha área de formação, a pintura. Como eu tinha muita vontade de atuar na área, não hesitei em inscrever-me para o concurso. A ansiedade era grande: ao mesmo tempo em que organizava a documentação para afastar-me do país, estudava e preparava-me para um concurso que poderia fazer-me retornar à cidade na qual residi por muitos anos: Santa Maria. No início de 2015, fui aprovada em primeiro lugar no concurso, mas demorariam alguns meses para que o resultado fosse publicado no Diário Oficial da União e, assim, pudesse tomar posse e entrar em exercício na Instituição. Desse modo, a realização do Doutorado Sanduíche na Espanha foi possível, com estância na Universidade Politécnica de Valência – UPV, sob a coorientação da professora Josepa López Poquet, durante os meses de abril, maio e junho de 2015.

Antes de partir para a Espanha, em razão dos altos custos de vida em Porto Alegre, procurei, às pressas, um apartamento para mudar-me novamente para Santa Maria. Nem bem

¹² Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), fundação do Ministério da Educação (MEC), Governo Federal do Brasil.

cheguei a habituar-me a essa nova morada, parti para a experiência nova de residir por três meses em Valência, na Espanha.

Em Valência, morei as primeiras semanas num hotel; depois, num pequeníssimo apartamento *Kitnet*, tendo apenas o estritamente necessário para viver. No último mês, residi num apartamento um pouco maior de um dormitório. Logo que cheguei em Valência, fui muito bem recepcionada por minha coorientadora e pretendia dar continuidade às duas séries de trabalhos que estava elaborando no Brasil (“Micronarrativas Veladas” e “Vestidos de Memórias”). Inicialmente, lá não conhecia pessoas para convidar a contar-me histórias e para fotografá-las, a fim de prosseguir com a pesquisa. Assim, produzi alguns autorretratos buscando reconfigurar as imagens e narrativas coletadas dos participantes familiares que já havia fotografado no Brasil. Esses autorretratos foram criados nos ambientes domésticos de Valência, porém, ainda tomavam como ponto de partida as histórias mencionadas, mesmo que a visualidade das fotografias fosse diferente.

Nos encontros de coorientação em Valência, fui instigada a dialogar apenas com os ambientes domésticos, deixando de lado essa tentativa frustrada de agarrar-me às narrativas passadas de outras pessoas. Tal procedimento bloqueava-me, pois necessitava organizar elementos relativos à minha compreensão das narrativas, o que demandava tempo de reflexão sobre cada história. Foi aí que alterei o enfoque prático e iniciei a série “Habitações”.

Após o retorno ao Brasil, a dúvida assolou-me; a proposta que vinha desenvolvendo modificou-se. Meu referente deixava de ser as histórias de outras pessoas, consistindo-se, agora, no meu próprio corpo relacionado ao ambiente doméstico. Então, consumia-me uma indagação: e agora, o que fazer? Retomar as séries que estavam em andamento antes de viajar a Valência ou deixar de lado todo esse trabalho prático e teórico para seguir a nova proposta que estava apenas em seu princípio?

Pensava numa terceira alternativa: tratar das séries anteriores e da atual na mesma tese. Mas como realizar isso? Haveria um ponto comum entre esses trabalhos? Seguramente sim, principalmente a problematização das aparências físicas das pessoas e das coisas, quando convertidas em imagens fotográficas. Mas esse estudo iria transitar por outros vieses diferentes dos que já estava especulando teoricamente até aquele momento.

Foi assim que, após conversas provocativas e instigantes com minha orientadora, concluí que chegara o momento de “fazer a travessia”, como aponta Andrade (s/d), no fragmento em epígrafe no início deste subcapítulo. De tal modo, por mais que o descentramento de nossa “zona de conforto” e o enfrentamento das incertezas seja “dolorido”, era preciso encarar que chegara o momento de seguir outros itinerários, não previstos no início da pesquisa, de desapegar-me do projeto inicial, abandonar as “roupas usadas”, desgastadas pelo tempo, e desgarrar-me dos caminhos até então trilhados. Isso não significa que tenha abandonado as duas séries que vinha elaborando. Pretendo deixar as fotografias produzidas em suspensão, por algum tempo, no aguardo de novas soluções e desdobramentos possíveis posteriormente à defesa da tese. Também aspiro ampliar o número de retratados para organizar a montagem das imagens do modo como planejava inicialmente.

A partir desse percurso, redirecionei o *corpus* prático da investigação, implicando uma nova abordagem teórica, há um ano antes do prazo de defesa. Por um lado, esse redirecionamento me estimulou, no sentido de me lançar num trabalho mais lúdico e com maiores consequências do ponto de vista artístico. Por outro lado, penso que não ocorreu sem preocupações, em razão do investimento necessário para construir novos referenciais teórico-conceituais e artísticos para nutrir-me e analisar a série criada.

A vivência no exterior, proporcionada pelo Doutorado Sanduíche, foi rica para ampliar o repertório cultural, através da possibilidade de visitar instituições e museus, conhecendo de perto obras de referência, às quais só tinha acesso por meio de reproduções. Após o retorno

dessa experiência, voltar a viver em Santa Maria exigiu novas adaptações. Isso, quem sabe, corresponda a uma sequência de procedimentos presentes nas migrações, analisada por Marândola Jr. e Dal Gallo (2009), quando afirmam que primeiramente acontece um processo de desterritorialização: a saída do lugar-natal, seguida de um movimento de desencaixe espacial, repleto de angústia e ansiedade. Em seguida, ocorre a chegada ao novo chão: a fixação ao lugar de destino. Esse processo evidencia a reterritorialização do sujeito, uma tentativa de pertencimento diante da instabilidade. Quando o sujeito já está adaptado ao novo ambiente e necessita voltar de viagem, este ciclo de desterritorializações/reterritorializações repete-se, já que, após habituar-se aos constantes deslocamentos, ao voltar da viagem, o sujeito depara-se com o tédio do já vivido, com a inércia, a estagnação da cidade.

Ao regressar, passei a residir num apartamento escolhido às pressas. A chave do imóvel ficou com familiares, que cuidaram do lugar; por isso, deixaram nele suas marcas. Portanto, ainda não o reconhecia como lar. Nesse momento de retorno, necessitava adaptar-me ao novo ofício na UFSM, orientar um ateliê de pintura, o que me entusiasmava e significava trilhar o percurso inverso: orientar investigações poéticas, não menos inquietante do que a ação de ser orientada.

Para desenvolver a nova série de trabalhos, necessitei seguir um rigoroso e contínuo trajeto de pesquisa, para conciliar todas as atividades profissionais que assumi ao retornar a Santa Maria: produzir de modo prático e teórico para a elaboração da tese, fazer curso de capacitação na UFSM, preparar e ministrar aulas, orientar alunos, participar de bancas, colaborar em organização de evento. A jornada foi árdua. Minhas horas de sono passaram a ser cada vez menores, no entanto, consegui manter um ritmo constante de produção e de leituras.

Sendo assim, dei continuidade à série “Habitações”, criando-a no ambiente doméstico no qual passei a habitar quando fixei residência em Santa Maria, adaptando-me à nova morada.

A proposta também foi realizada em hotéis nos quais me hospedei durante viagens breves, e em casas de familiares, consideradas extensões de minha morada, sendo que algumas delas sofreram reformas durante a minha estância em Valência e depois do retorno.

1.2 Sistematizando o processo de trabalho: métodos e procedimentos

De modo geral, parti dos seguintes procedimentos durante a criação dos trabalhos que constituem a série “Habitações”, alvo do *corpus* da tese.

- 1) Composição do ambiente para a tomada fotográfica, com a montagem de microterritórios subjetivos, integrando meu corpo aos elementos presentes nos ambientes domésticos habitados. Após várias experimentações, adotei como regra imagens do corpo em repouso e coberto.
- 2) Produção de fotografias digitais¹³ com uma câmera Nikon, modelo D7000. Definidos os componentes da casa usados na concepção das cenas, regulo a câmera (elementos como iluminação, foco, velocidade de obtenção, abertura do diafragma e sensibilidade do ISO). O processo consiste em colocar a câmera num tripé, ajustar o enquadramento e posicionar-me na composição. O disparo do obturador da câmera acontece por intermédio de controle remoto, permitindo-me dispor de tempo para cobrir-me com os

¹³ Imagens obtidas com câmera fotográfica digital. Como se sabe, esse tipo de câmera, diferentemente das analógicas (que utilizam o filme - suporte físico que armazena a imagem), capta a luz da cena por meio de células fotossensíveis, convertendo a imagem em dados armazenados na memória interna da câmera ou em cartões de memória. Não requer revelação de negativos, sendo a fotografia digital mais imediata que a de base química, já que a imagem é visualizada instantaneamente no visor da câmera. A fotografia digital transferida para um computador ou outro dispositivo conectado à *internet* possui maior mobilidade. A maleabilidade (RUSH, 2006) e a reversibilidade (SOULAGES, 2005) também são frequentes, pois a fotografia digital é um objeto processual, que pode ser alterado infinitamente, em constante fazer e desfazer de ações. Isso ocorre devido à possibilidade de modificação de seus elementos formadores mínimos, os *pixels* (*Picture elements*), pontos luminosos que compõem a imagem digital.

objetos usados, o que não conseguia fazer no início da investigação, já que utilizava o temporizador automático para realizar os disparos, necessitando a tomada de muitas fotos para o aproveitamento de pouquíssimas. As imagens foram produzidas na extensão RAW¹⁴ e editadas em *software* próprio para este fim.

- 3) Criação de banco de dados fotográfico-digital,¹⁵ seleção e tratamento das fotografias em laboratório digital, caso necessário. Nessa ocasião, eram escolhidos os tamanhos das impressões e dos arquivos.
- 4) Impressão de provas (testes) das imagens, em formato reduzido (aproximadamente 10x15cm).
- 5) Definição das combinações e sequencialidades entre as fotografias, compondo-as por justaposição,¹⁶ na formação de dípticos e trípticos¹⁷, experimentados com as provas (10x15cm). Em alguns casos, esses dípticos e trípticos constituíram-se de imagens feitas no mesmo local e dia; ou de imagens feitas no mesmo local, mas em dias diferentes; ou, ainda, de imagens feitas em locais e datas diversas, as quais passaram a habitar a composição de um mesmo trabalho. O critério adotado para a escolha dos

¹⁴ Arquivo tomado pela câmera sem compressão, em grande formato, contendo toda a informação luminosa apreendida. Frequentemente é chamado de negativo digital, pois equivale ao filme negativo da fotografia de base química, não sendo ainda uma imagem pronta, embora contenha todas as informações necessárias para a criação de uma. O procedimento de conversão do arquivo RAW para um formato visível costuma ser chamado de revelação de imagem RAW, mesmo que o processo ocorra em meios digitais. Para isso, o arquivo deve ser aberto em um aplicativo de tratamento de imagem e editado. Isso possibilita que o fotógrafo tenha maior controle, ficando livre para fazer ajustes de elementos, como cor, nitidez, textura e saturação. Para imprimir a fotografia, é preciso salvar uma cópia em outro formato, como o JPG.

¹⁵ Refere-se a um sistema de arquivamento de imagens digitais, o qual, segundo Soulages (2007), é quase infinito, acolhendo múltiplas fotografias que podem ser vastamente classificadas e reagrupadas em pastas virtuais. Isso difere do sistema de arquivamento tradicional, que possui maiores limitações com relação ao espaço físico.

¹⁶ A composição justaposta consiste em combinar elementos ou imagens distintas, posicionando-as lado a lado.

¹⁷ Conjunto de duas ou três imagens que se complementam e são colocadas uma ao lado da outra, para formar um único trabalho.

arranjos foi a proximidade cromática ou a possibilidade de estabelecer uma continuidade visual e formal entre as linhas das diferentes fotografias usadas.

- 6) Investigação quanto aos modos de expor as imagens, envolvendo a pesquisa de suportes e modos de pendurá-las. Defini as impressões com pigmento mineral em papel *Premium Luster Photo Paper*, 260g/m², efetuada por laboratório especializado. Optei por esse tipo de papel e impressão em razão de sua qualidade e durabilidade. As imagens foram levadas a uma molduraria que as fixou em placas de MDF¹⁸ e colocou apenas um afastador de madeira, que as separa da parede, dando um maior destaque à fotografia em si, por não receber moldura.
- 7) Definição dos títulos de cada trabalho, de acordo com associações subjetivas entre as fotografias e lugares pertencentes à minha memória ou imaginário, podendo referir-se a locais situados nas cidades onde foram feitas as imagens, ou não.

Cabe mencionar que, com o intuito de abordar o percurso trilhado para chegar à elaboração da série “Habitações”, procurei narrar de modo ordenado os passos procedimentais e metodológicos da pesquisa. Contudo, por passarem por ações de carácter experimental, nem sempre ocorreram exatamente na ordem descrita, mas também de forma concomitante.

1.3 Experimentos operatórios iniciais

No início do novo projeto, ainda não tinha clareza do tipo de imagem que me interessava; minha única certeza era de que não gostaria de revelar a identidade fisionômica. Por isso, produzi fotografias de diversas tipologias nos ambientes habitados. Algumas



Figura 5 – Karine Perez, experimento para a série “Habitações” (2015).

¹⁸ *Medium Density Fiberboard* – Fibra de Madeira de Média Densidade.

remetiam a certo enclausuramento do corpo em ambientes fechados (Figura 5). Até esse momento, as imagens apresentavam sempre o corpo humano em sua totalidade.

Outros experimentos consistiam em fotografias cujos enquadramentos¹⁹ aconteciam por meio de planos mais fechados, em que a distância entre a câmera e meu corpo era menor. Esse plano fechado, denominado *Close-up*, é um recurso em que um detalhe do retratado ocupa grande parte da composição, sem que restem muitos espaços vazios ao seu redor. Por essa aproximação espacial com o retratado, esse tipo de plano, segundo Aumont (2006)²⁰, sugere proximidade psíquica e intimidade. Em meus trabalhos, dificultei essa proximidade, pois o *Close-up* foi dado sobre o rosto retratado; todavia, objetos da casa, como os têxteis, encobriam as feições, que permaneciam ocultas, tal como exemplificado na Figura 6. Nesse tipo de imagem, suprimi o restante do corpo da composição fotográfica.

Aumont (2006) trata do efeito perturbador provocado pelo *Close-up*, quando corpos humanos foram mostrados pela primeira vez no cinema, vistos ampliados, de perto. Essas imagens eram compreendidas como irrealis e monstruosas. Esse efeito perturbador ainda era maior quando cabeças eram mostradas individualmente, sem a complementariedade de um corpo, tendo em vista que, logicamente, nunca poderiam mover-se sozinhas. Esse efeito, inicialmente reprovado pelo público, logo passa a ser central no cinema, por suas qualidades expressivas, sendo usado igualmente na fotografia.



Figura 6 – Karine Perez, experimento para a série “Habitações” (2015).

¹⁹ O enquadramento na fotografia envolve a decisão do que vai fazer parte de sua composição. Trata-se de uma escolha dos elementos, planos e formas que pertencerão à composição fotográfica. Segundo Aumont (2006, p. 153-154), “A palavra enquadramento e o verbo enquadrar apareceram com o cinema para designar o processo mental e material já em atividade portanto na imagem pictórica e fotográfica, pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos. [...] O enquadramento é pois a atividade da moldura, sua mobilidade potencial, o deslize interminável da janela à qual a moldura equivale em todos os modos da imagem representativa baseados numa referência, primeira ou última, a um olho genérico [...]. A questão do enquadramento também tem relação com a da *composição*”.

²⁰ Obra original de 1990, intitulada: *L'image*. Éditions Nathan.



Figuras 7 e 8 – Karine Perez, experimentos para a série “Habitações” (2015).

Deleuze e Guattari (2012a)²¹ afirmam que o recurso do *Close-up*, ao mesmo tempo em que objetiva aumentar uma superfície, também a encerra, pelo enquadramento em primeiro plano, feito de modo que as bordas limitadoras da fotografia aproximem-se da figura, muitas vezes cortando algumas de suas partes e tornando-a enclausurada na composição. Conforme os autores, no cinema, o *Close-up* indica o início de uma escala crescente de intensidade, enunciando um valor temporal antecipatório, como se algo intenso fosse ocorrer logo na sequência. Nesse sentido, o que me instigou a utilizar esse recurso foi o fechamento da figura nos espaços domésticos e, também, a ideia de um valor temporal antecipatório, que pode promover uma sensação de certa suspensão temporal momentânea, sugerindo a expectativa do acontecimento de uma ação posterior.

Produzi, ainda, fotografias em que o rosto permanece do lado de fora da composição, com foco central nas mãos, portadoras de luvas e objetos carregados de memórias, presentes nas habitações nas quais residi. Um exemplo são as Figuras 7 e 8.

Contudo, havia uma tipologia de imagem que se repetia com frequência e interessava-me em especial: as figuras reclinadas, encobertas por tecidos domésticos e/ou flores e plantas da casa. Decidi, então, focar-me apenas na construção deste último tipo de imagem, o que ocorreu, inicialmente, de modo intuitivo, mas logo se tornou uma escolha consciente, convertendo-se numa busca quase obsessiva. Foi assim que a série “Habitações” teve início.

1.4 A série “Habitações”

“Habitações” é uma série de vinte dípticos e quatro trípticos fotográficos. O primeiro trabalho surgiu da produção de fotografias, nas quais tentei integrar o meu corpo aos elementos gráficos e florais do ambiente doméstico, terminando por quase diluí-lo neste espaço (Figura

²¹ Publicação original de 1980, intitulada *Mille plateaux*. Vol.3. *Les Éditions de Minuit*, Paris.

9). Esse resultado visual em que o corpo não é perceptível a um primeiro olhar, por fundir-se às coisas, interessou-me sobremaneira.



Figura 9 – Karine Perez, “Jardines de Ruzafa” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

Então, passei a retratar o corpo oculto, principalmente por artefatos têxteis da casa: os diferentes lençóis, edredons, colchas, cobertores e mantas, com os quais o corpo manteve contato nos últimos tempos. Assim, repeti obsessivamente uma tipologia de imagem em que o corpo se encontra reclinado, na horizontal, encoberto por esses objetos têxteis.

Os primeiros trabalhos foram criados nos ambientes domésticos vivenciados em Valência, na Espanha. Também incluem outros ambientes privados, de permanência provisória, como hotéis e albergues, nos quais me hospedei em viagens por outras localidades da Espanha, França e Itália. A maioria das imagens foi feita numa das partes mais íntimas da

casa: o quarto, mais especificamente, na cama. Cerezo (2014, p. 122) conceitua o quarto como o lugar do sono e a cama como o seu assento. Segundo Bachelard (1993, p. 145-146)²², o cerne de um quarto, para a imaginação, é todo “[...] espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos”, o que provoca uma imobilidade que pode irradiar-se, já que “[...] é preciso designar o espaço da imobilidade fazendo dele o espaço do ser”. Ou seja, transformar-se no espaço ao qual se habita, permitindo que ele nos habite. É o que busco fazer durante o percurso criativo.

O interesse pelo emprego dos tecidos sobre o corpo ocorreu por serem uns dos elementos que mais se destacam visualmente nos cômodos de uma casa, devido às cores e estampas aplicadas a ambientes muitas vezes monocromáticos, padronizados e sem vida. Mesmo que os têxteis consistam em padronagens clichês, industrializadas, denotam o gosto pessoal daquele que os escolheu para decorar seu domicílio. Embora sejam objetos cotidianos banais, os têxteis da casa carregam marcas de desgaste provocadas por seus usuários, principalmente as roupas de cama, com os vestígios dos corpos que nela se deitam, moldando-se a partir das formas humanas. As roupas de cama recebem nossa forma, nosso suor; podem apresentar puimentos, manchas, odores, impingidos em sua superfície. São habitadas por nossa presença e, no caso da série “Habitações”, habitam-me, tal qual propõe Stallybrass (2012) a respeito do vestuário, encarando-o como um “material íntimo do corpo”, resistente à história de nossa estrutura orgânica, óssea e muscular, frágil e efêmera.

Observando os autorretratos da série “Habitações”, percebo a possibilidade de agrupá-los em quatro subséries, identificadas dentro da série maior. Isso com o fim de analisar as diferenças surgidas no processo criativo e nos trabalhos, já que os elementos domésticos que interagem com o corpo, em cada autorretrato, não são sempre os mesmos, possibilitando a construção de diferentes relações de sentido. Assim, subdivido a série “Habitações” nas

²² Publicação original de 1957, intitulada *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, Paris.

seguintes categorias: 1) Mimetismos: o corpo como natureza-morta; 2) Fragmentações e repetições: o corpo como paisagem; 3) O feminino e seus códigos; 4) O Lúdico e os brinquedos.

1.4.1 Mimetismos: o corpo como natureza-morta

A primeira subsérie tem início com o trabalho, já apresentado, “*Jardines de Ruzafa*” (Figura 9) e abrange imagens em que os têxteis utilizados são estampados com elementos florais. Em outras, o corpo interage com vegetais naturais ou artificiais, como exemplifica a Figura 10.



Figura 10 – Karine Perez, “Invólucro” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

O título deste autorretrato faz referência à ideia de “invólucro” como algo que recobre o corpo e também no sentido como Bachelard (1993, p. 121) o percebe, ao analisar a imagem de uma concha e seu habitante: o invólucro como uma carapaça que se vai abandonar. Esse abandono do invólucro, conforme o autor, corresponde a forças de saída tão intensas que se aproximam dos impulsos de criação e de nascimento, envolvendo um complexo de medo e de curiosidade que acompanham toda a ação inicial sobre o mundo. Essas imagens, analisadas por Bachelard (1993), movimentam-se na dialética do oculto e do manifesto, do ser que se esconde na imobilidade de sua concha, mas prepara-se para uma saída. Afinal de contas, “[...] parece que, ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser. As mais dinâmicas evasões ocorrem a partir do ser comprimido” (BACHELARD, 1993, p. 123), pois este guarda uma espécie de agressividade protelada, na espreita por vir à luz.

Essa ideia de invólucro apresenta, portanto, certo caráter provisório de um ser adormecido em sua forma, que possui uma vida interna latente, assim como acontece com a crisálida que abandona seu casulo e bate em revoada metamorfoseada em borboleta. Essa analogia com o invólucro e a crisálida é evidenciada, neste autorretrato, pelo uso de um têxtil cuja padronagem apresenta formas vegetais e estampa de borboletas.

Além disso, as configurações corporais assemelham-se às de um microterritório, como é o caso de um casulo, moldado a partir de minhas formas corporais sob os têxteis, mediante uma intimidade física estabelecida com esses materiais, já que a pele é tocada por eles. Trata-se da produção de microterritórios criados por meio do tato, do contato com os têxteis, aderidos à pele. Afinal de contas, quem não gostaria de habitar momentaneamente uma casa ajustável às proporções do próprio corpo?²³ Ou melhor, uma casa expansível, que cresça na mesma

²³ Bachelard (1993) trata dos sonhos humanos de termos uma “casa-vestimenta”, advindos do devaneio da segurança, da proteção ajustada ao nosso corpo.

medida de seu habitante, tal qual a crisálida em seu casulo? Aludo à ideia de habitar uma casa aderida à pele, suscetível a metamorfosear-se e a romper-se, a qualquer momento, como se fosse uma roupa com medidas que já não se adequassem mais às nossas formas. Nessa acepção, quem sabe, a metáfora da morada ideal seria aquela da concha e do caracol, mencionada por Bachelard (1993), uma vez que esse molusco possui uma habitação ambulante, que carrega consigo, sentindo-se sempre em casa, por mais longe que viaje.

Depois da análise dessas metáforas da casa, observo que, em meus autorretratos, o fascínio pelos vegetais (flores e plantas) decorre, talvez, da observação de serem eles os únicos seres vivos (fora humanos e animais) que habitam as casas, dentre os objetos inanimados que as constituem (mesmo que eles carreguem marcas da presença humana). Interesse-me, ainda, pelas relações de sentidos que o enraizamento dos vegetais pode suscitar, quando relacionado ao corpo humano e ao significado metafórico de habitar, ou seja, criar raízes em um lugar, fixar-se, territorializar-se. Desse modo, tais interpretações ligadas às formas vegetais podem dialogar com a proposta deste trabalho: a criação de autorretratos como microterritórios subjetivos.

O ato de arranjar os elementos e o modo como o corpo é posicionado nas fotografias (Figura 11) aproxima-se da composição de uma natureza-morta, gênero pictórico que retrata seres inanimados, crânios, alimentos, objetos artificiais e naturais, apoiados sobre uma superfície horizontal, geralmente uma mesa ou outra mobília. Esses elementos utilizados nos arranjos de naturezas-mortas referem-se ao âmbito privado e à esfera doméstica, refletindo os hábitos, o convívio e os adornos presentes no interior da casa, o que converge às ideias de Cerezo (2014), para o qual nossa aproximação com o mundo dá-se pelo vínculo com os objetos domésticos, já que o ato de habitar acontece nas relações intersubjetivas com esses objetos.



Figura 11 – Karine Perez, “Calleja de las Flores” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

Tal como os objetos inanimados de uma natureza-morta, em “Habitações”, meu corpo encontra-se imobilizado pela pose e procura estar em estado de comunhão com os elementos domésticos de seu entorno. A ideia inicial é não o salientar tanto em relação a esses objetos, atribuindo-lhe um nível de importância visual e compositivo próximo do conferido aos outros componentes formadores da cena fotografada. É como se, durante o momento do ato fotográfico, o corpo humano, dotado de vida, entrasse num estado de quietude, próximo do contido nos objetos inanimados formadores de uma natureza-morta, o que provoca sua metamorfose momentânea, ao se passar por algo inerte.

Há, portanto, uma tentativa de “indiferenciação” entre sujeito artista e objeto retratado, com a intenção de operar uma fusão entre o corpo e os tecidos que o envolvem e o cercam

(Figura 12). Essa ideia de certa dissimulação, fundindo o corpo à semelhança dos demais, pode ser relacionada ao termo advindo das Ciências Biológicas denominado mimetismo, ocorrido com espécies de animais, insetos e vegetais.



Figura 12 – Karine Perez, “La Lonja de la Seda 1” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

A palavra mimetismo deriva do termo grego "*mimetés*" e significa imitação. Essa expressão, originalmente empregada para referir-se a pessoas, passa a ser usada em Biologia a partir do século XIX. É uma propriedade inerente a algumas espécies de seres vivos, que consiste em ter as cores ou formas do corpo parecidas com as de outros, com o fim de obter benefícios, tais como uma presa proteger-se de predadores, ou predadores terem mais facilidade no trabalho de caça ou de reprodução. Tudo isso ocorre em razão de alguns seres

vivos possuem atributos físicos, como cores, formas, posturas e comportamentos que os facilitam enganar outros, pois podem ser vistos. Pela semelhança com os demais, entretanto, acabam por ser ignorados e confundidos com espécies diferentes das suas. “[...] o mimetismo é perfeito quando o organismo consegue enganar qualquer outro como se fosse um animal que ele não é” (TEIXEIRA, 2012). Um caso de mimetismo é o da cobra coral falsa, que não libera veneno, mas, por possuir forma visual semelhante à da cobra venenosa, acaba por assustar seus predadores. Outro exemplo é o do bütio, ave de rapina que se aproxima do bando de outras aves para caçá-las, beneficiando-se de sua semelhança física com as presas. Mais um exemplo são as flores da orquídea *Ophrys Insectifera* que, além da aparência semelhante a de inseto, liberam um feromônio com odor parecido ao das fêmeas de vespas, para atrair os machos. Quando o inseto copula com a flor (figura 13), enche-se de pólen e contribui para a reprodução da orquídea.

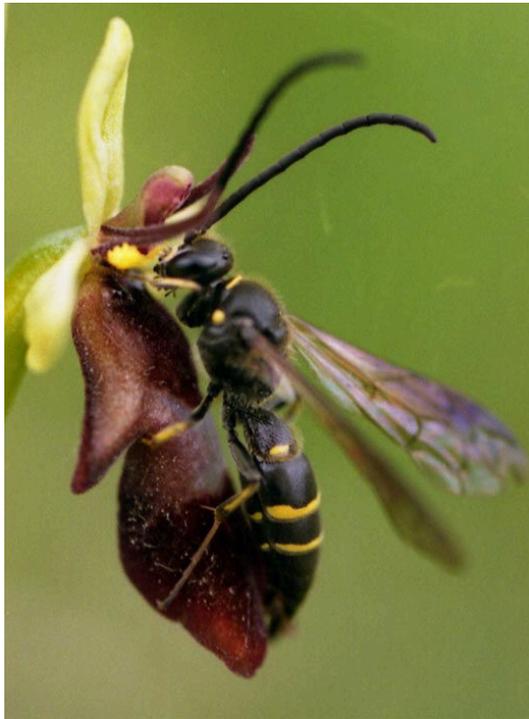


Figura 13 – Orquídea *Ophrys Insectifera* e vespa.
Fonte: <http://www.orchid-nord.com/orchids_nord/ophrys_insectifera/ophrys_ins.htm>

Conforme Deleuze e Guattari (1995a)²⁴, essa ideia de mimetismo, pautada na presença de um organismo mímico que se confunde com o ambiente no qual se encontra ou com outro ser vivo, é um conceito ruim, por atribuir uma lógica binária a fenômenos naturais. Segundo os autores, esses fenômenos dão-se de modo inteiramente distinto, visto que os seres vivos não têm a intenção de imitar as aparências de outros, e sim de pintar o mundo com suas cores, para tornarem-se imperceptíveis, a-significantes. Na visão dos autores, esse é seu “devir-mundo”. Assim, esses mimetismos não envolvem somente fingimento e dissimulação:

[...] trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa [...], os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades [...]. Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga

²⁴ Publicação original de 1980, intitulada *Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit, Paris.

composta de um rizoma²⁵ comum que não pode ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 19)²⁶.

Os autores consideram que os organismos não podem ser modelos um para o outro, nem se configurar como cópias um do outro, havendo devires de um no outro. Trata-se, portanto, da intercomunicação de organismos heterogêneos, que convivem ou se aniquilam, sem abandonar sua heterogeneidade.

Nesse sentido, para análise desta subsérie de autorretratos, pautada nas estampas têxteis florais e elementos vegetais, aproximo-me do conceito de mimetismo. Todavia, diferentemente de sua noção biológica tradicional, essa aproximação não é motivada pela intenção de parecer-me com algo que não sou, buscando obter “vantagens”, como as adquiridas por outros seres vivos, como atacar, proteger-se ou procriar.

Prefiro pensar que o artifício de tentar mimetizar-me com o entorno converge às palavras de Deleuze e Guattari (1995a) acerca do tema, os quais pensam esse fenômeno, presente nos animais, insetos e vegetais miméticos, como um dever de tornar-se outro, mesmo que momentaneamente. Esse outro não se desprega do “eu”, apenas de sua mesmidade²⁷; reconfigura o “eu” a partir desse contato com a alteridade que se dá nesse vir a ser outro,

²⁵ Propostas de pensamento cujos conceitos não partem de um ponto central de poder, não estão hierarquizados, nem necessitam servir de modelo a outros. Não se relacionam a um pensamento binário, de simples oposição entre os termos. Funcionam por meio de encontros, de relações múltiplas, coexistentes (DELEUZE; GUATTARI, 1995a).

²⁶ Obra original de 1980, intitulada *Mille plateaux. Vol 1. Les Éditions de Minuit, Paris.*

²⁷ Ricoeur (1991), ao tratar do conceito de “identidade-idem”, afirma que ela é sinônimo de mesmidade, ou seja, uma identidade absoluta, simultânea e igual. Trata-se da identidade de um indivíduo idêntico a si mesmo, imutável, contrariando a ideia de pluralidade, de “ipseidade”. Já a “identidade-ipse”, implica um núcleo mutante e variável da personalidade, que emprega a dialética do “si” e do diverso do “si”. Isso não quer dizer que a “ipseidade” torne-se “outrem”, mas que admite a mudança aliada à permanência da pessoa, ou seja, rejeita a identidade de um indivíduo idêntico a si mesmo, em virtude da diversidade de seus estados. Para Ricoeur (1991), a “ipseidade” do “si-mesmo” implica a alteridade em um grau muito íntimo, que não se deixa pensar sem a alteridade do outro.

possibilitado pelos mimetismos. Isso porque, na produção da série “Habitações” (Figura 14), interessam-me outros devires: um devir-vegetal, um devir-coisa, um devir-paisagem, um devir-lugar, um devir-brinquedo, um devir-criança, enfim, um devir-imperceptível.



Figura 14 – Karine Perez, “Jardin du Luxembourg” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

Esse devir-imperceptível, nos autorretratos, acontece porque as estampas que o encobrem são semelhantes às do ambiente ao seu redor (Figura 15). Por isso, também estabeleço analogia com as pinturas de natureza-morta, à medida que a atitude do corpo aproxima-se à de um objeto inanimado, no contato com os tecidos, buscando mimetizar-se a eles e abrindo-se a devires latentes que afastam o autorretrato da necessidade de exposição da fisionomia. Portanto, não me interessa a fotografia no sentido de representação da semelhança física e fisionômica, pois considero a perspectiva de ser possível retratar a

subjetividade e a singularidade de um indivíduo por meio de outros elementos pessoais e ficcionais, encobrindo o rosto.



Figura 15 – Karine Perez, “Jardins do Retiro” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

1.4.2 Fragmentações e repetições: o corpo como paisagem

A segunda subsérie (grupo de trabalhos identificado dentro da série “Habitações”) consiste em autorretratos relacionados às formas visuais presentes no gênero pictórico da paisagem, tais como as configurações de montanhas, colinas, rochedos e montes. Essas relações com a paisagem ocorrem em imagens nas quais praticamente não utilizo os tecidos

com estampas florais, empregando têxteis monocromáticos ou com padrões de estampas geometrizadas.

Como na subsérie anterior, continuo a aproximar as cores do fundo às da figura. Todavia, em alguns autorretratos, mantenho diferenças nas tonalidades dos planos, pois partes das imagens apresentam colorações mais vivas, luminosas ou mais claras, em oposição a outras mais sombrias e escuras. Isso ocorre porque os têxteis do fundo e da figura não são iguais (Figura 16).

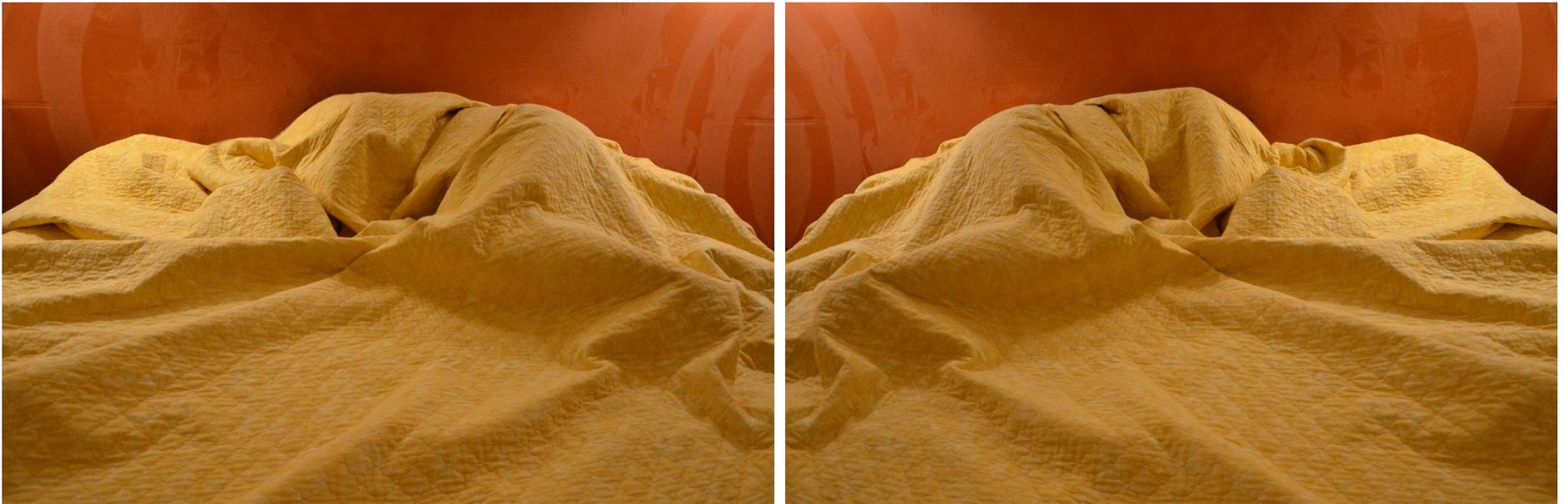


Figura 16 – Karine Perez, “Dunas” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

Já em outros trabalhos, a diferenciação entre o corpo e o ambiente se dá por meio da luz ou da sua ausência, nem sempre pelo uso de tecidos diferentes. Isso gera tensão na imagem, faz com que as estampas têxteis utilizadas pareçam desiguais, dependendo do modo com que a luminosidade e a sombra incidem sobre os volumes do corpo encoberto e do posicionamento da câmera em relação a eles. Isso é gerado pelo efeito de perspectiva do dispositivo fotográfico. Esse efeito provoca ilusões, modifica as dimensões das coisas, fazendo com que os elementos posicionados mais próximos da objetiva pareçam maiores do que aqueles dispostos mais distantes dela.

É a impressão de tridimensionalidade conferida à imagem fotográfica pelo efeito de perspectiva que provoca a sensação de que o corpo não se funde ou mimetiza-se totalmente ao entorno, mesmo quando envolto em tecidos iguais. Assim, mesmo que o corpo permaneça oculto pelos tecidos, nas composições, seu volume é revelado. Esse volume corporal possibilita estabelecermos relações imaginárias desses autorretratos com a paisagem, em razão de suas formas orgânicas, também presentes nos elementos paisagísticos.

A partir da composição por justaposição, materializada por meio dos dípticos e trípticos, mantenho certa continuidade das linhas que compõem as imagens. Busco complementar essas linhas entre si, como se houvesse o prolongamento imaginário das formas de uma fotografia na outra, mesmo que, em alguns casos, a complementariedade das formas ocorra em posições um tanto descontínuas (Figura 17). Esse procedimento de justaposição, unido ao simples gesto de girar o enquadramento comum ao retrato, passando da posição vertical para a horizontal, possibilita aproximar alguns trabalhos das representações do horizonte, constantemente representado em paisagens pictóricas.



Figura 17 – Karine Perez, “Vale” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

Nesse sentido, o corpo torna-se autônomo em relação a seu referente, recombina-se com outras fotografias dele próprio, na formação de uma nova imagem, composta por peças separadas articuladas entre si nos dípticos e trípticos. Para compô-los, utilizo-me de uma posição fixa e praticamente padronizada da câmera, em relação ao referente (meu corpo encoberto), retratado de modo frontal. O uso da distância focal padronizada surgiu durante o processo criativo e reafirma a retórica da imagem do corpo como paisagem, permanecendo presente no resultado do trabalho.

Também é importante elucidar que a luminosidade dos ambientes retratados segue certa padronização. Mesmo que todas as imagens não sejam feitas nos mesmos horários do

dia, os ajustes operados na câmera permitem que a iluminação das fotografias se assemelhem, o que gera repetições no modo de compor os trabalhos.

Quanto ao procedimento da repetição, Franca (2004) considera que ele ocorre quando nos deparamos com elementos oriundos de uma mesma atitude, de um mesmo gesto do artista, envolvendo situações que se repetem de um modo de fazer para o outro. Cattani (2004) observa que o procedimento da repetição já estava latente na Arte Moderna, nas séries de pinturas de um mesmo referencial, empreendidas pelos impressionistas, por exemplo a série das Catedrais de Rouen, do pintor francês Claude Monet (1840-1926). No século XX, todavia, a repetição foi uma questão pouco estudada, talvez por contrariar os preceitos ideológicos presentes no processo criativo da modernidade, pautados na ideia da novidade, da originalidade e da unicidade da obra. Assim, a autora analisa o método da repetição nas artes moderna e contemporânea e constata que ele é mais assumido hoje, uma vez que a valorização do novo foi redimensionada nas práticas artísticas atuais. As apropriações, os deslocamentos os desvios são operações recorrentes que não levam à necessidade de algo inteiramente novo a ser criado.

O ato de repetir oportuniza a abertura de espaço à criação de atitudes e hábitos, podendo revelar uma vontade quase obsessiva de fazer do artista, manifestada em uma pluralidade de procedimentos. Deleuze (1988)²⁸ observa que a aquisição de novos hábitos implica uma instância contemplativa, estética, através da qual agenciamos o nosso ser com algo externo a nós, diferenciando-nos de nós mesmos e abrindo-nos a outros devires. Para o autor, somos constituídos pelos nossos variados hábitos, formadores de múltiplos “eus”. Com essa afirmação, Deleuze propõe uma espécie de fusão entre hábito e subjetividade; a subjetividade emerge em conjunto com os nossos diversos hábitos, contraídos por meio de repetições, as quais são encaradas como condição do subjetivo. Até mesmo, porque, o autor

²⁸ Publicação original de 1968, intitulada *Différence et répétition*, PUF, Paris.

vislumbra que qualquer organismo é composto de elementos e de casos de repetição (água, nitrogênio, carbono, cloretos, sulfatos), por meio do entrelaçamento de todos os hábitos pelos quais é formado. Assim, afasta-se da noção de hábito como repetição de ações de uma subjetividade considerada dada, própria das abordagens psicológicas, percebendo o hábito como um componente característico e formador da matéria viva.

Deleuze (1988) considera que apesar do hábito relacionar-se com a repetição, torna-se independente dela, conduzindo-a à diferença. Isso devido ao fato de a repetição (de elementos e ações) adotar a regra da descontinuidade ou da instantaneidade, pois a ação tem o particular como variável. Algo muda naquele que contempla a repetição, produzindo uma diferença, algo de novo, possibilitado pela imaginação em seus estados múltiplos e fragmentados. O autor afirma: “[...] a repetição material e nua, a repetição dita do mesmo, é o envoltório exterior, como uma pele que se desfaz, de um núcleo de diferença e de repetições internas mais complicadas” (DELEUZE, 1988, p. 80). Então, a repetição se extingue na medida em que é gerada; a diferença habita a repetição.

Essas questões paradoxais do hábito encarado como repetição que produz diferenças transpõem-se aos processos artísticos contemporâneos. A utilização de procedimentos de repetição de formas, gestos, meios e operações, permite perceber que desvios ocorrem durante o percurso criativo. A combinação de elementos que se repetem com outros dá origem a formas e detalhes não planejados, os quais seguem se desdobrando e se deslocando, construindo a diferença e reconfigurando o trabalho e a subjetividade do criador. Desse modo, a partir da instauração de hábitos e atitudes que se repetem, a obra é formada, mas também a subjetividade de seu autor, fruto dos hábitos contraídos e de suas reconfigurações. Portanto, as repetições de atos e de operações realizadas pelos artistas estão propensas a se renovar, o que é efeito dos hábitos.

Esses hábitos, atitudes e procedimentos, que se repetem na prática artística, ligam-se ao fato de o artista fixar para si mesmo regras arbitrárias, seguindo-as, como num jogo. Conforme Cattani (2004), essa instauração de regras, por cada artista para a criação de sua obra, é uma das formas com que a repetição ocorre nos processos artísticos contemporâneos. Mas, diferencia-se das regras seguidas pelos artistas em outros tempos. Por exemplo, no academicismo, estilo artístico europeu vigente entre os séculos XVII e XIX, as regras gerais de cunho formal, estético e técnico, eram estabelecidas pelas academias de arte, de modo comum para todos os artistas guiarem-se. Tais regras eram pautadas na mimese, ou seja, na imitação da natureza, despida de “defeitos”, aperfeiçoada pela mente. Diferentemente, na contemporaneidade, as regras são determinadas pelo próprio artista, a fim de sistematizar seus métodos dotados de elementos que se repetem, em contrapartida à falta de parâmetros fechados que orientem seu trabalho.

Como já mencionado, os procedimentos empregados para desenvolver a série “Habitações” se repetem, o que institui regras: todas as fotografias retratam o mesmo corpo, sempre deitado, recoberto com tecidos domésticos, sob uma iluminação padronizada, fotografado a partir de um ponto de vista praticamente fixo. Essas regras para a concretização das imagens interessam em razão de viabilizar uma sistematização das condutas artísticas praticadas durante a elaboração da série. Logo, é possível observar as repetições ocorridas no processo, as quais têm como objetivo levar as formas e os métodos utilizados a um esgotamento.

Sobre esse esgotamento das propostas, buscado pelos artistas de hoje, Cattani (2004) acredita que tenha o intuito de chegar a uma outra coisa: atingir a diferença. Tal análise embasa-se no conceito de repetição, abordado por Deleuze (1988), que a entende por meio da diferença. Nessa acepção, Cattani (2004) afirma que a repetição importa, por produzir novos

efeitos de sentido. A partir daí, a Arte Contemporânea cai numa armadilha: ao repetir o já feito, reitera o princípio do novo por tratar da diferença.

A questão da diferença, presente no interior das repetições, materializa-se na série “Habitações” pelas seguintes razões: apesar de haver uma repetição dos mesmos elementos (domésticos como têxteis, vegetais, brinquedos e o corpo humano) e ações (o ato de me deitar e me cobrir), as composições possuem variações nos ângulos e nos modos como o corpo posa reclinado para as fotografias (figura 18). Ocorre, ainda, de os têxteis e outros elementos domésticos usados, em cada autorretrato, não serem os mesmos, já que as imagens são feitas em lugares e momentos diversos.

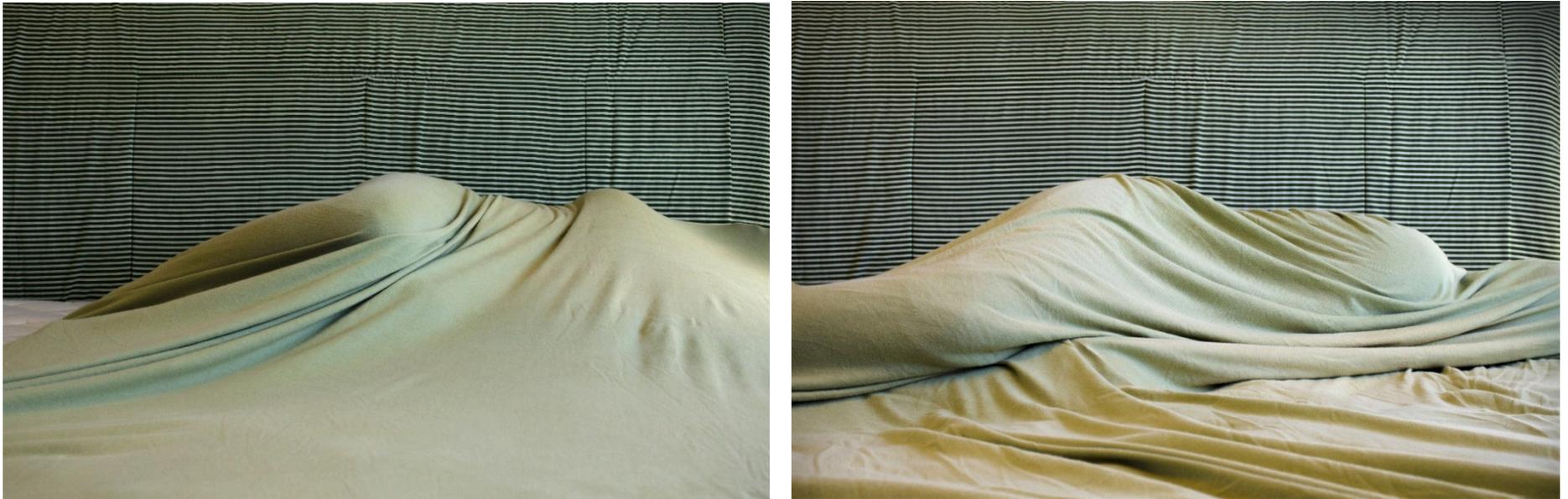


Figura 18 – Karine Perez, “Monte Iguelo 1” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

Além disso, a diferença torna-se presente na série, ao utilizar-me de duas ou três fotografias para constituir um trabalho, resultando a reunião do conjunto na formação de uma outra coisa. Por mais que algumas fotografias sejam semelhantes, não são iguais, nem são as mesmas; cada qual é uma apreensão do mesmo corpo em situações e instantes distintos (Figura 19). Essa lógica combinatória entre as imagens possibilita uma percepção da repetição como diferença; é mais um artifício para tentar “abstrair” o corpo, desfigurá-lo, torná-lo paisagem. Assim, as repetições e as regras são ativadoras do processo, mas podem ser construídas, desconstruídas e reconstruídas para dar mobilidade às coisas.



Figura 19 – Karine Perez, “*Monte Igueldo 2*” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

Outro procedimento que utilizo é “a repetição do mesmo que se fragmenta em partes” (Franca, 2004, p. 55). Isso porque cada fotografia que constitui os dípticos e trípticos é

considerada um fragmento do trabalho, adquirindo sentido pleno somente na montagem (Figura 20).



Figura 20 – Karine Perez, “Monte Capitolino” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 45,58 cm (cada imagem).

Cauquelin (1994), embasada em Aristóteles, afirma que cada fragmento é um todo, possuindo uma organização íntima de suas partes. Mesmo sendo uma totalidade em si, um fragmento é escolhido pelas relações estabelecidas com outros universos mais complexos, em razão de algo que lhe faça parecer outro, não ele mesmo. Em meus autorretratos, esse parecer outro ocorre na acepção de as imagens de cada díptico ou tríptico apenas alcançar sentido

total quando reunidas na ordem proposta, abrindo-se a leituras que poderão desvincular-se daquelas focadas na fisionomia do retratado.

Conforme Ferrando (2012), a percepção fragmentária das coisas leva-nos a uma experiência do descontínuo, abre-nos um território plural, de conexões, intercâmbios e inter-relações novas. Nessa direção, um território descontínuo, como é o caso de meus autorretratos, visa a estimular, no espectador, a capacidade de criar relações, já que “[...] *toda percepción parcial o fragmentaria de un objeto, de un gesto, de una palabra o de un pensamiento, es capaz de provocar diferencias en la indiferencia cotidiana*” (FERRANDO, 2012, p. 57).

A partir da descontinuidade presente em cada fragmento isolado do conjunto, tento construir uma continuidade, ao reunir mais de um fragmento no mesmo trabalho, concebendo os dípticos e trípticos. Nesse sentido, é necessário ao espectador tecer conexões entre as imagens agrupadas, pois essa continuidade descontínua, dada pela composição justaposta, pode originar novas leituras quando os fragmentos que constituem o todo são recompostos.

Esses fragmentos justapostos de imagens do corpo deixam espaços vazios entre as fotografias produzidas, formadoras de cada trabalho. Tais espaços podem constituir-se em intervalos,²⁹ com a possibilidade de serem preenchidos mentalmente pelo espectador, sugerindo continuidade entre as linhas compositivas das imagens que configuram cada díptico e tríptico. Desse modo, fotografias de fragmentos do corpo unem-se para propor novos sentidos às imagens. Isso também acontece pelas articulações entre as fotografias e as palavras, materializadas nos títulos, que auxiliam a elaborar uma leitura do autorretrato como paisagem,

²⁹ Ferrando (2012, p. 141) utiliza o conceito de intervalo como distância, como um espaço com limites precisos que me separa do outro. Mas, paradoxalmente, considera matéria essa distância oca, a qual é ocupada. Portanto, o intervalo não se opõe à matéria, sendo considerado pelo autor um “silêncio habitado”. O intervalo é móvel e abarca uma dimensão tanto espacial quanto temporal. Por isso, Ferrando (2012) salienta a importância de levarmos em consideração, também, os intervalos no processo criativo.

remetendo a universos diferentes de seu microcosmo original, conduzindo para fora da imagem, para além dela.

Com uma lógica combinatória, busco estabelecer novas relações de convívio entre os elementos que estruturam os trabalhos, pois a maioria dos títulos, como já abordado, recebem nomes de lugares imaginários ou que integram minhas memórias. As analogias entre esses lugares e as imagens acontecem por meio de associações subjetivas, encontrando nas fotografias elementos visuais, formais ou conceituais capazes de remeter aos lugares que as intitulam. Essas fotografias não necessariamente foram produzidas nas cidades onde os locais mencionados nos títulos situam-se, tratando-se do corpo encoberto. A intenção é adicionar outras referências ao autorretrato, desvinculando-o de uma relação imediata com as feições do fotografado. É possível tecer associações imaginárias entre o corpo humano, contido nas fotografias, e os lugares aludidos nas palavras que intitulam cada trabalho. Assim, o sentido das imagens pode ser reconfigurado pelas associações imaginárias latentes na leitura das palavras que nomeiam cada díptico e tríptico.



Figura 21 – René Magritte, “*Ceci n'est pas une pipe*” (1929). Óleo sobre tela, 63,5 x 93,98 cm. Los Angeles County Museum of Art, Califórnia. Fonte: <<http://divinipotent.blogspot.com.br/2013/11/magritte-again.html>>

As relações entre palavras e imagens foram intensamente investigadas na História da Arte, destacando-se a obra do pintor belga René Magritte (1898-1967). O artista coloca em trabalho essas relações na série “A traição das imagens”, ao pintar um objeto e inserir uma frase negando-o, como é o caso do famoso “Isto não é um cachimbo” (Figura 21). Nessa obra, Magritte afirma a diferença entre um objeto real e a sua representação pictórica, bem como a dessemelhança entre os objetos e as palavras usadas para designá-los. Desestabiliza o público justamente por negar o objeto representado diante de seus olhos no quadro.

Já na pintura “A chave dos sonhos” (Figura 22), Magritte opera de modo diferente desse procedimento; retrata objetos e abaixo de cada um pinta uma palavra que o descreve de modo incorreto. Exemplifico: uma bolsa foi designada “o céu”, uma folha recebeu o nome “a mesa”. Nesse quadro, apenas a última imagem é representada com seu nome habitual: uma esponja.



Figura 22 – René Magritte. “*La Clef des Songes*” (1927). Óleo sobre tela, 37, 9 x 54,9 cm. *Art Institute of Chicago*. Fonte: <http://www.artifactory.com/art_appreciation/art_movements/surrealist-artists.html>

É por meio desta última que percebemos a ambição do artista em desorientar o espectador: ao olharmos as primeiras pinturas, habituamo-nos à incompatibilidade entre texto e imagem. Mas, quando observamos a última, em que ambos correspondem, surge a inquietação: por qual motivo apenas a imagem final mostra o que é designado pelo texto?

Percebe-se que as preocupações de Magritte estão em torno da relação ou da falta dela, entre imagem e texto, pois nossa compreensão visual das coisas depende de um nome. Esse processo de nomenclatura acaba por provocar associações imaginárias responsáveis por fundir o objeto à sua definição, a tal ponto que nos sentimos desorientados quando essa associação tornada habitual é rompida. Portanto, importa ao artista questionar as significações linguísticas usuais e nossos hábitos mentais relacionados a elas.

Retomando à série “Habitações”, a desestabilização do público pode ocorrer pela apresentação de imagens e palavras que não coincidem, por não existir uma representação figurativa mimética dos lugares indicados nos títulos de meus trabalhos, havendo apenas a apresentação de meu corpo encoberto com os têxteis domésticos. O fato de as palavras contidas nos títulos não complementarem as imagens, de uma maneira descritiva e imediata, não implica um interesse por questões de ordem linguística. Os títulos um tanto desconectados têm o intuito de pensar a alteridade no autorretrato fotográfico, sendo o título um elemento utilizado para tentar tensionar sua ideia tradicional e fugir da mesmidade contida nas aparências físicas do retratado, possibilitando associações imaginárias que lhe abrem a outras interpretações.

Como pode-se observar, grande parte das fotografias desenvolvidas apresentam o tronco inteiro e os membros ou cabeça, por vezes, extirpados da composição, “fora-de-

campo³⁰ ou encobertos. Com o passar do tempo, a figura passou a ser retratada cada vez com mais proximidade ou *Zoom* (Figura 23). Essas imagens, quando combinadas por justaposição, tornam-se outra coisa. Desconstroem e reconstroem sentidos.



Figura 23 – Karine Perez, “Mosaico veneziano” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 57 cm (cada imagem).

³⁰ Aumont (2006, p. 227) considera o campo um fragmento de espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista. Já o fora-de-campo trata-se do que não será visto pela câmera. Na imagem fixa, como é o caso da fotografia, o fora-de-campo “[...] permanece para sempre não visto, sendo apenas imaginável”.

1.4.3 O Feminino e seus códigos

Ao analisar a série “Habitações”, é possível destacar outra subsérie. Desta vez, salienta-se uma tipologia de imagem já latente em muitas das mostradas: diz respeito a figuras cuja visualidade faz alusão a padrões sociais de comportamentos, culturalmente aceitos, atribuídos ao feminino. São autorretratos que tomam como base alguns códigos e estereótipos da feminilidade, problematizados a partir de meu corpo. Esses códigos referem-se ao uso de determinados elementos rotineiramente associados ao gênero feminino (Figura 24), tais como o uso da cor rosa, o gosto pela delicadeza e decorativismo das flores e as representações visuais do corpo feminino reclinado, retratado na esfera doméstica e privada do lar.



Figura 24 – Karine Perez, “Plaza de la Virgen” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

Trata-se de pensar que todos esses códigos, naturalizados na cultura ocidental como inerentes ao feminino, são construções cristalizadas pelo hábito. Para Cortés (2004), não existem condutas naturais do corpo; sua expressão é determinada pela cultura e pela sociedade de cada época. Portanto, “[...] *mucho de lo que las personas piensan que forma parte de un comportamiento, intrínsecamente masculino o femenino está histórica, social y culturalmente construido*” (CORTÉS, 2004, p. 70).

A sociedade nos impõe padrões de comportamento e códigos culturais, desde o momento em que nascemos, os quais diferem não só em função da cultura, como ainda do sexo e do gênero, considerando a existência de códigos que supostamente caracterizam o feminino ou o masculino. Esses códigos são fatores decisivos na comunicação da feminilidade e instituem modos hipoteticamente adequados de comportar-se. Nesse sentido, de acordo com Cortés (2004), um dos modos pelos quais transmitimos ou lemos nos outros a feminilidade é pela aparência, o que envolve uma série de movimentos, gestos, expressões, tons de voz e tipos de roupa. Assim sendo, estamos sempre inventando e projetando imagens de nós mesmos, por meio de nossas aparências.

Esse tipo de pensamento contraria a ideia de corpo entendido como um substrato biológico, naturalmente dado, já que o corpo aproxima-se de uma superfície de projeção e de produção cultural e social. Essa produção cultural do corpo e da figura da mulher reflete-se no campo da História da Arte que, por sua vez, também contribui para a cristalização de códigos e estereótipos da feminilidade. Segundo Vieira (2010), a feminilidade é uma construção dada ao longo dos séculos, por intermédio de representações da figura da mulher como objeto de apreciação para o espectador masculino, conforme verificado em obras da História da Arte, já que os grandes artistas perpetuados pela história, até certo tempo, eram homens.



Figura 25 – Tiziano, “Vênus de Urbino” (1538). Óleo sobre tela, 119 x 165 cm. *Galleria degli Uffizi*, Florença, IT. Fonte: <<http://www.uffizi.org/it/opere/venere-di-urbino-di-tiziano/>>.1>



Figura 26 – Giorgione, “Vênus adormecida” (c. 1510). Óleo sobre tela, 108,5 x 175 cm. Pinacoteca dos Mestres Antigos, Dresden. Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg>

Destaco um tipo de imagem comum nas representações femininas pictóricas, desenvolvidas ao longo da História da Arte, a qual se materializa em todos os meus autorretratos da série “Habitações”: o tema da figura feminina retratada em pose reclinada, envolta em tecidos. Esse tipo de pose é comum nas imagens de Deusas mitológicas como Vênus,³¹ representada desde a antiguidade.

Uma das mais famosas pinturas de figura feminina reclinada é a “Vênus de Urbino” (Figura 25), pintada pelo italiano Tiziano Vecellio (c.1490-1576). O artista toma como referência visual a obra de Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco, c. 1477-1510) denominada “Vênus Adormecida” (Figura 26). Entretanto, diferentemente de Giorgione, que pintou a figura inserida numa paisagem natural, Tiziano a retratou num ambiente doméstico interior. A figura da “Vênus de Urbino” dialoga com o espectador pelo olhar, ao fitá-lo, com aparente despreocupação, apesar de sua nudez, o que revela seu caráter erótico, mesmo mantendo os seus genitais ocultos pela mão recaída sobre eles. A figura encontra-se deitada sobre têxteis. Essa relação entre a nudez e o conforto sugerido pelos tecidos intensificam seu poder de sedução. Além disso, a Vênus segura flores em uma de suas mãos, com a companhia de criadas e de um cachorro que remete à ideia de fidelidade. Conforme a Galeria Uffizi,³² a pintura foi encomendada e adquirida por Duque de Urbino Guidobaldo II della Rovere, como um presente à sua jovem esposa, recém-casada com apenas 11 anos de idade. A pintura representa uma alegoria do casamento e consiste numa espécie de modelo didático e instrutivo para a esposa, ao tratar do erotismo, da fidelidade e da maternidade, obrigações conjugais da época.

³¹ Na mitologia romana, Vênus é conhecida como a Deusa do amor, da beleza e do erotismo. Materializa o ideal da beleza feminina.

³² GALERIA UFFIZI. *Venere di Urbino di Tiziano*. Disponível em: <<http://www.uffizi.org/it/opere/venere-di-urbino-di-tiziano/>>. Acesso em: 08 jul. 2016.

“Vênus de Urbino” reflete o ideal masculino de feminilidade manifesto no Renascimento: o da mulher confinada à invisibilidade da esfera doméstica privada, bela, símbolo de amor, fidelidade e fertilidade. Quem sabe por isso a obra tenha sido alvo de tantas releituras por outros artistas. Esse tipo de pintura materializa uma noção de beleza entendida como um símbolo de virtude, associada à perfeição. O corpo feminino era o lugar onde a virtude da perfeição refletia-se, deixando transparecer o caráter do retratado. Assim, as representações pictóricas femininas, majoritariamente feitas por homens, materializavam um ideal de beleza e um papel decorativo frequentemente conferido à mulher, a qual foi constantemente objeto de admiração ou desejo, refletindo os valores e o imaginário masculino acerca do feminino. Esse imaginário masculino consolidado na pintura torna-se uma espécie de fantasma onipresente, que molda imaginários sociais e subjetivos de sua época, consistindo num modelo idealizado, almejado igualmente pelas mulheres. A representação da figura feminina em pose reclinada geralmente faz da mulher uma musa ou, então, uma figura passiva e submissa aos desejos do outro.

Mais uma figura reclinada famosa na História da Arte é “Olympia” (Figura 27), de Édouard Manet (1832-1883). No entanto, diferentemente da “Vênus de Urbino”, “Olympia” causou repulsa em sua época, devido à representação explícita de uma cortesã francesa. Embora sua pose remeta à pintura de Ticiano, a mulher retratada não era uma ninfa clássica, uma Vênus divina ou uma figura bíblica como Eva, únicas configurações pelas quais os nus eram aceitos na arte do século XIX.

A obra causou furor por tratar-se de uma mulher nua, desvinculada do conceito de nu clássico, uma vez que a modelo era conhecida no seu contexto e pintada de modo realista, ousando assemelhar-se à representação da Deusa Vênus. Contudo, a pintura não possui o estilo idealizado dos nus clássicos, ao notarmos que a figura principal olha de modo confrontador e altivo para o público. Enquanto isso, a serviçal negra propõe um contraponto à

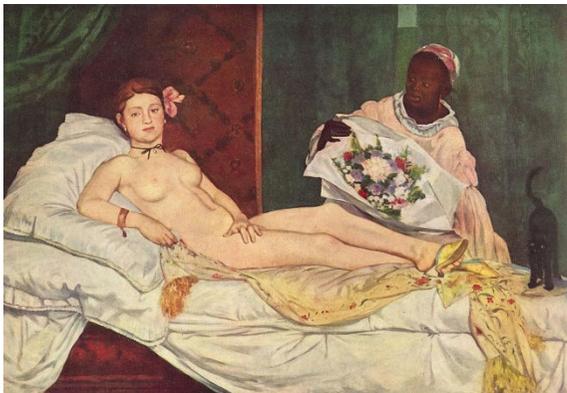


Figura 27 - Edouard Manet, “Olympia” (1863). Óleo sobre tela, 130 x 190 cm. *Museu d’Orsay*, Paris, França. Fonte: <http://galeriadefotos.universia.com.br/uploads/2012_03_13_00_31_200.jpg>

cena, retratada vestida. O fato de os olhares de ambas as figuras não se cruzarem denota uma distância emocional estabelecida entre elas, acentuada pela disposição física das figuras na cena.

O embate causado pela nudez crua de “Olympia” parece não ser algo tão provocador nos dias de hoje, em que a imagem do corpo feminino nu, por ser tão banalizada pela mídia, praticamente não choca, segue apenas incitando o desejo e ditando padrões culturais estereotipados. Em nossa sociedade ocidental, voltada ao consumo e à comunicação, a figuração do corpo feminino nu, ou seminu, coloca-se a serviço da publicidade e do consumismo, tornando-se o próprio corpo humano coisa, mais um objeto dentre os demais. Tal banalização se, por um lado, anestesia, por outro, seduz, visto que, mesmo nos tempos atuais, o corpo feminino segue sendo retratado de modo idealizado. Constatamos essa afirmação a partir da quantidade de procedimentos de retoques digitais utilizados para “melhorar” a aparência física feminina, mesmo que ocorra somente no âmbito das imagens.

Com esse processo, não se tem a intenção de assemelhar as mulheres de hoje à Vênus, tendo em vista que as Deusas idolatradas no Renascimento fogem dos padrões de beleza atuais, definidos pelas mídias. A intenção dessas representações do corpo feminino consiste em ditar-nos modelos, seduzir-nos, incitar o desejo de outras mulheres de assemelharem-se a elas, o que só seria possível por meio da aquisição dos produtos que esses corpos “perfeitos” tentam nos impor a adquirir. Essa capacidade de sedução, sobre outras mulheres, exercida pela imagem do corpo feminino, usado pela publicidade, apoia-se na aparência, a qual, por sua vez, além de incitar o consumo, também gera códigos padronizados de feminilidade.

Quem sabe em busca de contrapor essas imagens das mídias, baseadas nas aparências físicas, tenho criado autorretratos em que o corpo mantém-se encoberto e oculto pelos têxteis. Com isso, não proponho a transgressão, nem um aniquilamento dos códigos de

feminilidade em si, por sermos submetidas a eles desde o nascimento. Inclusive porque, alguns deles (como é o caso da pose reclinada, das cores quentes com predomínio do rosa, dos elementos decorativos como padrões têxteis do ambiente doméstico e flores) estão presentes na série “Habitações” (Figura 28).



Figura 28 – Karine Perez, “*Le jardin de sculptures*” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

O que faço é colocar em trabalho esses códigos de feminilidade, presentes nas habitações vivenciadas, cujo resultado aproxima-se mais de uma conscientização acerca desses códigos artificiais e impostos, a fim de esgotar seu uso nos autorretratos. Ressalto que alguns desses códigos já se encontravam nos ambientes domésticos provisórios, nos quais residi. Na ausência deles, percebi que eu os inseria simbolicamente lá, quem sabe como uma maneira de demarcar territórios, os quais ganham corpo na minha produção fotográfica.

Em todos os autorretratos da série “Habitações”, a coloração natural da pele, suas texturas e detalhes são ocultados e substituídos pelas padronagens, sendo também recobertos pelos ornamentos domésticos florais. Existe uma tentativa consciente de estetização da imagem, de obter um requinte estético-visual, por meio do arranjo desses elementos, principalmente, pela utilização de cores vivas e componentes florais (Figura 29), os quais sugerem adornos, elementos decorativos, corriqueiramente associados ao gênero feminino na vida cotidiana.



Figura 29 – Karine Perez, “Puente de las Flores” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

Além disso, nesses autorretratos, estão bastante evidentes as formas orgânicas corporais, como as curvas dos quadris e da cintura, características de grande parte dos corpos femininos (Figura 30). No entanto, o corpo não é mostrado na crueza de sua nudez original; são as dobras do tecido que induzem à sua existência sob os têxteis, acarretando a

possibilidade de vislumbrarmos outras formas imaginárias, demarcadas pelas configurações e movimentos corporais encobertos.

Os fragmentos fotográficos do corpo humano, apresentados multiplicados (duplicados ou triplicados) nos autorretratos, manifestam uma tentativa de reconstituir um todo contínuo. Sendo o corpo apresentado por fragmentos justapostos, ao uni-los em dípticos e trípticos, busco reestruturá-los a partir da descontinuidade.



Figura 30 – Karine Perez, “Plaza de la Reina” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 54,9 cm (cada imagem).

Inicialmente, limitava-me a ocupar os interiores dos ambientes domésticos habitados. Todavia, nas últimas produções criadas, houve uma alteração durante o processo: fotografei-me na parte externa das habitações, abrangendo os pátios das casas (Figura 31). No espaço

exterior, encontrei novos elementos compositivos, como se evidencia na Figura 32. Entretanto, procurei não me distanciar tanto da visualidade dos trabalhos iniciais, permanecendo nas composições as poses reclinadas, os vegetais e os têxteis domésticos presentes na intimidade da vida cotidiana e doméstica, originadores do projeto. Portanto, nesse trajeto, muitas fotografias foram eliminadas da série “Habitações” por se afastarem demasiado dessa visualidade proposta.



Figura 31 – Karine Perez, “Avenida das Hortênsias” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 55,84 cm (cada imagem).

O ato de ocultar a fisionomia e o corpo é uma clara tentativa de dissolução das aparências físicas, o que sugere uma despersonalização do “eu”, transformando a representação da pessoa na de um corpo anônimo objetificado. No entanto, ao combinar o corpo aos elementos já mencionados, não poderiam esses autorretratos se converter num

território de personalização e subjetivação? Se o corpo torna-se objeto nos autorretratos, por apresentar-se fragmentado, enquadrado e remeter à pose da figura feminina reclinada, que poderia indicar passividade e submissão, quando essa suposta submissão é consentida e intencional, trata-se ainda de um corpo inerte, que não reage? Ou essa ação de oferecer meu corpo ao olhar do outro, como objeto de arte, poderia ser considerada um ato de subjetivação?

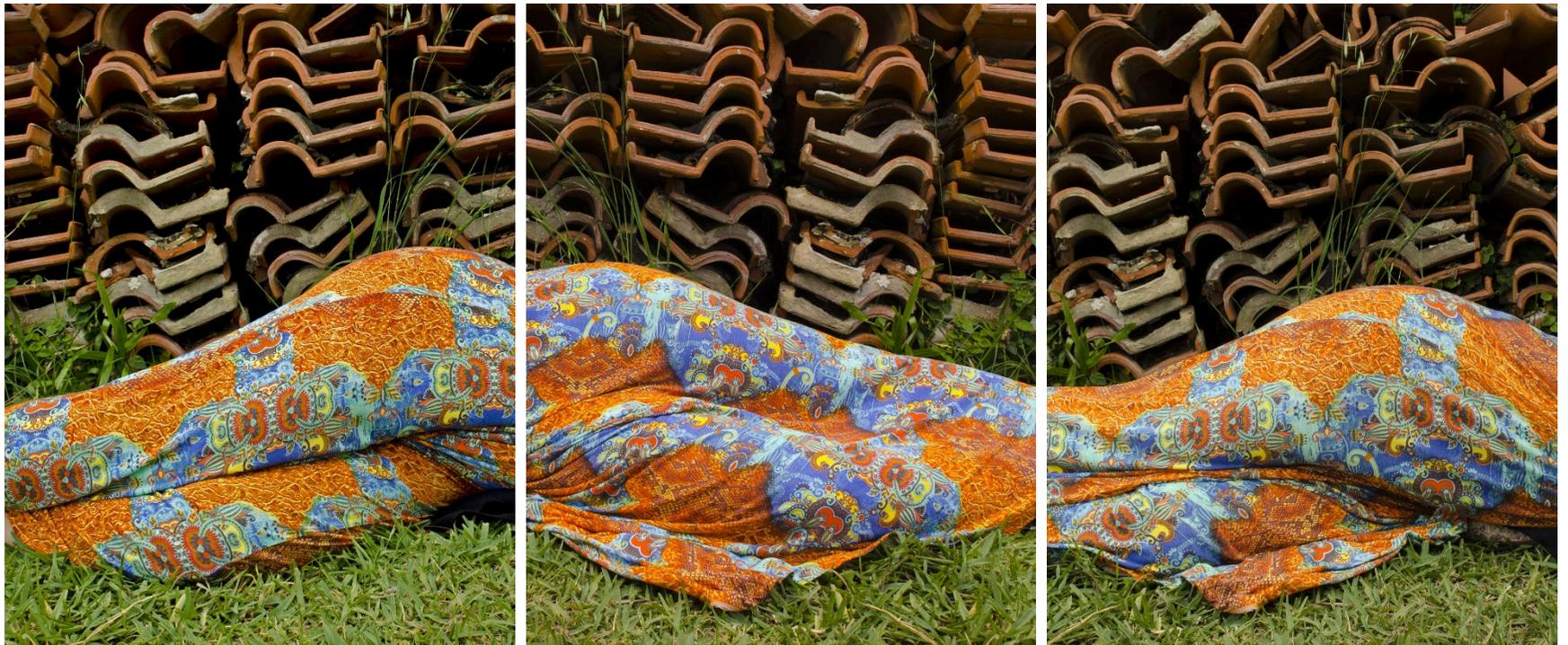


Figura 32 – Karine Perez, “*Foro Romanum*” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 45,58 cm (cada imagem).

1.4.4 O Lúdico e os brinquedos

A última subsérie de trabalhos que compõe “Habitações” envolve autorretratos nos quais inseri sobre o corpo, além dos têxteis já usados, outros elementos domésticos: os brinquedos infantis presentes nas casas (Figura 33). Esses objetos carregam marcas de desgaste impingidas pelo uso e pelo tempo.



Figura 33 – Karine Perez, “Juguetería 2” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

A sensação que tenho, ao posar para as fotografias, é um tanto claustrofóbica, por produzi-las nos meses de primavera e verão, o que tornou o ato de cobrir-me penoso. As variações entre as duas imagens que compõem os dípticos ocorrem pelas mudanças de

posição dos objetos sobrepostos ao corpo, pois o ato de mover-me, mesmo que minimamente, afeta a posição dos brinquedos, implicando a queda deles. Por isso, havia necessidade de certa quietude do corpo, para que os objetos permanecessem sobre ele, o que é praticamente impossível. Nesse sentido, o acaso e a desordem passam a integrar o trabalho, a partir do momento em que perco o total controle da composição dos elementos sobre o corpo, já que a disposição caótica dos brinquedos interessou-me.

O encontro com esses objetos, no âmbito doméstico, foi uma agradável surpresa e reforça algo que já estava latente na série “Habitações”: a questão do lúdico no autorretrato. Ressalto que toda a série traz uma relação com a infância; por exemplo, o ato de “brincar de casinha”, do qual me aproximo durante a montagem das cenas para a fotografia, com a utilização de elementos domésticos para produzir as imagens, ressignificando-os no contato com o corpo humano. Essa analogia com a infância e com o lúdico também acontece pela ocupação dos espaços mínimos da casa, tendo em vista as brincadeiras de esconde-esconde, de ocultar-se dentro de armários, por debaixo da mesa e da cama, enfim, de ocupar lugares habitualmente proibidos. Mesmo que os lugares da casa ocupados pelo meu corpo, ao criar os autorretratos, não sejam proibidos, relacionam-se com esse esconder-se e ocultar-se em espaços mínimos da casa. No contexto da pesquisa, tais espaços mínimos correspondem aos vazios por debaixo dos têxteis domésticos, que acabam por revestir a pele, mantendo afinidades com as brincadeiras mencionadas.

Para abordar esse aspecto do trabalho, apoio-me em Huizinga (2000),³³ que discorre sobre o lúdico a partir de aspectos do jogo, o qual não diverge da brincadeira e está presente em múltiplos tipos de manifestações culturais. O autor menciona características do jogo; dentre elas, algumas são passíveis de relação com o aspecto lúdico de meu processo artístico. Destaco a questão da supressão temporária do mundo habitual, manifestada no universo

³³ Obra original de 1938, intitulada “*Homo Ludens - vom Unprung der Kultur im Spiel*”.

infantil. Trata-se de pensar que as leis e costumes da vida cotidiana perdem momentaneamente a validade, permanecendo fora da atmosfera da brincadeira ou do jogo, pois, durante essas atividades, a criança faz coisas distintas do habitual, num limite espacial e temporal próprios. Esse é o aspecto de "faz de conta", contido no jogo que a criança sabe diferenciar da vida "comum".

Esse aspecto da brincadeira interessa ao meu percurso artístico (Figura 34), em que considero o instante de fotografar-me um momento de suspensão nas atividades habituais da casa e da vida cotidiana. É um intervalo momentâneo de tempo em que os hábitos da casa ficam suspensos para dar lugar ao estúdio, ou ateliê, a um local de produção e experimentação em arte. Mas logo tudo volta ao normal e esse mundo temporário criado dá lugar, novamente, aos episódios da vida privada.



Figura 34 – Karine Perez, “Juguetería 1” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

Com essa afirmação, não pretendo defender uma separação entre arte e vida cotidiana; ao contrário, interessam-me as relações entre ambas, já que os autorretratos têm teor intimista e reconfiguram gestos banais e familiares da vida. Almejo reforçar o fato de a espacialidade do processo artístico ocorrer num ambiente temporário, materializado no interior de meu ambiente doméstico cotidiano, aproximando-se da espacialidade do jogo. Huizinga (2000) observa que essa espacialidade acontece no “terreno de jogo”, definido como uma espécie de “lugar sagrado”, de lugar proibido, isolado e fechado, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Esse “terreno de jogo” é um mundo temporário criado no interior do universo habitual, dedicado à prática de uma atividade especial, neste caso, o jogo.

Do mesmo modo como os jogadores, considero a práxis artística minha “atividade especial”. Durante o momento do fazer, em que as habitações provisórias transformam-se em ateliê ou estúdio, esse espaço torna-se “sagrado”, assim como o “terreno de jogo”, pois é produzido um outro território, no interior das moradias em que habitei. Nelas, isolo-me com a finalidade de montar as cenas e fotografar-me, concretizando uma espécie de mundo temporário inserido dentro do microcosmo doméstico.

Outro elemento constitutivo do jogo, citado por Huizinga (2000), associável ao meu trabalho, é o caráter de ficção, encarado pelo autor como sinônimo de fantasia criativa, de imaginação. A ficção é entendida por Huizinga (2000) como algo sério e necessário na formação do sujeito, sendo o lúdico importante por possibilitar o exercício da criatividade humana. A atividade lúdica refere-se à invenção de uma realidade autônoma, que ultrapassa as interpretações lógicas e os limites da realidade física. Portanto, o que há durante o “faz de conta” da brincadeira, que me interessa relacionar ao processo criativo da série “Habitações”, é uma reconfiguração da realidade por meio da imaginação, dotada de significados e de sentidos.

Quando trato dessa relação da série “Habitações” com o lúdico, com o mundo fantástico do “faz de conta”, delineado pelo divertimento, não o considero um trabalho destituído de seriedade. Para Huizinga (2000), as próprias formas de jogo podem ser extraordinariamente sérias, porque o jogo não é cômico, mas acaba por ser considerado não sério por constituir-se numa atividade livre e de certa forma exterior à vida habitual. Contudo, a capacidade de intensa absorção possibilitada pelo jogo torna-o sério; em todo o jogo, existem regras a serem obedecidas, que determinam aquilo que “vale” dentro do mundo temporário por ele circunscrito. Essas regras, como já exposto, estão latentes nas repetições presentificadas nos procedimentos escolhidos para configurar a série “Habitações” (Figura 35).



Figura 35 – Karine Perez, “Juguetería 3” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

Ainda conforme Huizinga (2000), o encanto do jogo é reforçado, por se fazer dele um segredo, por envolver-se em certa aura de mistério, fato este que se relaciona à série “Habitações”. Isso ocorre muito em brincadeiras e rituais em que o indivíduo disfarça-se ou usa máscaras, agindo momentaneamente como se fosse outra pessoa. Nessa mesma direção, Bachelard (1993, p. 100) afirma: “O trabalho do segredo vai infinitamente do ser que esconde para o ser que se esconde”, inclusive porque o autor considera a própria intimidade como algo oculto. Em meu processo, acredito que existe essa relação com o segredo e o mistério ao não revelar meu rosto nos autorretratos, utilizando-me dos objetos têxteis da casa, assim como das plantas, flores e brinquedos para ocultá-lo. Esses objetos funcionam como uma espécie de disfarce, não sendo possível ao espectador verificar de fato quem está por debaixo deles. É aí que podem incitar certa aura de mistério.

Nesse sentido, dialogo com as palavras de Fabris (2004, p. 168), para a qual os autorretratos contemporâneos se constroem

[...] sob o signo da dúvida e da incerteza, apesar de uma primeira manifestação afirmativa do eu. A autocentralidade, embora importante na constituição de uma identidade, deve vir acompanhada de uma abertura ao exterior para que o ser tenha uma experiência mais ampla do mundo e perceba suas possibilidades em confronto com as possibilidades do outro.

A autora menciona, ainda, que o rosto, por expressar traços psicológicos e ser o principal atributo identitário do sujeito, acaba por ser lugar de sociabilidade e muitas vezes também de narcisismo³⁴. O rosto é um dos locais para o qual convergem a própria visão de si

³⁴ A palavra narcisismo advém do campo psíquico, embasada no mito grego de Narciso, o qual possui várias interpretações, tais como as cristãs, que o compreendem como um símbolo de vaidade, de ilusão das aparências e de superficialidade, pois o personagem deixa-se seduzir por si mesmo ao visualizar sua imagem espelhada nas águas de um lago. Permanece centrado somente em seu próprio reflexo, como um prisioneiro da paixão por si, ato que o leva a morte, já que considera seu “eu” como única realidade existente. Lasch (1983), ao discorrer sobre o narcisismo contemporâneo, coloca-o como um fenômeno social e cultural no qual

e a visão que se deseja oferecer aos outros e, quando é apresentado encoberto, em autorretratos ou retratos, revela um desejo de preservar certa aura de mistério. Desse modo, versões diferentes do indivíduo são evocadas em imagens de corpos destituídos de rosto.

Os autorretratos da série “Habitações” caminham nessa direção, pois, a partir do momento em que oculto a aparência física, tento afastar-me, por um instante, da ilusão que suponho estar contida nas aparências das coisas. Desse modo, não permaneço somente centrada na aparência; refugio-me no espírito lúdico, o qual pressupõe um distanciamento momentâneo do “eu”, repudiado pelo narcisista, segundo Lasch (1983), em razão de seu egocentrismo. Dessa forma, pretendo desvincular o autorretrato das leituras centradas nas expressões faciais do retratado, possibilitando associações imaginárias com outros elementos.

O processo criativo da série “Habitações” carrega proximidades com os fatores lúdicos mencionados por Huizinga (2000), uma vez que, ao produzi-la, dialoguei com alguns dos ambientes domésticos provisórios nos quais residi e me hospedei, tendo a liberdade de experimentar e criar nesses espaços, ressignificados em meus autorretratos. Tal processo acontece por meio das relações entre a realidade e a ficção, inerentes à imagem fotográfica, o que aproxima meu percurso criativo do modo como opera a criança, na concepção de mundos imaginários e lúdicos, nunca desvinculados da realidade e da vida cotidiana.

indivíduos concentram-se mais do que nunca no seu próprio bem-estar e autossatisfação; não se dedicam a pensamentos que envolvam outra coisa além de suas necessidades imediatas. Além disso, o narcisista requer admiração, constantemente relacionada à juventude, à beleza física e à celebridade. O narcisista não convive bem com o vazio interior de descobrir que não é ninguém. Por essa razão, tenta fugir do anonimato que permeia a vida cotidiana, sonhando com a fama. Por ser egocêntrico, o narcisista repudia o espírito lúdico, que pressupõe certo distanciamento do “eu”.

2 ARTE E COTIDIANIDADE: A ESFERA DOS PEQUENOS RELATOS

Considerando que a série “Habitações” parte de reconfigurações do corpo inserido em ambientes domésticos, faz-se necessária a análise de uma esfera relacionada ao micro, cuja abordagem na arte envolve a tematização dos pequenos relatos pelos artistas, questão com a qual meu trabalho dialoga. Sendo assim, no subcapítulo 2.1, trato desse domínio “microscópico”, analisando um direcionamento discursivo, artístico e cultural que se desloca dos grandes aos pequenos relatos. No subcapítulo 2.2, abordo um interesse dos artistas em temas circunscritos em experiências do cotidiano, imperceptíveis por estarem muito próximos da vida, o que os afasta das temáticas heroicas e espetaculares, valorizadas em variados momentos históricos da arte. Foco-me na recorrência, na História da Arte, de imagens intimistas do entorno doméstico. No subcapítulo 2.3, penso sobre o modo como a fotografia dialoga com essa esfera do micro e do cotidiano. No subcapítulo 2.4, analiso o aspecto paradoxal da fotografia, o qual permite que “capture” e “retenha” o real, mas também o ressignifique, criando ficções ou novas realidades que habitam as imagens, o que possibilita ativar o imaginário de quem as olha. Ao explorar esses aspectos, fundamento os procedimentos técnicos utilizados para a produção da série “Habitações”, circunscritos no âmbito da fotografia. Além disso, elucido o contexto contemporâneo no qual meu trabalho se insere e as questões artístico-culturais com as quais se propõe a dialogar.

2.1 Descentramentos discursivos e culturais do macro ao micro: rumo aos pequenos relatos

Tanto o campo cultural e artístico quanto o do conhecimento racional e científico foram marcados, até o final do século XIX, pela estética das grandes narrativas, denominadas metanarrativas pelo filósofo francês Jean-François Lyotard (2009),³⁵ ao problematizar a formulação da condição pós-moderna. O autor compreende-as como aquelas narrativas totalitárias e hegemônicas, responsáveis pela fundamentação de consensos universais e supostas verdades absolutas sobre o mundo, centralizadoras e julgadas hábeis a elucidar todo o conhecimento existente, como muitos textos religiosos e científicos, em que determinada realidade é dada como única.

Lyotard (2009), no entanto, defende que o fundamento do pensamento pós-moderno está justamente na deslegitimação das metanarrativas modernas. O excesso de racionalismo e o cientificismo presentes em muitas delas, ao mesmo tempo em que possibilitam uma melhora nas condições de vida humana, nem sempre são úteis para o progresso, por também concederem ao ser humano a capacidade de produzir armas de destruição em massa, como foi o caso da invenção da bomba atômica.

Por essas razões, conforme Lyotard (2009), as metanarrativas têm sido substituídas pelos pequenos relatos, perdendo força frente a conjuntos de fragmentos de histórias variadas e muitas vezes contraditórias sobre um mesmo assunto. Assim, o dissenso passa a ser a tônica contemporânea, comportando as variadas aspirações, desejos e crenças do ser humano.

³⁵ Obra original publicada em 1979, na França, intitulada *La Condition Postmoderne*.

Essa crise dos grandes relatos afetou os variados campos do conhecimento, tais como a ciência, a literatura e as artes, no final do século XIX. Arthur Danto (2006)³⁶ foi um dos pensadores dessa crise no âmbito artístico, ao constatar que, a partir da década de 1980, as artes visuais instauram-se sem o auxílio de uma narrativa legitimadora, o que é perceptível pela ausência de uma sucessão de manifestos,³⁷ estilos e movimentos de cunho exclusivista, frequentes em grande número das produções artísticas modernas.

O fim da compreensão da História da Arte e do mundo artístico estruturado pela “narrativa-mestra” da pintura e por estilos “únicos” de criação, encadeados numa direção histórica progressiva, é identificado com o que Danto (2006) denomina “arte após o fim da arte”, decorrente da *Pop Art* e do encerramento do Modernismo. O autor considera a divisão da História da Arte ocidental em dois episódios principais, ambos de natureza progressiva: o episódio de Vasari³⁸ e o de Greenberg,³⁹ ambos superados por apresentarem visões totalitárias da arte não condizentes com a visão pluralista atual. Portanto, para o autor, não há mais uma direção única, contínua e progressiva da História da Arte, sendo esta substituída pela

³⁶ Em 1984, Danto publica seu primeiro ensaio sobre o fim da arte, intitulado *The End of Art*. Contudo, em 1983, o historiador da arte alemão Hans Belting já havia publicado *Das Ende der Kunstgeschichte?* (O fim da história da arte?). Após quase uma década, Danto publica *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, um tratado expandido da temática do primeiro ensaio, como tentativa de atualizar a ideia.

³⁷ Cada manifesto corresponde a um esforço de definição filosófica da arte, caracterizando-se por esclarecer um tipo de arte defendida, como sendo a arte verdadeira e única, “[...] como se o movimento por ela expressado tivesse feito a descoberta filosófica do que a arte essencialmente é” (DANTO, 2006, p. 38).

³⁸ Vasari narra a História da Arte ancorado nas capacidades de ilusionismo e mimese, acreditando que caberia aos pintores a captura da realidade em uma superfície. Para ele, o que importa é a “[...] conquista progressiva da aparência visual” (DANTO, 2006, p.272).

³⁹ Para substituir a narrativa da pintura representativa tradicional, Greenberg construiu uma narrativa modernista ancorado numa ideia evolutiva da História da Arte, a qual deveria ascender à pureza de meios, em que cada arte teria de determinar o que era específico e peculiar a si, priorizando as condições materiais do próprio meio. Na pintura, enfatiza o aspecto plano de sua superfície e suas características não miméticas. De acordo com essa ótica, a história do modernismo é a história da purificação, da limpeza generalizada. Para Danto (2006), o modernismo chegou ao fim quando o dilema, reconhecido por Greenberg, entre obras de arte e meros objetos reais não mais pudesse ser articulado em termos visuais, o que surgiu com a *Pop Art*.

descontinuidade. Isso comporta a coexistência de uma diversidade de relatos e visões a respeito da arte, não mais de metanarrativas que se sucedem, suplantando as anteriores.

Esse direcionamento do macro ao micro, que afeta os mais diversos campos do conhecimento e se reflete no âmbito cultural, como o da História, Teoria e Crítica da Arte, também povoa o imaginário dos artistas. Assim, grande parcela das produções contemporâneas orienta-se rumo às micronarrativas, aos pequenos relatos. Abarca questões do dia a dia dos próprios artistas, encarados como sujeitos comuns, relacionando-se consigo, com outros ou com o entorno ao seu redor, cujo ambiente pode ser o doméstico ou público, o que evidencia proximidades entre a arte e a vida, o cotidiano, o banal, o privado e o íntimo. Isso deve ser entendido dentro do movimento geral da cultura, que, de acordo com Fischer (2000), encaminha-se à exposição de gestos menores da intimidade dos indivíduos e/ou de grupos. Tais gestos passam a pertencer ao domínio do espaço público, já que constantemente o privado é exposto no ambiente das mídias.

A eleição do privado como matéria-prima para a criação de imagens consiste na dificuldade de nosso cotidiano mais íntimo manter-se no interior das paredes de nosso quarto. Contudo, variadas situações aparentemente privadas, expostas no espaço público, foram efetuadas especificamente para esse fim, colocando em jogo a veracidade dos fatos. Por isso, Fischer (2000, p. 112) afirma:

Os limites entre vida privada e fato público se mesclam. Os limites entre fantasia e realidade já não se fazem tão claros. [...] o que é o real? O que é construído? O que é fantasia? O que é um original? Descobrimos que tudo é construído e isso nos proporciona uma certa liberdade, nos amplia as possibilidades de transformar, já que nada é dado, em si. Mas, ao mesmo tempo nos ausentamos de qualquer referência. [...] Em quem confiar? Em quem buscar referências? Precisamos desses lugares seguros? Eles existem?.

Diante dessa suspeita que permeia a veracidade do que consumimos visualmente, confundem-se a realidade e a ilusão, o público e o privado. Tudo não passa de construção

cultural. Isso tem a vantagem de possibilitar intervenções humanas no real, o que abre espaço às problematizações sobre o cotidiano, inclusive no campo da arte. Ainda, impõem-nos o problema de perdermos as referências e vivermos desconfiados da realidade, sem nos sentirmos seguros em nenhum espaço, tampouco com as informações que nos atingem.

2.2 Desdobramentos do micro no campo da arte: o cotidiano, a vida íntima, o privado, o doméstico

Esse movimento discursivo e cultural em direção ao micro reflete-se no campo da Arte Contemporânea, tomando proporções renovadas a partir da década de 1980. Todavia, o voltar-se a questões cotidianas, ínfimas e minúsculas, não é um interesse novo entre os artistas, por ser tema recorrente na arte. Mesmo nas imagens Medievais, em que a grande maioria alicerçava-se num viés religioso, era possível vislumbrar ilustrações de cenas cotidianas, realizadas nas margens dos manuscritos medievais, desvinculados dos textos sagrados. Também apareciam nos Livros das Horas,⁴⁰ em que os salmos são acompanhados por um calendário ilustrado, com a descrição das atividades correspondentes aos meses do ano.

Um exemplo desse tipo de imagem está no Livro de Horas, encomendado por Jean, Duque de Berry (um nobre francês), aos irmãos Limbourg (holandeses), que conceberam as pinturas entre 1414-1416, sendo elas finalizadas pelo francês Jean Colombe, entre 1485 a 1489. Na Figura 36, que ilustra o calendário do mês de fevereiro, observam-se homens trabalhando no espaço externo de uma paisagem gélida, enquanto as mulheres aquecem-se e

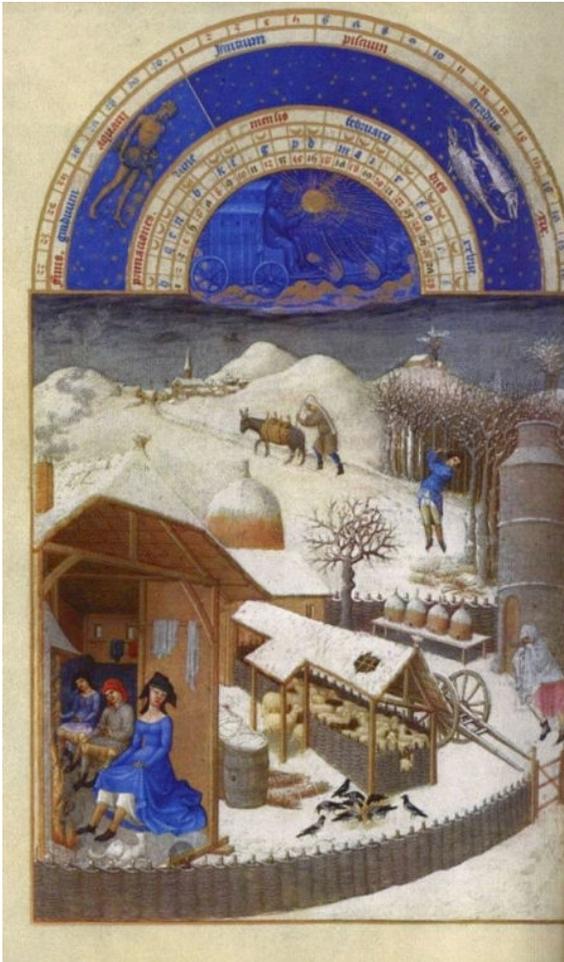


Figura 36 – Irmãos Limbourg, “Livro das Horas do Duque de Berry (Mês de fevereiro)” (1415-1416).

Guache sobre pergaminho. 13,6 cm (largura).
Musée Condé. Fonte: <<http://www.escriitoriodolivro.com.br/historias/horas.html>>

⁴⁰ Livro direcionado a leigos, que dá acesso a elementos do breviário utilizado pelos padres. Desenvolvido durante o século XIV para devoções privadas. São produzidos segundo um mesmo esquema, apesar das variações de formato e da abundância de ilustrações. Contém um calendário criado em função das festas religiosas e, também, numerosas preces, compostas de Salmos. Seu uso limita-se à leitura privada, alheia às cerimônias públicas e coletivas.

mantêm-se protegidas em ambiente que sugere ser o doméstico. Cogita-se ser esta uma das mais antigas representações que chegaram até nós da figura humana inserida em ambiente externo (na paisagem) e interno (doméstico). Embora já existissem outras, são representações de cenas religiosas, não de seres humanos praticando seus afazeres corriqueiros.

Na arte, um ponto forte dos temas relativos ao micro está nas chamadas “Pinturas de gênero” holandesas, produzidas no século XVII. Esse tipo de pintura engloba as mais variadas representações da vida cotidiana e cenas rotineiras. Interessam a esta pesquisa as obras que trazem o morador para dentro da composição, relacionando-se com os espaços e os objetos domésticos. É um estilo sóbrio, realista, ocorrido na porção holandesa protestante, destituída de interesse em cenas religiosas.

As imagens caracterizam-se, em geral, pela riqueza de detalhes, pela precisão e apuro técnico, numa tentativa de registro fiel daquilo que o olho humano é capaz de captar, o que evidencia, quem sabe, um fascínio dos pintores holandeses pelo âmbito doméstico e pelo mundo visível, passível de investigação por meio da pintura. Constatado isso a partir da afirmação de Gassen (2010, p. 75), para a qual “[...] o amor pela casa e pelos eventos que se desenrolavam em seu interior pode ser considerado relevante para a sociedade da época, delatando o valor que tal espaço possuía no interior da sociedade”.

Um artista que confirma esse apreço, retratando o ambiente doméstico e focando-se na intimidade e nos afazeres vivenciados nesse espaço interior, é o holandês Johannes Vermeer (1632-1675). Sua pintura demonstra requinte no tratamento dos elementos, como é possível perceber nas representações de detalhes das mais variadas estampas têxteis, como exemplificado na Figura 37.

A “Pintura de gênero” distanciava-se da exuberância barroca, a qual retratava temas nobres em voga na época. Por sua trivialidade, era considerada hierarquicamente inferior, se comparada à pintura histórica, visto que “copiava” a natureza sem seguir as proporções



Figura 37 – Jan Vermeer, “Jovem Adormecida à Mesa” (1657). Óleo sobre tela, 87,6 x 76,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: <<http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/historia-arte/idmod.php?p=vermeer>>

idealizadas até o momento. Um aspecto que desperta minha atenção e interesse nesse tipo de imagem é a abordagem da melancolia e do tédio presentes em variadas ações do dia a dia, uma vez que é essa monotonia, a repetição contida em atos da vida cotidiana, um dos fatores instigantes para criar a série “Habitações”.

Nesse sentido, nossa existência é constituída pela repetição, pela reiteração de hábitos, ao vivermos sem grandes novidades e sobressaltos. Com esses hábitos repetitivos, devemos buscar o significado de nossas vidas, já que a imaginação do habitante inventa artifícios para renovar as ações mecânicas, encontrando nelas novos interesses. Logo, a repetição contida no ordinário torna-se fecunda, se nos desafirmos a vivenciar um “habitar poético” na vida cotidiana. Esse “habitar poético” consiste em converter os atos cotidianos e a aparente monotonia do habitar em fonte inesgotável de experiências renovadas, envolvendo, também, o isolamento como algo produtivo (CEREZO, 2014).

A fim de praticar esse “habitar poético”, proposto por Cerezo (2014), coloco em trabalho o hábito repetitivo de deitar-me, empregando-o como pose durante a realização das fotografias da série “Habitações”. Procuo investigar e esgotar essa ação mecânica, monótona e repetitiva de deitar-me, praticada dia após dia no ambiente doméstico, independentemente do país, cidade ou lugar no qual habite.

Dando continuidade ao estudo de artistas que enfocam a esfera cotidiana do micro, como motivação para suas criações, cabe ressaltar a Arte Moderna. Muitos pintores do final do século XIX e início do XX não mais priorizam a representação idealizada de “grandes temas” em voga até o momento, como cenas históricas, mitológicas e religiosas, direcionando a atenção àquilo que os rodeava, como a paisagem natural e urbana, os retratos de sujeitos comuns e as construções/desconstruções pictóricas de objetos e cenas domésticas.

Este último caso é o do artista francês Henri Matisse (1869-1954), que incansavelmente explorou, em suas pinturas (Figura 38), ambientes interiores domésticos, por vezes com a



Figura 38 – Henri Matisse, “La Desserte” (A mesa de jantar) (1908). Óleo sobre tela, 180 x 220 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo. Fonte: <<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/Hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28389/?lng=pt>>

inserção da figura humana na composição. Em suas pinturas de cores vibrantes, dispõe objetos, janelas com cenas externas e estampas decorativas, as quais confundem o olhar do espectador, por fundirem-se, em alguns momentos. Como exemplo, destaco a Figura 38, na qual Matisse problematiza os limites entre natureza e artifício, por meio da representação de um vaso de flor sobre uma toalha que igualmente possui estampa floral e o que aparenta ser um papel de parede com padrões parecidos com os da toalha.

Esse tipo de imagem provoca-me grande interesse, considerando que também utilizo esses artifícios, mas no âmbito da fotografia, misturando o real (espécies vegetais, como flores e plantas) e sua representação (estampas com padrões florais), os quais dialogam na esfera do ambiente doméstico e do trabalho. Assim como Matisse, aprecio essa saturação formal causada pela sobreposição ou justaposição de estampas e/ou superfícies cromáticas com cores e tonalidades próximas.

Dentro do tema da domesticidade, destaco, ainda, o Britânico Richard Hamilton (1922-2011), com a colagem “O que Exatamente Torna os Lares de Hoje Tão Diferentes, Tão Atraentes?” (Figura 39), de 1956, concebida como pôster e ilustração para o catálogo da exposição *This is tomorrow* (Este é o amanhã), do *Independent Group* de Londres. A imagem é antecessora da *Pop Art* americana, a qual explora as realidades do dia a dia e a cultura popular, numa crítica irônica à sociedade de consumo, a partir da década de 1960. Essa abordagem de cunho irônico não corresponde aos meus anseios, ao criar a série “Habitações”, mas menciono-a por considerá-la um importante contraponto ao meu trabalho e grande referência quando nos propomos ao estudo das relações entre arte, cotidianidade e domesticidade.

Nessa movimentação rumo ao micro e à vida cotidiana, previamente à década de 1980, destaco também o movimento Dadaísta e artistas que abordavam o trivial, o minúsculo e o insignificante, como o francês Marcel Duchamp (1887-1968) e seus *ready-mades*, ou o alemão

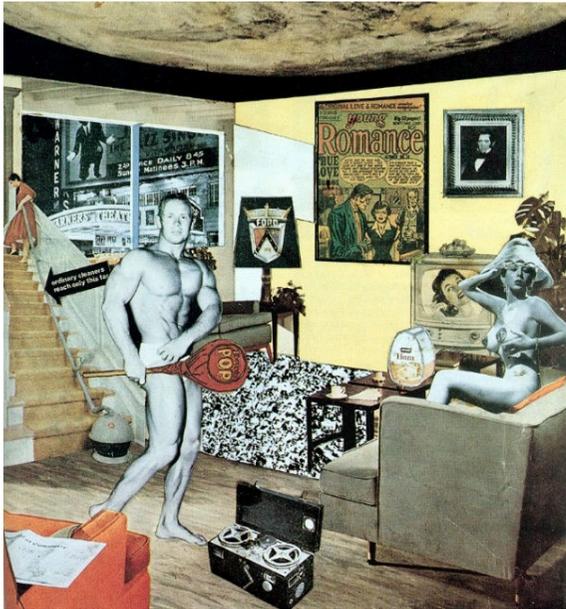


Figura 39 – Richard Hamilton, “Just What Was It That Made Yesterday’s Homes So Different, So Appealing?” (1956). Colagem, 26 x 24,8 cm. Courtesy The Estate of Richard Hamilton. Fonte: <<https://makin.garthappen.files.wordpress.com/2011/09/rh2.jpg>>

Kurt Schwitters (1887-1948) e sua *Merz Art*, composta de colagens com detritos e descartes da sociedade de consumo. Ainda, é o caso das ações empreendidas pelo grupo Fluxus, ativo entre as décadas de 1960/70, que defendia a ideia de antiarte e praticava em suas ações uma indistinção entre arte e vida, provocando a desobjetualização artística.

No âmbito brasileiro, essas indistinções entre arte e vida tomaram proporções maiores a partir do Neoconcretismo, iniciado em 1959. Essas relações arte/vida são levadas às últimas consequências somente nas próximas décadas, com as proposições sensoriais de artistas, como Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) e Cildo Meireles (1948-), que compreendiam a arte como experiência, solicitando uma participação mais ativa do espectador no processo artístico e uma gradual inserção da arte na vida cotidiana. Contudo, mesmo diante da importância desses artistas e ações, cujo trajeto criativo ocorre na esfera pública, diante e em conjunto com a coletividade, não os enfatizarei por interessar-me naqueles procedimentos mais intimistas e solitários, que abordam aspectos da vida privada no interior do ambiente doméstico.

2.3 Fotografia e cotidianidade

Se as questões relacionadas à cotidianidade e ao micro já permeavam a Arte Moderna, então, por que afirmar que, desde a década de 1980, houve uma renovação no interesse artístico por esses temas? É possível alegar que, na década em questão, houve certa perda do caráter inovador das tendências conceitualistas, em voga na arte a partir de 1960. Assim, essas tendências responsáveis por linguagens efêmeras, como os *happenings* e as performances, passam a dividir espaço, novamente, com o objeto artístico, apontando um retorno da figuração, com uso de formas familiares. A figuração, anteriormente criticada pelas tendências conceitualistas, em razão de seu caráter mimético, renova-se.

Com esse retorno ao figurativo e ao objeto artístico, na década de 1980, a fotografia, que em outros momentos já fora repelida do campo da arte,⁴¹ passa a despertar a atenção dos artistas, adotando a chamada forma *tableau* (forma quadro) em grandes dimensões. Isso possibilita que a fotografia seja pensada como imagem feita para ser exposta, para ocupar as paredes de espaços expositivos, diferentemente de sua tradição, a qual delegava o seu lugar às páginas impressas de livros, jornais ou cartazes.

A fotografia praticada a partir da década de 1980 constitui-se no que Rouillé (2009)⁴² denomina aliança arte-fotografia,⁴³ cuja característica é o emprego, muitas vezes exclusivo, da fotografia como material de uso dos artistas, garantindo a permanência do campo da arte objetual, ameaçado pela já referida desmaterialização artística. Esse material, por tratar-se de uma impressão luminosa de seu referente, interessa aos artistas, quem sabe, não por representar a realidade, e sim por apresentá-la, dar-lhe visibilidade. A fotografia refere-se ao primeiro material de captura mimética e tecnológica incorporado ao campo da arte, o que significa uma ênfase no maquínico, não apenas no artesanal, no manual. Nesse sentido, Couchot (2003) aborda o crescente processo de automatização das técnicas de produção imagética, visível a partir do advento da câmera fotográfica, que libera a mão em favor do olho, tendo em vista a possibilidade de capturar de modo fiel uma realidade visualizada, cabendo ao fotógrafo enquadrá-la e apertar um botão.

⁴¹ O advento da fotografia, durante o contexto da Revolução Industrial, no século XIX, não ocorre na esfera das artes, mas no campo científico, embora, ao longo de sua história, tenha mantido relações principalmente com a pintura. A fotografia era rechaçada pelo âmbito artístico, por ser um meio técnico de produção imagética, cujo automatismo implica um distanciamento do fazer manual. Por seu uso em diversas áreas do conhecimento, com propósito científico, era vista como ameaça para o campo artístico, já que por meio dela era possível criar imagens de modo mais rápido e barato. Com o tempo, evidenciam-se contaminações entre pintura e fotografia, até o momento em que a fotografia torna-se linguagem e material apropriado pelos artistas.

⁴² Publicação original de 2005, intitulada *La photographie: entre document et art contemporain*, Éditions Gallimard, Paris.

⁴³ Para o autor, a aliança arte-fotografia já foi anunciada pelas fotomontagens e fotogramas dos anos 1920.

O uso da fotografia pelos artistas está ao encontro do que Rouillé (2009) considera uma intensificação de interesse nas “partes baixas do real”, tais como no trivial, na figuração, nos pequenos relatos, no cotidiano, no ordinário e nos objetos ou nos lugares familiares, banais ou irrelevantes, a partir da década de 1980.

O cotidiano e o banal constituem uma das principais problemáticas da arte-fotografia. Nessa aliança, a fotografia, por natureza em contato direto com o mundo, terá contribuído para ancorar a arte no cotidiano, no banal, no familiar, no ordinário, na mais bruta realidade. [...] as obras abordam zonas do real outrora completamente excluídas da arte, devido a sua trivialidade excessiva, sua banalidade inaceitável, ou sua familiaridade indigna. Aquilo que, muitas vezes, aflorava apenas à margem das imagens, como um excedente, hoje se tornou o centro (ROUILLÉ, 2009, p. 414).

Por isso, segundo o autor, o foco de interesse passa a ser o “infraordinário”, não mais o extraordinário. Os artistas possuem ambições mais modestas, menos idealizadas, resultando numa “arte do quase-nada”, uma vez que fotografam universos circunscritos na vida cotidiana, lugares familiares, objetos usuais, gestos diários, íntimos, simples e próximos, invisíveis por sua recorrência em nossa visualidade, evidenciando um mundo acessível e comum, às vezes monótono e trivial. Apresentam aspectos corriqueiros da vida, protagonizados por pessoas anônimas, em qualquer instante e lugar.

Essa orientação temática funciona como uma atitude de recuo, para escapar da estética das metanarrativas modernas, constituídas de histórias extraordinárias, heroicas e espetaculares, em que a arte passava por rupturas em busca do inédito. Por isso, tal atitude opõe-se às grandes concepções modernistas que acreditavam na criação como fonte de mudanças, rupturas e negações. Assim, as narrativas modernas dão espaço a uma estética que recusa temas e formas extraordinárias, destacando-se questões locais, íntimas e cotidianas, imperceptíveis de tanto serem vistas.

Muitos artistas valem-se da fotografia porque, ao longo de sua história, foi um meio privilegiado de percepção do cotidiano, permitindo a descoberta do próximo e do imediato, de modo simples e direto. Isso ocorre em razão de sua já mencionada relação com as aparências da realidade, o que possibilita que os artistas utilizem-na como forma de questionar tais aparências, liberando a fotografia das funções relacionadas à transparência “documental”,⁴⁴ ou então apropriarem-se das formas documentais como característica artística e como forma de renovação das linguagens estéticas e de revigoração da dimensão social da arte.

Por ser autoral, a fotografia coloca em marcha diferentes formas de compreensão da realidade, permitindo operar entre a verdade dos fatos e a experiência ficcional, intrínseca às possibilidades projetivas, narrativas e especulativas da imagem. Assim, a particularidade do fotográfico deriva do fato de induzir significação formal, comunicacional e conceitual aos assuntos mais irrelevantes e inesperados do entorno cotidiano.

No campo da arte-fotografia, esse olhar atento ao micro inicia-se já por volta dos anos de 1970, nas primeiras obras de Christian Boltansky (Paris, 1944-), pelo seu interesse na banalidade, nos inventários e nas imagens estereotipadas da cultura popular. Mas seu trabalho e os de outros artistas com interesses afins só se afirmam no campo da arte no decorrer da década seguinte. Nesse contexto, ocorrem reorientações temáticas, envolvendo o privado, os pequenos gestos íntimos, a poetização do irrisório, os signos da sociedade de consumo, a taxionomia dos automatismos da vida cotidiana, a uniformização dos corpos e tantos outros direcionamentos artísticos ao micro.

⁴⁴ Conforme Mah (2009), tradicionalmente, o documental adota a simplicidade formal e a contenção estilística, emocional e dramática, no esforço de (re)presentar o real. Utiliza-se de conceitos, como realismo, reprodução, verdade, testemunho.



Figura 40 – Nan Golding. “*Greer and Robert on the bed*” (1982). *Photograph, colour, Cibachrome print, on paper mounted onto board, 75 x 60 cm.* Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-greer-and-robert-on-the-bed-nyc-p78044>>

Um exemplo é a obra “*The Ballad of Sexual Dependency*” (1979-1986), de Nan Golding (*Washington*, 1953), na qual expõe intimidades da vida privada, discutindo tabus cotidianos, por meio da fotografia (Figura 40). Os retratados são ou a própria artista ou pessoas de seu círculo de convivência íntima, como amigos. As fotografias são produzidas de modo despreocupado e durante o próprio fluxo da vida, na cena *underground* de Boston, Nova Iorque e Berlin. Incluem pessoas marginalizadas pela sociedade, portanto, minorias, que se desviam dos padrões “normais” de comportamento culturalmente aceitos, como travestis, prostitutas, doentes e viciados em drogas. Mesmo refletindo a cotidianidade e a familiaridade, essas imagens impactantes diferem daquelas dos conhecidos álbuns de família, que se ocupam em registrar apenas momentos felizes e significativos da vida. As fotografias de Nan Golding, apesar de recorrerem à estética desses instantâneos de uso cotidiano, apelam a temas proibidos e excluídos desse tipo de retrato familiar imortalizado nos álbuns.

Ferrando (2012), artista e professor espanhol, afirma que nossa relação com o entorno só se converte em criativa quando conseguimos modificar o uso ou o significado imposto pela norma, ao real. Para ele, o cotidiano é o mais difícil de ser descoberto, ao abranger o que somos e fazemos, escapando-nos por seu caráter neutro, por seu anonimato, por sua indistinção à vida. Por isso, defende a escuta e a imersão neutra do sujeito na corrente processual cotidiana da vida, com necessidade de disciplina pessoal do artista no desenvolvimento da atenção, da consciência e da intuição, para que esteja atento ao insignificante, aos detalhes. Interessa a invenção de relações entre elementos e fatos, até então inexistentes e desconhecidas, o que revela um desejo de inter-relacionar as coisas, observando-as não somente como são, mas como poderiam ser, descobrindo um modo diferente de ver o instante.

Identifico-me com as palavras de Ferrando (2012), pois reconfigurar o real, impondo-lhe novos sentidos, apesar de ser instigante, não é tarefa fácil, por estar próximo demais da



La Pagode.

Figura 41 – Joachin Mogarra, “La Pagode”, da série “Le gîte et le couvert 2” (2009). Fotografia, 30,5 x 30,5 cm. Fonte: <<http://theredlist.com/wiki-2-16-860-897-1109-view-still-life-2-profile-mogarra-joachim.html>>

nossa vida, requerendo que estejamos vigilantes. Diante disso, assim como indica o autor, busco criar relações entre as coisas, o que evidencia o caráter lúdico em minha prática, na intenção de recompô-las de um modo diferente para a fotografia. Por isso, na série “Habitações”, os elementos do corpo fazem as vezes de lugares, como sugere o título da maioria dos autorretratos.

Um artista que também “brinca” com os lugares é o espanhol Joachin Mogarra (Tarragona, 1954-). Por meio de suas “viagens imóveis”, constrói em seu domicílio pequenas réplicas de lugares longínquos que povoam seu imaginário, fotografando-as. Suas fotografias são interferidas com itens gráficos e acompanhadas de textos curtos, escritos à mão, os quais dizem respeito a lugares. Na obra de Mogarra, os lugares são existentes, geralmente turísticos; no meu trabalho, nem sempre são verídicos ou identificáveis a um primeiro olhar. Em Mogarra, os locais não passam de objetos empilhados, como se observa na Figura 41, em que retrata pratos empilhados, modificando seu sentido pelas inserções gráficas e textuais, que lembram detalhes arquitetônicos do cinema e casa de chá parisiense “La Pagode”. No caso de “Habitações”, os lugares não passam do corpo encoberto por têxteis.

Acerca desses tipos de procedimentos, modestos, discretos, irrisórios e sem unidade, operados pelos artistas, Rouillé (2009) destaca que têm em comum o fato de reverberar intensidades, provocando efeitos deformados, defasados, abafados ou amplificados dos fenômenos, significando que nem sempre refletem especularmente a realidade. Interessam como forma de ação sobre o mundo ou de posicionamento em relação a ele. Nesse entendimento, a arte-fotografia reconfigura as vivências cotidianas.

A ideia do cotidiano integrou o programa temático de *PhotoEspaña*⁴⁵ 2009, proposto pelo curador geral do evento Sérgio Mah (2009), para o qual a mostra põe em relevo uma relação peculiar com a experiência e a percepção da vida cotidiana, com aquilo que nos sucede e nos rodeia no transcurso das vivências e com os gestos mais próximos e comuns. O autor afirma que o cotidiano envolve a diversidade da vida diária e ordinária, seus instantes e acontecimentos, suas figuras, lugares e objetos. Compreende o cotidiano como a medida de todas as coisas, do entendimento ou do desentendimento das relações sociais, do uso do tempo vivido, seja ele banal, trivial ou repetitivo, em que o real é um terreno repleto de microssaberes que permitem discernir tendências sociais, culturais e políticas.

Para Mah (2009), o cotidiano constitui-se de um nível de realidade no qual se enfrentam, dialeticamente, a natureza e a cultura, a história e o presente. É o âmbito das transições, resistências e fragmentações, disponível para todo tipo de potencialidades e oportunidades; uma esfera de práticas, de combinações e de (re)invenções que tendem a escapar às lógicas de categorização, cuja compreensão exige uma análise particular, porque implica saberes e qualidades que se encontram fora dos contextos institucionais e especializados, das pré-qualificações e das classificações uniformizadoras. A vida cotidiana é um território aberto a todo tipo de incursões, permitindo gestos suscetíveis de analisar e transformar o sentido e o papel das artes visuais. Em suma, no cotidiano, tudo se expressa e se reinventa, até a própria cotidianidade.

As práticas da imagem embasadas no cotidiano examinam as convenções da História da Arte e da fotografia. Abrem espaço e dirigem a atenção à experiência individual, afirmando suas diferenças, singularidades e idiosincrasias. Trata-se de uma arte que se reconstrói e se

⁴⁵ *Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales*. Nasceu em 1998 e converteu-se num dos maiores eventos culturais da Espanha, contando com projetos fotográficos, vídeos e instalações de fotógrafos e artistas visuais nacionais e internacionais de destaque.

recategoriza a todo o momento, exigindo a adequação dos protocolos estéticos e conceituais, na perspectiva de modos mais diretos e compreensíveis de refletir sobre a aparência da realidade ou sobre a realidade da aparência.

Os artistas que recorrem à linguagem simples e imediata da fotografia para abordar a realidade têm por base a experiência individual e sua capacidade de compartilhar situações vivenciadas e relações concretas, o que é encarado por Rouillé (2009, p. 362) como estratégia de refúgio do artista no que é próximo:

A hostilidade do mundo exterior incita a cada um a refugiar-se em seu interior, a fechar-se em si próprio, no seu cenário privado, entre seus objetos familiares. Os interesses, os olhares, os pensamentos e as ações práticas ou artísticas tendem, assim, a deslocar-se de alhures e do longínquo, rumo ao aqui e ao próximo: o cotidiano e o familiar são transformados em universo e refúgio.

Essa postura de recuo não se dá apenas no ordinário, na intimidade, nas identidades social, sexual ou étnica. Pode ancorar-se, ainda, no nada, no vazio, em “[...] formas de resistência passiva, de estratégias de evitação ou de retraimento diante de alguma coisa de muito grande, bastante difusa, que ameaça envolver, encobrir, sufocar” (ROUILLÉ, 2009, p. 414). Assim, o recuar para centrar-se no micro pode ser uma estratégia de proteção, em que o sujeito reterritorializa-se à margem dos grandes fluxos de um mundo em efervescência. Esse é um modo de microrresistência, em que, por meio do apego ao local, escapa-se da hegemonia do global.

Num mundo homogeneizado, marcado pelos efeitos da globalização econômica e cultural e por formas avançadas de comunicação espetacular, acessível apenas pelo sistema de mídiatizações, que reduz a espetáculo, a uma abstração, a uma mercadoria que circula e se troca, “[...] fotografar o cotidiano pode surgir como um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido, o uso. Isso talvez consista em defender os valores humanos da vida contra

a predominância crescente do abstrato, do factício, do virtual, do alhures. Do superficial” (ROUILLÉ, 2009, p. 362). Assim, a fotografia é abordada como canal privilegiado de investigação e de reinvenção de formas alternativas e significativas de estar, permitindo-nos pensar nas consequências e efeitos exercidos pelas estruturas sociais e os sistemas de poder na vida das pessoas, fazendo com que os artistas refugiem-se no micro.

Com base nas perspectivas dos autores citados, percebo que minha proposta de pesquisa situa-se nessa contracorrente das grandes narrativas modernas, frequente na arte e na cultura contemporâneas. Isso ocorre por meio da ressignificação de gestos menores da intimidade, criando “microações”, cenas montadas nos espaços domésticos vivenciados, somente para o instante da tomada fotográfica e para serem convertidas em trabalhos artísticos. Tenho interesse pelas imagens, as quais, por um lado, reproduzem e, por outro, reconfiguram a vida cotidiana, mediante uma combinação paradoxal entre o real e o ficcional.

2.4 Fotografia, realidades e ficção: entre a “retenção” e a ressignificação do cotidiano e do efêmero

Como na série “Habitações” relaciono meu corpo a elementos contidos nos ambientes domésticos vivenciados, as proximidades com a realidade cotidiana se fazem presentes, tendo em vista que o trabalho parte da conexão com essa realidade. Um nível de ficção também é evidente quando as imagens não mostram a figuração realística dos locais indicados nos títulos, o que torna necessária a compreensão dos paradoxos entre realidade e ficção na fotografia.

A questão de apreender a realidade relaciona-se com a condição transitória e fugaz da vida humana, a qual faz com que esqueçamos fatos passados. Quem sabe, a necessidade da

fotografia não estaria ligada a um desejo humano de refrear a ação do tempo e de “reter” o efêmero, produzindo “duplos” da realidade?

Se pensarmos a imagem fotográfica como um “duplo” de seu referente e tomarmos como válida a compreensão cotidiana, que a encara como um meio de “reter” as memórias vividas e testemunhar/atestar a realidade passada, podemos perceber que a fotografia está ao encontro desse desejo, parecendo manter o seu referencial aprisionado numa espécie de suspensão temporal. Basta nos atermos às páginas dos estimados álbuns de família: neles, o importante é a captura de rituais que marcam momentos significativos, simbólicos e felizes da vida. Essa necessidade humana de “reter” o efêmero e criar “duplos”, pela imagem, não remonta apenas ao tempo atual, podendo ser visualizada nas mais diversas culturas, inclusive muito anteriormente ao advento do fotográfico; por exemplo, na valorização das máscaras mortuárias. A própria origem mítica da representação, na fábula de Plínio, o Velho,⁴⁶ citada por Dubois (2006)⁴⁷, indica essa necessidade de “retenção” do real. A fábula aponta para uma origem do ato de representar relacionado à presença/ausência do referente e à rememoração do real. A partir da fábula, Dubois (2006, p. 116) constata que “[...] a representação nasceu por contato”. Sendo assim, o importante não é necessariamente que a imagem se pareça com o referente, mas que guarde um traço de sua presença física.

Essas propriedades indicial⁴⁸ e mnemônica, contidas na fábula originária da representação, aproximam-se da fotografia, por se encontrarem implícitas na concepção

⁴⁶ Trata-se de uma história cuja personagem é a filha do Oleiro Dibutades, de Sícion. A jovem, ao ver a sombra do rosto de seu amado projetada numa parede, por intermédio de uma fonte luminosa, contornou-a com carvão na parede, para guardar-lhe a imagem, antes que ele partisse para uma longa viagem. Como se isso não bastasse, seu pai modelou o relevo humano em argila, preenchendo aquele contorno vazio da sombra e queimando-o junto com outros vasos de barro, para posterior conservação.

⁴⁷ Publicação original de 1990, intitulada *L'acte photographique et autres essais*. Éditions Nathan, Paris.

⁴⁸ Referente ao conceito de “índice”, termo abordado por Krauss (2002), na publicação francesa *Le photographique*, de 1990. Pautada nas teorias de Charles S. Peirce e Roland Barthes, a obra de Krauss

ontológica do meio fotográfico, incessantemente pensada por autores, como Barthes (1984), Krauss (2002) e Dubois (2006), para os quais a essência desse meio está na sua característica de rastro de seu referente.

Para Krauss (2002)⁴⁹, a relação estabelecida entre a fotografia e seu referente (algum fragmento do real) é tecnicamente diferente daquela que a pintura, o desenho ou outras formas de representação mantêm com ele, em razão de estes últimos poderem ser feitos de memória. Em oposição, “[...] a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material” (KRAUSS, 2002, p. 82). A fotografia, portanto, relaciona-se de maneira direta com aquele ou aquilo que está diante da objetiva, o qual deixa nas imagens um rastro de sua presença, comparável a marcas de pegadas na areia.

Essa indicialidade da fotografia pode ser relacionada aquela dos panos, dos têxteis da casa, principalmente a dos lençóis que, como já mencionado, carregam vestígios dos corpos que neles se deitam, impingindo suas formas e marcas. O lençol, bem como a imagem fotográfica, anuncia um corpo com o qual teve contato físico; funciona como um índice corporal.

50

aponta para a condição de traço fotoquímico da fotografia, a qual só pode existir a partir de vínculo inicial com um referente material, dependendo do contato físico entre dois corpos presentes no mesmo lugar.

⁴⁹ Obra original de 1990, intitulada *Le photographique. Pour une théorie des Ecartis*. Editions Macula, Paris.

⁵⁰ Esta concepção do tecido como um índice do corpo está presente na cultura ocidental. Um exemplo é o Sudário de Turim ou Santo Sudário, mortalha de linho que muitos cristãos acreditam ter coberto o corpo morto de Jesus Cristo, pois apresenta evidências de uma silhueta humana formada por sangue. Estudos desta imagem apontam que aquele corpo sofreu traumatismos físicos com feridas próximas às de relatos bíblicos referentes aos momentos que antecederiam à crucificação de Cristo. Um fato relevante é o de esta silhueta humana ser mais nítida e visível quando fotografada e visualizada em preto e branco, no negativo fotográfico, do que observada diretamente no tecido/mortalha. Tanto, que só passou a ser amplamente estudada após ter sido fotografada em 1898 pelo fotógrafo italiano Secondo Pia.

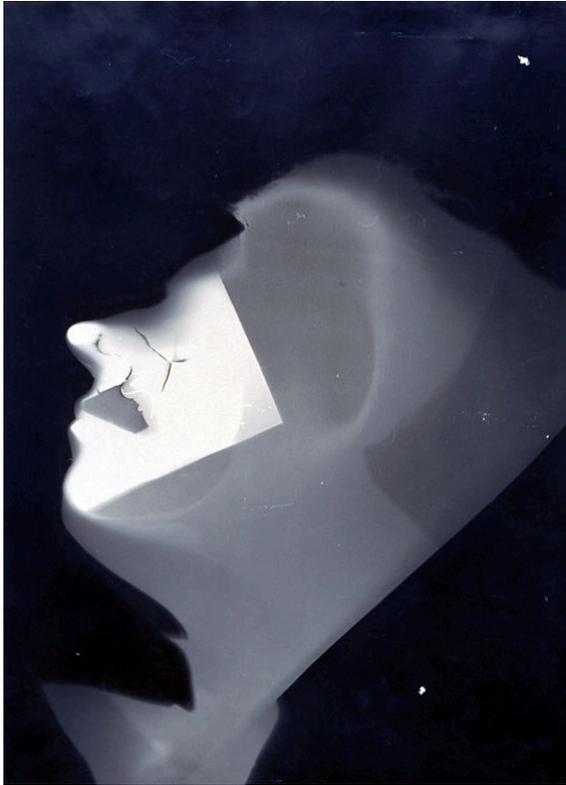


Figura 42 – Moholy-Nagy, “Autorretrato” (1925).
Gelatin silver print, 39,6 x 29,5 cm. Museum
Purchase. Fonte: <http://www.geh.org/fm/amico99/htmlsrc2/m198121630022_ful.html#topofimage>

Para fundamentar a ideia da fotografia como índice, Krauss (2002) embasa-se em “Quando eu era fotógrafo”, obra de memórias de Félix Nadar,⁵¹ publicada em 1900; apresenta algumas proposições do fotógrafo, principalmente as que apontam a impossibilidade de se fotografar à distância e, por consequência, a dependência de uma proximidade física entre dois corpos em um mesmo lugar como uma condição da fotografia. A autora citada afirma que Nadar definiria a fotografia como índice, cuja relação com aquilo que representa é a de ter sido produzida pela sua presença física.

A teoria do índice contribui para esta reflexão ao considerarmos que um índice, apesar de estabelecer relação física com o seu referente, remete-nos ao seu objeto, mas pode não apresentar similaridade com ele. Conforme Dubois (2006, p.53), “[...] [a] foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (grifos do autor). Portanto, não é pelo fato de a fotografia ser um traço indicial de seu referente que ela seja mimese. O índice origina um tipo de imagem que tem ou não a possibilidade de se parecer com seu referente capturado da realidade (ou da ficção). Um exemplo disso são os fotogramas,⁵² amplamente investigados pelos artistas Man Ray (Filadélfia, 1890-1976) ou Moholy-Nagy (Hungria, 1895-1946). Como é possível observar no autorretrato desse último artista (Figura 42), ele distancia-se de uma representação figurativa do real, atestando sua presença, nem sempre tornando seu rosto (referente) reconhecível.

Essa falta de similitude entre o referente e sua imagem fotográfica já era problematizada pelo teórico francês Roland Barthes (1984, p. 15-16)⁵³, o qual enfatiza uma “[...] teimosia do

⁵¹ Fotógrafo e caricaturista francês. Viveu entre o período de 1820 e 1910. Elaborou diversos retratos fotográficos, nos quais os modelos apresentavam poses mais espontâneas do que a maioria dos retratos de outros autores de sua época. Segundo Fabris (2004), isso ocorria porque Nadar estabelecia uma relação empática com o modelo, a qual supostamente lhe permitia penetrar na interioridade do ser humano fotografado.

⁵² Fotografias feitas sem a utilização da câmera fotográfica. Os objetos são colocados diretamente sobre uma superfície fotossensível, exposta à luz.

⁵³ Ano original da edição francesa: 1980. Título da obra: *La chambre Claire*.

referente em estar sempre presente”. Segundo o autor, a fotografia envolve a tautologia, traz consigo seu referencial, atingido por uma imobilidade amorosa e fúnebre, por não fazer parte do mundo em constante movimento, vivenciado pelo retratado. Barthes (1984) alerta para a invisibilidade da fotografia em si: o que vemos, ao olhá-la, é um duplo da corporeidade daquele que esteve diante da objetiva. Assim, para ele, a fotografia é constituída por um “isso foi”, indicando que tudo o que é visto nela encontrou-se diante da câmera, sendo posteriormente separado dela.

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado (BARTHES, 1984, p. 121).

Nesse sentido, para o autor, a fotografia produz o efeito de atestar que o que vejo nela de fato existiu, atuando como se fosse um certificado da presença do outro em estado passado. Isso não significa que a considere cópia do real, como já mencionado por Dubois (2006), pois os autores nos fornecem indícios para compreendermos que, embora a fotografia seja uma emanção do real passado, ela não se limita à mimese e veracidade do real. É por essa razão que tomo a fotografia como meio de minha investigação, devido ao meu interesse nesse vínculo físico que ela estabelece com as situações retratadas, passível de ser ressignificado.

Observo essa questão em Barthes (1984), quando menciona que, ao analisar variados retratos de sua mãe, após a morte dela, deparou-se com imagens “parcialmente verdadeiras”. Essas imagens lhe pareciam ser quase ela, o que soava decepcionante e doloroso, por visualizá-la vestindo trajes e realizando ações não condizentes com o modo com que a reconhecia. A partir dessa experiência, bem como da de ser fotografado e muitas vezes não

reconhecer a si próprio, nem lembrar-se do momento em que foi apreendida sua efígie, o autor aponta a existência de algo de terrível em toda a fotografia, por ele denominado “o retorno do morto”.

Assim, alerta para a tendência de o sujeito posar, ao ser fotografado e ter a consciência de ser observado, “(re)fabricando-se” o tempo inteiro e se metamorfoseando em imagem. É por isso que a fotografia tem o poder de criar ou recriar um corpo, além de mortificá-lo pela imobilidade da pose e da imagem bidimensional. O autor afirma que

[...] a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade. [...] a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que [...] não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte [...]: torno-me verdadeiramente espectro (BARTHES, 1984, p. 25-27).

Apoiada em suas palavras, e identificando-me com suas narrativas, percebo que, em meu projeto artístico de produção de autorretratos, o feminino é colocado como sujeito e objeto; sujeito que fotografa e objeto fotografado. Ao transmutar-me em imagem, é como se vivenciasse essa experiência mortífera, de aprisionamento do corpo em representações bidimensionais, por vivenciar momentos encenados e fabricados para a tomada fotográfica.

Por outro lado, experimento a sensação de inventar-me durante o processo, quando me presentifico na cena de um modo diverso do qual me exponho na vida cotidiana. Como vestígios da realidade e ficção convivem lado a lado nestes autorretratos encenados, a verossimilhança do referencial é preservada, paradoxalmente mortificada por meio da fotografia, o que está ao encontro das ideias de Crimp (2005)⁵⁴, para o qual a própria concepção de representação envolve um tipo de presença só possível pela ausência do referente.

⁵⁴ Obra original de 1993, intitulada *On the museum's ruins*. Mit Press, Cambridge.



Figura 43 – Richard Prince, “*Untitled (Cowboy)*” (1989). *Ektacolor photograph*, 127 x 190,5 cm. Fonte: <<http://www.randomradiance.com/2010/12/appropriation-in-photographic-art-i.html>>

Quanto à questão da presença, esse autor explica que existe um conceito frequentemente relacionado ao “estar ali”, “estar diante de”. Entretanto, acrescenta outra noção, usada nas histórias de fantasmas de Henry James, cara a esta pesquisa: a ideia de presença que é um fantasma, que não está ali, que é uma ausência, abarcando seu aspecto fantasmagórico. Esse tipo de presença fantasmática é percebida por Crimp (2005) nas fotografias refotografadas de Richard Prince (Panamá, 1949 -), o qual isola, amplia e justapõe fragmentos de imagens comerciais, onde os referenciais humanos apresentados não se encontraram diante da câmera, e sim suas representações bidimensionais (Figura 43). O artista refotografa inteiramente imagens midiáticas preexistentes de sujeitos que jamais estiveram diante de sua câmera, descontextualizando-as pela retirada dos textos publicitários que originalmente as acompanhavam. A procedência de suas fotografias, portanto, permanece sendo a figura bidimensional. Isso aponta para uma ausência do sujeito de carne e osso, como referente “capturado” pela fotografia, o que Crimp (2005) entende como “ausência do referente”. Entretanto, quem sabe, a presença desse sujeito oriundo de uma imagem preexistente possa ser compreendida como uma espécie de fantasma, de retorno e recodificação do morto?

Esse tipo de “presença-ausente”, ou presença como fantasma, que está e não está ali, pode ser relacionada com minha proposta artística de autorretratos, pertencentes à série “Habitações”, pois os títulos de cada trabalho remetem a lugares que não se encontram fisicamente e espacialmente presentes diante da câmera no momento da captura. Esses lugares (existentes ou fantasiosos) são como uma “presença-ausente” que “presentifica-se” imaginariamente nas fotografias, por meio de construções feitas com o corpo em ambiente doméstico. O corpo e os objetos domésticos, utilizados nas composições, convertem-se em imagens que, por sua vez, inserem imaginariamente outras imagens, no contexto do trabalho, por meio das alusões a lugares, que poderão ou não ser conhecidos pelo espectador, referidos

nos títulos dos autorretratos. Isso faz com que cada fotografia agregue variadas camadas espaço-temporais articuladas. Assim, a não correspondência entre as palavras do título e a imagem mostrada ressignifica as fotografias pela inserção do texto.

Em “Habitações”, capturo a emanção física do corpo interagindo com ambientes que me pungem e me afetam; no entanto, “retenho” apenas seus indícios fotográficos, “mortos-vivos” que podem atenuar o distanciamento entre o corpo e o ambiente doméstico, impingido pelas mudanças domiciliares. Nesse sentido, o emprego da fotografia como um dos procedimentos da pesquisa acontece, inicialmente, em razão de querer utilizá-la como uma tentativa de transpassar o esquecimento dos ambientes domésticos habitados provisoriamente, revelando uma vontade de “reter” o efêmero. Contudo, o que se manifesta visualmente no trabalho são encobrimentos e ocultações que impossibilitam a identificação dos lugares e do sujeito fotografados. Esses últimos deixam nas imagens apenas os seus indícios, representados por objetos pessoais. Desse modo, refugio-me nos pequenos relatos, no íntimo e familiar, para criar autorretratos em que a minha autobiografia e memória sejam ressignificadas, dando lugar ao meu imaginário e ao imaginário do público.

Ao pensar as relações entre fotografia e memória, Flores (2011, p. 125) afirma que “[...] no nível ontológico, a memória e a fotografia funcionam de maneira parecida, trazendo ao presente as imagens do passado de um modo visual. Uma, a memória, faz isso de modo mental, enquanto a outra, a fotografia, o faz de modo material”. Contudo, a autora critica a concepção comum e dominante de memória entendida como neutra, transparente e mecânica, pois as emoções modificam a percepção. Flores (2011) apega-se, então, ao caráter seletivo e transitório da memória. Esclarece que somente permanecem arquivadas as experiências significativas, apagando-se as vivências que não são úteis; assim, compreende a memória como processo ativo e criativo em constante reciclagem de perceptos e conceitos.

Nessa mesma direção, Fontcuberta (2012, p. 43) assegura: “*Recordar quiere decir seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar el resto. No hay nada tan doloroso como el recuerdo exhaustivo e indiscriminado de cada uno de los detalles de nuestra vida*”. Tal atributo seletivo da memória é explicado pelo autor no relato da novela “*The man who never forgot*” (1957), de Robert Silverberg. Nela, é elucidado o aspecto negativo de se ter uma memória extraordinária, já que o personagem Tom Niles, dotado de uma memória sobre-humana, não consegue esquecer-se de nada, tornando-se incapaz de perdoar erros e superar traumas, por não apagar das lembranças aspectos negativos da vida. Isso torna sua relação com os outros uma catástrofe, insinuando Silverberg que é o esquecimento que nos permite sermos felizes.

Por isso, Fontcuberta (2012) afirma que fotografamos para esquecer. Elucida que, em fotografias pessoais, aparentemente, só são incluídas situações agradáveis, como ritos, celebrações, viagens e férias.

Fotografamos para reforzar la felicidad de estos momentos. Para afirmar aquello que nos complace, para cubrir ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la ineludibilidad de la muerte. [...] seguimos condenados a fotografiar para olvidar: resaltamos unos hechos para postergar los intervalos anodinos y tediosos que fatigan el espíritu (FONTCUBERTA, 2012, p. 44).

Dentro dessa concepção, a fotografia possibilita a “retenção” de momentos que queremos lembrar futuramente, além da supressão daquilo que não queremos recordar. Fotografamos determinadas ocasiões em detrimento de outras que preferimos esquecer, para que se apaguem nos entremeios de uma fotografia e outra, restando intervalos de tempo, lapsos entre as imagens. Tal qual a memória, a fotografia é maleável, falível e seletiva. Portanto, ambas sempre envolvem um caráter ficcional: as memórias, quando narradas, podem

incorporar ocultações e reinvenções criadas pela imaginação; já a fotografia admite esses elementos, por decisão autoral, ao escolher o que mostrar ou não e de que maneira.

Minha pesquisa artística relaciona-se com tais questões apontadas acerca da fotografia e da memória, encaradas como ficção, por desenvolver autorretratos que documentam os ambientes domésticos provisórios (ficcionais ou não) nos quais residi ou me hospedei. Mesmo instigando-me o caráter indicial e mnemônico da fotografia, minha prática vem apontando possibilidades que não necessariamente consistem na “fixação” de memórias; em “Habitações”, o que capturo são encenações, montagens feitas para a cena fotográfica (figura 44). Essas criações, operadas ao longo do processo, apontam para a dimensão ficcional, presente nas fotografias pertencentes à série.



Figura 44 – Karine Perez, “La Lonja de la Seda 3” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

Enquanto as recordações são ativadas no momento de nominar os trabalhos (de intitulá-los), são, também, revividas, mesmo que apenas pelas lembranças. Como mencionado, o período de criação parece funcionar como um instante de suspensão, nas atividades diárias, permitindo um tempo destinado à ludicidade e às reminiscências, durante o momento de intitulá-lo. No entanto, ocorre uma tensão nessas imagens, pois caso sejam fixadas como memória, esta corresponde a encenações em âmbito doméstico, não à objetividade dos lugares descritos nos títulos, já que o lugar onde produzi o trabalho não é identificado, tratando-se, inicialmente, de lugares desterritorializados.

Nesse sentido, as imagens descontextualizam as memórias dos espaços aos quais remetem. Mais do que registrar episódios vividos, tento ressignificar o corpo feminino, os ambientes domésticos, a ideia de autorretrato, os lugares mencionados e (re)construir cenas, produzindo novas realidades para a tomada fotográfica. Ao mesmo tempo em que “retenho” os traços do corpo, as superfícies têxteis e os objetos do ambiente doméstico, atribuo-lhes novas significações. Assim, a organização dos elementos fotografados obedece às leis da imaginação e não à objetividade do acontecido, admitindo uma dimensão ficcional e encenada que permeia o trabalho.

Tradicionalmente, essa relação entre fotografia e construções de realidades exclusivas para a câmera nem sempre foi evidenciada pelos fotógrafos, mas constantemente escamoteada, o que está presente, inclusive, na definição de senso comum (paradigma cotidiano) dos meios fotográficos e pictóricos. Flores (2011) defende que a diferença principal entre fotografia e pintura é de tipo técnico, não cultural. A diferença estaria centrada na constituição manual da pintura, produzida por meio do labor humano e “expressivo”, feita com tintas, contra o caráter mecânico e documental da fotografia, desenvolvida de modo automático, dependente de um aparato técnico conhecido como câmera.

Conforme a autora, a partir dessa diferença entre os meios, há uma oposição entre representar e obter: enquanto a pintura “faz”, a fotografia “tira”, ideia evidenciada nas expressões cotidianas “fazer um quadro” ou “tirar uma foto”. Neste contexto, Flores (2011) compreende esse “tirar” como sinônimo de “roubo” ou “recorte” de uma imagem da realidade e como oposto à concepção de “fazer” ou “construir”.

Essa disjunção entre a fotografia e a ideia de construção, contida na conceituação comum dessa linguagem, também está presente em noções modernas, como a de “instante decisivo”,⁵⁵ cunhada por intermédio de tradução errônea de um texto do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson. Esse conceito é condizente com o que Cotton (2010, p. 7-8) aponta como “[...] a noção do fotógrafo solitário escarafunchando a vida diária em busca do momento no qual uma ação de grande impacto visual ou de conteúdo profundo aparece no enquadramento”. Isso induz a uma compreensão contrária ao evidenciado na presente pesquisa, pois sugere o fotógrafo como um indivíduo passivo, apenas à espreita de acontecimentos espontâneos frente à câmera, independentes de sua ação, cabendo a ele o papel de registrar o fato, preferencialmente sem interferências subjetivas.

A própria etimologia da palavra “fotografia”⁵⁶ (escrito ou desenho que a luz faz) exclui toda referência à intervenção humana ou a um autor, parecendo que “[...] é a Natureza que plasma a si mesma por meio da luz” (FLORES, 2011, p. 95). É como se as imagens fossem

⁵⁵ Conforme Kato (2009), Cartier-Bresson não é o responsável pelo termo. O conceito surgiu na tradução norte-americana de seu livro *Images à la Sauvette*, de 1952. O fotógrafo pretendia usar o termo *The Given Instant* (O Instante Dado), mas acabou aceitando a tradução *The Decisive Moment* (O Instante decisivo), por ser convencido de que essa expressão seria mais forte e direta. Tal termo sugere a existência de um instante único e fugaz, no qual todos os elementos de uma cena se combinariam, alinhando-se harmonicamente para a apreensão fotográfica. Para Cartier-Bresson, momentos desse tipo, em que conteúdo e forma entrecruzavam-se, ocorriam seguidamente na vida cotidiana, mas o segredo seria saber capturá-los.

⁵⁶ Termo “[...] composto pela raiz *photos*, ‘luz’, e *graphein*, ‘escrever’ e/ou ‘desenhar’ e/ou ‘documento’. Na etimologia da palavra, fotografia reconhece-se a orientação da linguagem simbólica, gráfica e documental do meio” (FLORES, 2011, p. 95).

obtidas sozinhas. Desse modo, a fotografia atende aos anseios da antiga “visão objetiva”, presente ainda hoje em várias instâncias de caráter documental. Tal noção (“visão objetiva”), analisada por Flores (2011), é usada para referir-se às convenções dominantes ao longo de vinte séculos na cultura ocidental, pautada na procura por capturar a aparência do mundo com exatidão, transparência e nitidez. Essa intenção indica uma necessidade de ocultar das imagens, a existência de uma visão construída para perceber o meio fotográfico como sutil e natural, graças ao apagamento do autor, encarado como mero operador de um aparato mecânico objetivo, responsável por garantir uma documentação fiel da realidade. Segundo a “visão objetiva”, o olho do fotógrafo deveria ser entendido como um intermediário neutro, que não interfere nem interpreta a apreensão da realidade, apenas a registra.

Essas concepções comuns e estereotipadas relacionadas à fotografia são desconstruídas pelas próprias autoras citadas – Flores (2011) e Cotton (2010) –, pois as imagens resultantes da câmera não integram uma percepção natural do mundo, considerando que, por trás do aparato supostamente objetivo, há um sujeito responsável por fazer escolhas e o manipular. Cotton (2010), ao abordar várias possibilidades presentes na fotografia contemporânea, aponta uma série de artistas cuja obra abrange a realização de atos, estratégias, performances e eventos desenvolvidos especialmente para serem retratados. Nessas produções, o ato de criação inicia antes de a imagem ser registrada, desafiando o estereótipo de que o trabalho do fotógrafo consiste apenas na busca por ações de grande impacto, no âmbito da vida cotidiana.

Nesse sentido, meu processo artístico está ao encontro das considerações de Cotton (2010) e Flores (2011), contestando a noção da “visão objetiva” sobre a fotografia, ao não se ajustar à ideia de veracidade fotográfica, quando compreendida apenas como documentação ou registro do real. Nele, o aspecto subjetivo das imagens é recorrente, o que contraria seu entendimento como meio transparente e documental. Em minha práxis, a objetividade do

referente corresponde mais à organização do imaginado, para o ato fotográfico do que a do acontecido, sendo agregadas a ele novas significações.

A criação de microterritórios subjetivos ultrapassa a simples documentação de fatos diante da câmera, adentrando o campo da subjetividade autoral. Trata-se da ressignificação do vivido ou da documentação de realidades inventadas para a fotografia, já que, anteriormente à tomada, ocorre o arranjo de uma cena e, posteriormente, a pós-produção⁵⁷ da imagem. Os autorretratos que integram a série “Habitações” agregam valores subjetivos e construtivos. Assim, procuro concretizar um trabalho que envolve o fotográfico, porém, ultrapassa a objetividade do aparato, estabelecendo diálogos entre o documental e o ficcional, o construído e o automático, ao pensar o ato fotográfico como uma etapa do processo artístico.

Como já observado, o teórico francês Roland Barthes (1984) aponta que a fotografia relaciona-se ao passado, ao “isso foi”. Entretanto, ao tratá-la como uma etapa de trabalho, estarei operando um “isso pode ser”, sugerido por Rey (2005), que coloca em dúvida a ideia de fotografia como testemunha do real, principalmente quando submetida a tratamento digital. Em minha investigação artística, as operações realizadas durante o percurso propõem maneiras de ressignificar as imagens. Dentro desse entendimento, diferentemente da concepção de senso comum (paradigma cotidiano), a fotografia não pode ser julgada como um meio automático, destituído de labor humano, em razão de adotar procedimentos pré-fotográficos – como a encenação e a montagem de cenas – e de pós-produção das imagens. Tal procedimento está de acordo com as perspectivas artísticas contemporâneas, devido à união de sentidos que possibilitam a convivência de elementos diversos num mesmo trabalho. Mais do que registrar fatos, a fotografia engendra outras realidades possíveis, ocorridas no campo da arte.

⁵⁷ “Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais” (BOURRIAUD, 2009b, p. 7).

Segundo Kossoy (2002, p. 22), a fotografia dá margem à criação de múltiplas realidades. Em seu entendimento, a “primeira realidade” refere-se ao ato do registro, ainda centrado no contexto da vida; já a “segunda realidade” diz respeito ao mundo das imagens, dos documentos e das representações. Fatorelli (2003) assegura que a ideia de fotografia como duplicação de um original é problemática, porque admite um significado segundo, conotado, da ordem da representação. Desse modo, ela tem uma realidade própria que nem sempre corresponde à de seu referente. Há, então, uma transposição de dimensões e realidades, a qual concebe outra realidade: a da imagem fotográfica.

Um artista que trabalha com fotografia não só apresenta sua visualidade das coisas ao público, mas impõe sua visualidade às coisas. Isso indica que a objetividade fotográfica é algo inventado e, portanto, artificial, porque a fotografia resulta de um somatório de construções e de montagens, sendo a cena registrada fruto de um processo criativo do autor. Em face das considerações apontadas pelos autores citados, não é possível compreendermos a fotografia somente como uma testemunha da realidade, por ser repleta de segredos implícitos e produto das intencionalidades autorais. Por isso, até mesmo as omissões realizadas durante o enquadramento podem ter sido cuidadosamente pensadas. De tal modo, se a relação da fotografia com o real for colocada em um segundo plano, mesmo que se considere seu caráter indicial, um leque de possibilidades abre-se à ela, permitindo que seja encarada como ficção/encenação.

Com relação às imagens fotográficas, Fatorelli (2003) classifica-as em dois tipos: 1) “imagem orgânica”, que encontra seu sentido na natureza do referente, ou seja, em sua aparência; 2) “imagem-cristal”, a qual alude à metáfora do cristal que retrata a realidade multiplicando-a. Tem-se a ideia de que a fotografia nem sempre se confunde com a referência, envolvendo métodos de montagem e de apresentação da imagem individual ou em série, dialogando com o artifício.



Figura 45 – Henry Peach Robinson, “*Fading Away*” (1858). *Albumen print, combination print from five negatives*. 24,4 x 39,3 cm. Fonte: <http://www.geh.org/taschen/htmlsrc6/m197601160001_ful.html>

A fotografia já podia ser analisada sob o prisma do artifício, em retratos do século XIX, até mesmo porque os fotógrafos de estúdio da época trabalhavam com técnicas de retoque para corrigir imperfeições e modificar características físicas de seus clientes. Um artista que utilizou procedimentos artificiais, como as encenações e as montagens, a partir da segunda metade do século XIX, foi o pintor e fotógrafo inglês Henry Peach Robinson (1830-1901). Ele juntava, em laboratório, diversos negativos fotográficos, os quais, em sua origem, eram apreendidos individualmente em momentos e lugares variados. Tais negativos eram ampliados e montados, passando a compor a mesma cena (Figura 45). Aparentemente, ela tratava-se da tomada de momentos cotidianos, porém, na realidade, obedecia a um estudo preliminar, colocado em prática com modelos que posavam.

Mais tarde, nos anos de 1930, essa distância entre fotografia e realidade adquire proporções maiores com as fotomontagens, uma vez que os surrealistas passam a questionar a objetividade do meio fotográfico, tornando-o uma construção artificial, fabricada, que se relaciona com a ideia de ficção e encenação. Kossoy (2002) avalia que, mesmo a fotografia acolhendo em si realidades e ficções, é um documento/representação, que pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a intenção pretendida pelo fotógrafo.

A invenção de ficções em fotografias também está relacionada às transformações tecnológicas. Com o advento da fotografia digital, a problemática da realidade/ficção fotográfica fica mais evidente, sendo difícil acreditar na veracidade dos retratos fotográficos. Cada vez mais, eles são manipulados em computador, o que destaca seu caráter ficcional, podendo apelar a realidades imaginárias.

Kossoy (2002) denomina esse processo pós-produção, o qual engloba alterações físicas na forma da imagem, como, por exemplo, cortes em seu formato original, mostrando apenas parte do assunto ou a criação de contrapontos, quando as fotografias são manipuladas ou combinadas a outras. Segundo Kossoy (2002, p. 55), “[...] com a digitalização e os *softwares*

'especiais' as operações de falsificações das imagens fotográficas tornaram-se 'sedutoras', tais como, retoques, aumento e diminuição de contrastes, eliminação ou introdução de elementos na cena, alteração de tonalidades, aplicação de texturas entre tantos outros artifícios". Muitas vezes, não é possível identificar se uma determinada cena foi montada somente para o momento da tomada, nem se é resultado de manipulações, haja vista que são utilizados, frequentemente, artifícios para conferir à imagem uma "impressão de realidade". É gerada, por trás da aparente realidade dada a ver por meio da fotografia, uma ficção no interior do real. Além disso, ao admitir uma pós-produção, a fotografia supera a polêmica existente no momento de seu advento, a qual afirmava que não era arte por ser um meio técnico de produção imagética distanciado do fazer manual.

Por fim, a partir do momento em que a fotografia deixa de ser entendida necessariamente como um "espelho do real", começa a ser percebida como um "recorte do real" (que presume um enquadramento), para, posteriormente, ser admitida também como ficção ou encenação. Dessa maneira, na contemporaneidade, nem sempre é possível indicar se uma fotografia apresenta uma situação verdadeira ou forjada; ela mostra, além da realidade, a ficção; nela, a realidade pode ser "encenada" e "enquadrada".

Ao inserir nesta reflexão o conceito de índice, analiso que, embora a fotografia ainda seja resultante da relação física inicial com seu referente, no final do trajeto, podem acontecer distanciamentos de sua aparência exterior. Nesses termos, nem mesmo a noção de índice permite que a fotografia seja tratada como imagem verossímil, já que o índice pode ser mais o registro de um referencial do que sua mimese. Assim, há a possibilidade de compreender a fotografia como ficção/encenação, mesmo que as semelhanças apareçam sob a forma do real ou desintegram-se, revelando por trás de sua aparência a ilusão, seja por formas ficcionais, seja por formas encenadas.

Entendo que os autorretratos produzidos por mim estejam próximos desse tipo de

fotografia ficcional, em virtude de serem ocultadas as minhas identidades física e fisionômicas, mediante a cobertura com os têxteis. Tal procedimento permite que a fotografia distancie-se, de certa maneira, da realidade das aparências ou, ao menos, da parte mais reconhecível desta. A fotografia, no meu processo, só registra a aparência sob a forma de disfarce.

Busco problematizar o sujeito como representação, ou seja, como ficção e artifício, no qual se inscrevem padrões culturais como se fossem uma montagem, uma somatória de camadas. Procuo ir de encontro à ideia da fotografia como uma imagem verossímil, que a coloca como um documento do real, retrabalhando-a a fim de provocar algumas ocultações.

Interessa-me empregar o meio fotográfico por sua possibilidade de recortar um fragmento do real, mostrar um momento íntimo, da ordem do privado, mas também por sua abertura a interferências, que ultrapassam seu caráter meramente documental. A ficção e o espírito lúdico, em meu trabalho, talvez sejam usados como uma forma de problematizar o tédio do cotidiano; então, a veracidade da fotografia é posta em questão, devido à possibilidade de forjar outros espaços.

3 RECONFIGURAÇÕES DO CONCEITO DE AUTORRETRATO

Neste capítulo, abordo o autorretrato, subgênero pictórico que sempre refletiu a esfera do íntimo, do privado, do cotidiano e do micro na arte. Nele, elucido como a ideia de autorretrato articula-se à série “Habitações”, já que não me baseio em seu conceito tradicional, mas procuro reconfigurá-lo. No subcapítulo 3.1, a partir da definição tradicional de autorretrato, opero suas primeiras reconfigurações, pautada em Berger (2014), que trata do desaparecimento do retrato tradicional pictórico com o advento da fotografia, o que significa uma passagem da concepção de autorretrato como mimese à de autorretrato como expressão. Desde o subcapítulo 3.2, detecto e abordo estratégias usadas por artistas contemporâneos para reconfigurar a noção de autorretrato, iniciando pela capacidade de provocar estranhamento, a partir da apreciação do conceito de estranho, estudado por Sigmund Freud (1996). Além disso, analiso como o estranhamento relaciona-se a duas obras de seu neto, o pintor Lucian Freud. No subcapítulo 3.3, explano a estratégia do autorretrato como alteridade e ficção, pautada em variados artistas contemporâneos e alguns da história. No subcapítulo 3.4, investigo os ocultamentos e encobrimentos, embasando-me nas acepções de rostificação e desrostificação, de Deleuze e Guatarri (2012a), no termo “autorretrato acéfalo”, de Fabris (2004), e em múltiplos artistas. Por fim, construo a ideia de autorretrato como microterritório subjetivo, apoiando-me nas noções de território propostas por Deleuze e Guatarri (2012b) e Guatarri e Rolnik (1996), relacionando-a à série “Habitações”.

3.1 A noção tradicional de autorretrato e suas primeiras reconfigurações: da mimese à expressão

Normalmente, a ideia de autorretrato relaciona-se a um trabalho em que o autor retrata a si mesmo. Esse subgênero, tradicional no percurso da História da Arte ocidental, obtém notoriedade a partir do Renascimento,⁵⁸ em que pese, desde a baixa Idade Média, artistas já tivessem incluído suas próprias imagens em manuscritos ou em cenas religiosas.⁵⁹ No Renascimento, a atividade artística começa a afastar-se de preceitos religiosos, valorizados no período medieval, tornando-se o ser humano e a noção de indivíduo focos das preocupações sociais e, conseqüentemente, do imaginário dos artistas. Por esse motivo, desde então, o retrato e o autorretrato passam a ser amplamente produzidos pictoricamente. Sua criação se sustenta no conceito de mimese, teorizado na Grécia Antiga, significando imitação, cópia, representação do universo perceptível.

Raffaelli e Makowiecky (2000) afirmam que, quando utilizamos o conceito de mimese relacionado à pintura, podemos encará-lo de modo mais amplo que as noções de realismo e naturalismo, pois uma cópia da natureza pode ser realística ou idealizada.

[...] o conceito de *mimesis* serve para expressar [...] o desejo de apreender o visível, tornando-o verossímil. Nesse sentido, o assunto representado pela pintura não precisa obrigatoriamente ser parte do mundo real. Pode ser uma parte do mundo imaginário, um objeto fantástico, pois muitas vezes a obra de arte modifica ou deforma a realidade sem perder o seu poder de convicção. A obra mimética é capaz [...] de representar um mundo de verdade absoluta ou um mundo ideal desde

⁵⁸ Apesar de a produção de autorretratos já estar ocorrendo no Renascimento, Manguel (2001) cita o crítico Ernst Van de Wetering, o qual explica que o termo “autorretrato” ainda não existia nesse período, sendo criado no século XIX.

⁵⁹ Esse é o caso do afresco “Juízo Final”, localizado na Capela Arena, em Pádua, Itália, pintado por Giotto di Bondone, entre 1304 e 1306, no qual o artista inseriu sua imagem dentre os homens retratados, eleitos ao paraíso.

que convincente, de buscar o verdadeiro quanto o apenas verossímil. (RAFFAELLI; MAKOWIECKY, 2000, p.04)



Figura 46 – Albrecht Dürer, “Autorretrato com casaco de peles” (1500). Óleo sobre tela, 67 x 49 cm. *Alte Pinakothek*, Munique. Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Durer_selfporitrait.jpg>

Nessa acepção, a mimese alicerça-se na ideia de verossimilhança, uma aparência de verdade que, transposta aos retratos e autorretratos renascentistas, torna-os uma representação convincente da realidade visível. Isso devido a esses autorretratos nem sempre coincidirem exatamente com a aparência física do modelo, uma vez que sua efígie é frequentemente idealizada. Este é o caso da obra “Autorretrato com casaco de peles” (Figura 46), do pintor alemão Albrecht Dürer (1471-1528). Nela, o artista retrata-se aos 28 anos de idade, em pose frontal e solene, a qual era reservada a Cristo e à realeza, em sua época. Além disso, Dürer constrói o seu autorretrato assemelhando-se à imagem amplamente difundida e construída de Jesus Cristo. Essa minuciosa pintura é resultado dos intensos estudos sobre as dimensões matemáticas do corpo humano, empreendidos pelo artista. Tais estudos se alicerçam em proporções perfeitas e ideais, utilizadas para apresentar uma visão convincente do retratado, já que era de interesse, na época, a representação do humano de acordo com os ideais clássicos de beleza. Principalmente, na arte italiana, com a qual Dürer mantinha contato em suas viagens a trabalho e a estudos.

Conforme Janson (1998, p.480), “Autorretrato com casaco de peles” não reflete a vaidade do artista, e sim “[...] a sua missão de reformador artístico”, pois pintou um autorretrato como nunca antes um artista o havia feito. Isso aponta a segurança de Dürer em si mesmo, por ser considerado um inovador da arte na Alemanha, trabalhando os detalhes de seus referenciais de modo altamente desenvolvido. Supera a tradição da pintura medieval e se diferencia de um mero artífice, por meio do estudo da arte e ciência. Foi um dos primeiros a assinar as suas obras, com a insígnia “AD”.

Existem várias hipóteses interpretativas para “Autorretrato com casaco de peles”. Fleming e Honour (2004) consideram que o artista, ao se representar como uma figura sagrada,

revela a sua crença no caráter divino contido na criação, equiparando o artista a Deus, já que ambos são criadores: um de tudo o que há na Terra, enquanto o outro de uma realidade pictórica. Essa última é construída a partir do olhar do artista e do domínio da geometrização e das proporções “perfeitas” da figura humana. Tudo isso revela a crença da época na transcendência do artista criador, cujo talento era considerado um “dom divino” derivado dos poderes criativos de Deus. Sobre esse poder criador do artista, recebido de Deus, Dürer escreve, no final de sua vida:

[...] un hombre puede esbozar algo con su pluma en media hoja de papel en un solo día, o puede recortarlo en una diminuta pieza de madera con una navaja, y resulta ser mejor y más artístico que la gran obra de outro en la que su autor estuvo trabajando con diligencia durante todo un año. Y este don es milagroso. Pues Dios da a menudo la capacidad de aprender y la intuición para hacer algo bueno a un hombre como no hay outro igual en sus propios días, ni lo ha habido antes que él durante mucho tiempo, ni lo habrá igual después que él en bastante años”. (apud FLEMING; HONOUR, 2004, p. 469)

Assim, Dürer demonstra sua fé na singularidade do indivíduo artista, advinda dos valores humanistas. Mas, considera as qualidades humanas um reflexo de Deus. Assim, não desvincula a arte de uma função espiritual, amalgamando em “Autorretrato com casaco de peles” realismo físico e idealização do retratado.

No Renascimento, a difusão de retratos e autorretratos, pretende afirmar a singularidade identificável de um indivíduo e, também, suprir os anseios da corte e da burguesia urbana. Tais anseios consistem, segundo Botti (2005), em lançar suas imagens na vida pública e privada, como um símbolo de poder, pois a confecção de retratos custava um alto valor monetário, por demandar habilidade e muito tempo para sua confecção. Por isso, os artistas



Figuras 47 e 48 – Rembrandt, “Autorretrato” (1628 e 1630). Águaforte, 5 x 4,5 cm. Rijksmuseum. Fonte: <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/139068--reg-gilbert/verzamelingen/rembrandt-self-portraits?ii=4&p=1>>

são contratados para pintar as pessoas notáveis e ilustres de sua época, num momento em que o advento da fotografia ainda não havia ocorrido.

O autorretrato, muitas vezes, era criado nos momentos em que o artista não tivesse modelos para retratar, com a finalidade de mostrar aos possíveis clientes sua habilidade técnica. Além disso, concedia ao artista, antes mero artesão, certo *status* social, o qual passa a figurar ao lado de pessoas importantes, desde o momento em que ambos são retratados por meio da pintura. Tais motivações que levam o artista a representar si próprio ou outros, implantadas na cultura ocidental a partir do Renascimento, perpassam variados estilos artísticos.

A ideia de mimese está presente, também, nas produções artísticas do século XVII. Nesse contexto, destaca-se a recorrência de autorretratos e de retratos na obra do artista holandês Rembrandt van Rijn (1606-1669). Suas produções envolviam a pintura, o desenho e a gravura, meios pelos quais se retratou, revelando sua aparência física e suas conseqüentes alterações, em diversos momentos da vida. O artista procurou, ainda, apreender suas variadas expressões fisionômicas (Figura 47 e 48), quem sabe como forma de revelar seus estados emocionais e afirmar-se enquanto sujeito.

Conforme Bockemühl (2005), os autorretratos de Rembrandt consistem num testemunho de si mesmo, por documentarem sua juventude, sua maturidade (Figura 49) e o fim de sua vida (Figura 50). Neles, é possível observar a complexidade da personalidade do artista, reforçada por qualidades pictóricas, tais como efeitos de luz e sombra, que atribuem dramaticidade ou suavidade à cena. As luzes são dispostas nas partes mais significativas do retratado, geralmente no rosto, enquanto outros itens, considerados de menor interesse visual, permanecem na obscuridade. Isso sugere um interesse do artista pela aparência física, pela



Figura 49 – Rembrandt, “Self Portrait at the Age of 34” (1640). Óleo sobre tela, 102 x 80 cm. The National Gallery, Londres. Fonte: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-self-portrait-at-the-age-of-34>>



Figura 50 – Rembrandt, “Self Portrait at the Age of 63” (1669). Óleo sobre tela, 86 x 70,5 cm. The National Gallery, Londres. Fonte: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-self-portrait-at-the-age-of-63>>

gestualidade e pelos estados emocionais do indivíduo, cuja exibição dá-se na medida em que a luminosidade revele esses elementos.

Essa noção tradicional de autorretrato, além de visar revelar a “interioridade emocional” do retratado, centra-se em sua aparência física, principalmente nos aspectos do rosto, com frequência em primeiro plano. Nesse caso, o ato de autorretratar-se, metaforicamente, faz do quadro uma espécie de espelho fidedigno da realidade, na medida em que reflete as particularidades do artista, afirmando e identificando sua fisionomia, em diversas configurações e expressões, embora imobilizada pela pose. Além disso, o autorretrato permitia ao criador transparecer sua visão da arte e do contexto em que se inscrevia. Assim, os retratos e autorretratos tradicionais são carregados de um sentimento de cumplicidade com o sujeito retratado, perpetuando sua recordação.

A partir do século XIX, entretanto, o conceito tradicional de autorretrato encontra suas primeiras reconfigurações. Nessa direção Berger (2014)⁶⁰ problematiza a noção tradicional de retrato atrelado ao pictórico, aquele com a intenção de reforçar e idealizar um determinado papel social do retratado, representando a personalidade de indivíduos concretos.

De acordo com esse autor, a ideia de que o artista se baseava em uma percepção psicológica do retratado, com a alma revelada na obra, foi um mito criado pelos pintores para que o retrato pictórico não fosse substituído pelo fotográfico, mais fiel às aparências físicas, barato e rápido de se produzir. Segundo o autor, essa revelação da alma do retratado está ausente na maioria dos retratos sob encomenda, tendo em vista que muitos são “[...] *un modo de adulación personal burdo y servil, cínicamente ejecutado*” (BERGER, 2014, p. 35).

Esse autor aborda que os verdadeiros retratos pictóricos (como alguns de Rafael, Rembrandt, Goya e Toulouse-Lautrec) surgem de um interesse pessoal e obsessivo do artista pelo indivíduo retratado, com o mesmo tipo de intensidade dos autorretratos. São obras que o

⁶⁰ Texto publicado originalmente em 1969, no *The Moment of Cubism and Other Essays*, em Londres.

criador, ao retratar o outro, descobre a si próprio. Isso dificilmente ocorre nos retratos sob encomenda, os quais englobam a idealização do modelo, pintado de modo convincente, de acordo com qualidades estereotipadas, socialmente aceitas e determinadas para a função exercida por cada sujeito.

La satisfacción de ser retratado en pintura era la satisfacción de ser reconocido personalmente y confirmado en la posición que uno ocupa: no tenía nada que ver con el solitario deseo moderno de que se reconozca quién es uno realmente. (BERGER, 2014, p. 34)

Ainda de acordo com o autor, o espírito essencial do homem não dependia do papel que a sociedade lhe obrigava a adotar, pois não acreditava que o retrato pictórico (e o fotográfico) pudesse estabelecer a identidade de um sujeito, preservando e fixando sua aparência, a partir de um ponto de vista único. Para ele, o retrato não deveria ser um meio para explicar ou contextualizar uma pessoa.

Concentrarse en el “retrato” significa aislar falsamente, significa suponer que la superficie más externa contiene a la persona o al objeto, cuando en realidad somos plenamente conscientes del hecho de que nada se contiene a sí mismo (BERGER, 2014, p. 37).

Como pressupõem as ideias mencionadas, o autor acredita na desaparecimento do que considera retrato pictórico, uma vez que os modos de produção artística do retrato e do autorretrato transformam-se desde o advento fotográfico e das modificações sociais e tecnológicas da segunda metade do século XIX. Essas transformações alteram o modo como o sujeito vê o mundo e a si mesmo, afetando as representações humanas.

A fotografia, em razão da capacidade de reproduzir com suposta exatidão aquilo que é visto pelo olho, libera a pintura do comprometimento mimético e verossímil com a realidade

sensível. Isso possibilita que artistas modernos, como Pablo Picasso (1881-1973), Van Gogh (1853-1890), Modigliani (1884-1920), Iberê Camargo (1914-1994), Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973), Guignard (1896-1962), Edvar Munch (1863-1944) e Frida Kahlo (1907-1954), criem alterações na imagem construída de si mesmo e dos outros, usando de modo mais intenso sua imaginação no processo criativo. Para Berger (2014), essas modificações nos retratos e autorretratos, operadas pelos artistas modernos, fazem com que o retrato pictórico tradicional desapareça. Tais artistas efetuavam deformações, ênfases formais ou combinações da figura com elementos discrepantes, o que afastava, de certo modo, o retrato e o autorretrato da exterioridade física do retratado, servindo para demonstrar a expressividade e a singularidade do autor, valorizadas na Arte Moderna.

Devido às modificações no retrato pictórico, que o desvinculam do compromisso mimético, Berger (2014) sustenta que muitos supostos retratos, pintados por artistas modernos, como Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1839-1906) e Vincent Van Gogh (1853-1890), somente tomavam os modelos como se fossem uma natureza-morta, sendo mais impressionante, nesses retratos, a visão que o criador oferecia do modelo. Os retratos cubistas (Figura 51), por exemplo, na concepção do autor, deixam de ser retratos, por ser quase impossível a total identificação fisionômica do retratado. Assim, nessa abordagem, as imagens do rosto ou do corpo humano, criadas a partir da modernidade artística, não seriam retratos.

De maneira distinta da apresentada por Berger (2014), entretanto, proponho outra perspectiva para compreender o retrato produzido a partir da modernidade. Nessa ordem de ideias, o retrato segue existindo, com seu conceito reconfigurado e com outros propósitos, por permitir que sejam reveladas diferentes facetas do sujeito. Essas facetas vão além das aparências físicas e fisionômicas; agregam o imaginário do criador a respeito de si ou de outros. Nesse sentido, os retratos e autorretratos, produzidos desde a Arte Moderna, deixam de ater-se às aparências e à realidade, afastando-se delas ou reconfigurando-as; revelam a



Figura 51 – Pablo Picasso, “*Woman in a Chemise in an Armchair*” (1913-14). Óleo sobre tela, 149,9 × 99,4 cm. *Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque. <<http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?oid=>>

expressividade e/ou singularidade do artista, mais do que a do retratado. Logo, manifestam aspectos do retratado filtrados pela subjetividade autoral.

Feitas essas ressalvas relativas à reconfiguração do conceito de retrato, são relevantes para essa pesquisa as problematizações de Berger (2014) sobre a noção de retrato pictórico vinculada à tentativa de captura de uma interioridade emocional e/ou psicológica do modelo, quando o autor considera que nem sempre é atingida, desmistificando-a. Isso ocorre em razão dos artistas permanecerem frequentemente atrelados apenas à aparência fisionômica do rosto e/ou à idealização de um papel social, o que impossibilita ao retrato estabelecer a identidade de um sujeito, explicar ou contextualizar uma pessoa, já que ela não se limita à sua superfície exterior.

A efigie de um sujeito, mesmo quando refletida num espelho, não é digna de veracidade; nosso rosto, assim como as identidades, está em constante estado de mutação, seja em razão da idade, das emoções ou das variações luminosas às quais nossos traços ficam expostos. Manguel (2001) aponta que cada célula do corpo humano renasce em ciclos de sete anos, o que nos coloca na condição de estarmos sempre em processo de tornarmo-nos alguém. Por isso, para o autor, um espelho surpreende-nos seguidamente: não temos um rosto presente, uma vez que, quando pensamos ter captado nossas feições num reflexo, elas já se transformam em outra coisa, que empurra o “eu” para o futuro.

De tal modo, o espelho revela a aparência do “eu” como algo diferente e externo; funciona como um “duplo” do sujeito à medida que repete e duplica sua figura ao refleti-la. Não é produtor de uma réplica perfeita daquele que se olha nele, por mostrar somente seu efeito luminoso espelhado numa superfície: o reflexo efêmero da aparência de si mesmo, que pode constituir-se como “outro” de “si”. Esse “outro” projetado num espelho origina-se com base num indivíduo, mas não adquire autonomia em relação àquele que fundamentou a sua gênese,

porque o reflexo não pode manter-se enquanto imagem sem a presença do sujeito que o ocasionou.

Fabris (2004, p. 168), ao discorrer acerca desse outro refletido no espelho, comenta: “[...] o outro não é apenas o que se afirma como diferente do eu, exterior a ele. O outro faz parte do eu que se coloca diante do espelho e que, por esse gesto, descobre ser impossível uma visão direta da própria identidade (exterior)”. Portanto, tal como os reflexos imagéticos gerados em espelhos, o que se chama de autorretrato é “um outro”. O reflexo de si visto no espelho, ao ser fixado pela câmera ou reproduzido pelo artista, não apresenta exatidão em relação à sua aparência, em razão de o sujeito visto ser externo ao espelho e transitório.

Se compararmos o autorretrato fotográfico ao espelho, percebemos que pode operar uma duplicação, a qual não corresponde ao modelo, em razão da imobilidade da pose. Esse processo ocorre, até mesmo, porque um sujeito, como componente do mundo tridimensional, ao passar para a superfície plana do espaço bidimensional de representação, acaba colocando em cheque a ideia do autorretrato como uma cópia exata do modelo, uma repetição incansável de si. Nesse caminho, Aumont (2006) afirma que o duplo⁶¹ perfeito não existe, por haver, ainda, mesmo entre duas fotocópias do mesmo documento, diferenças que permitem distingui-las quando se desejar, mesmo que essas diferenças sejam pequenas. O autor também exemplifica essa inexistência do duplo perfeito, afirmando que a fotografia de uma pessoa não pode ser confundida com ela, bem como uma pintura não pode ser tomada como se fosse realidade. Na sua concepção, o que a imagem cria é a ilusão, sem o objetivo de gerar uma réplica do referente.

Desta maneira, há uma impossibilidade de analogia completa entre o autorretrato ou o retrato e a imagem do retratado. Quem sabe por isso, a partir da Arte Moderna, as produções artísticas, ao invés de vincularem-se ao conceito de mimese, relacionam-se ao de expressão,

⁶¹ Para Aumont (2006), o duplo consiste numa réplica exata de um objeto.



Figura 52 – Vincent van Gogh, “Autorretrato com a orelha enfaixada” (1889). Óleo sobre tela, 60,5 x 50 cm. The Courtauld Gallery, Londres. Fonte: <<http://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/vincent-van-gogh-self-portrait-with-bandaged-ear>>

já que a coincidência entre retrato ou autorretrato e espelho acaba por ser subvertida. Percebemos essa mudança de paradigma em obras como “Autorretrato com a orelha enfaixada” (Figura 52), do artista holandês Vincent Van Gogh (1853-1889), pintada em sua residência, logo após deixar o hospital, depois da mutilação em sua orelha. Essa pintura evidencia o dado autobiográfico em que sua orelha foi cortada. As pinceladas pastosas, rápidas e aparentes expressam o estado psicológico, mental e emocional do artista.

Em cartas enviadas ao seu irmão Théo, Van Gogh (2002, p. 249-266)⁶² ao referir-se às suas pinturas, afirma:

[...] em vez de procurar representar exatamente o que tenho sob os olhos, sirvo-me mais arbitrariamente da cor para me exprimir com força. [...] Gostaria de pintar homens ou mulheres com aquele não sei que de eterno, do qual outrora a auréola era o símbolo, e que procuramos através da própria irradiação, da vibração de nossos coloridos. [...] Continuo a ter sempre a esperança de encontrar aí mais alguma coisa. [...] Certamente não se trata aqui de ilusão realista [...]. Não é uma cor localmente verdadeira do ponto de vista realista do ilusionismo, mas uma cor que sugere uma emoção qualquer de um temperamento ardente. [...] Pois bem, se fizéssemos cores totalmente fiéis, ou desenhos totalmente fiéis, não produziríamos estas emoções.

A partir das palavras de Van Gogh, compreendo que esse artista, ao realizar retratos e autorretratos, não pretendia simplesmente copiar as aparências físicas. Centrava-se também na observação de uma espécie de vibração cromática emanada pelo retratado, por meio de seus aspectos psicológicos e humores. Esses modos peculiares de empregar as cores e as pinceladas tinha como propósito a expressão dos gestos do criador. Isso afasta a produção de retratos e autorretratos do conceito de mimese.

⁶² Cartas originais escritas em agosto e setembro de 1888.



Figura 53 – Frida Kahlo, “Raíces” (1943). Óleo sobre metal, 35 x 50 cm. Coleção particular. Fonte: <<http://conscienciasansobjeto.blogspot.com.br/2013/11/chez-frida-kahlo.html>>

Nesse mesmo caminho, outro exemplo é a obra “Raíces” (Figura 53), da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954). Nela, a artista se autorretrata recostada na terra, com plantas brotando de seu corpo, hibridado às formas vegetais. A cena é improvável na vida real, porém, plausível no plano imaginário, por simbolizar, segundo comunicado da casa de leilões Sotheby's⁶³, "a unidade da artista". Foi pintada após o seu segundo casamento com o muralista Diego Rivera, momento em que “refloresceu” e seu trabalho alcançou maturidade, depois de anos de sofrimento físico e aflições psicológicas, aparentes no simbolismo utilizado por Kahlo em sua obra, considerada autobiográfica.

É possível relacionar algumas fotografias da série “Habitações” com esta pintura de Kahlo, em razão da representação da figura da artista reclinada, fundindo-se a formas vegetais. Contudo, em “Raíces”, o rosto de Frida é visível e encara o espectador, enquanto em “Habitações” minha face permanece oculta e anônima.

3.2 Reconfigurações do conceito de autorretrato: a produção do estranhamento

Retratos e autorretratos continuam sendo elaborados na contemporaneidade, e são designados dessa forma se considerarmos que o conceito tem sido alterado e ampliado, em consonância com as mudanças do discurso sobre a noção de sujeito contemporâneo. Nesse sentido, os artistas atribuem-lhe novos conceitos, construindo-o não mais com a intenção de copiar e/ou perpetuar a recordação da aparência física de seu autor, como ocorria no autorretrato tradicional realizado ao longo da história, e sim como forma de abrir-se ao questionamento e à produção de estranhamento no artista e/ou no público.

⁶³ Texto disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u60782.shtml>>. Acesso em: 03 mai. 2016.

Segundo Sigmund Freud (1996),⁶⁴ pensamos que algo é estranho por não ser conhecido e familiar, porém, nem todo o desconhecido causa-nos desconforto. O estranho é algo assustador, o qual nos remete ao conhecido e muito familiar, mas permanece oculto e, de repente, vem à luz. Para o autor, quando acontece em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, a sensação do estranho toma conta de nós. Entretanto, para ele, a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas em comparação com aquelas possíveis na vida real. Por isso, a arte, como forma de ficção, e o autorretrato, como uma das maneiras de lidar com o familiar na Arte Contemporânea, acabam por englobar seu aparente oposto: o estranhamento, em razão de o artista visualizar o corpo humano, tão familiar, transmutado em imagem bidimensional.

Esse é o caso das pinturas do britânico Lucian Freud (1922-2011), neto de Sigmund Freud, nas quais retrata o conhecido e o familiar, de modo a causar estranhamento. Seus modelos são pessoas conhecidas que fazem parte da vida do artista, tais como familiares, amigos e outros artistas, representados em ambiente interno, comumente o seu ateliê. Os rostos são retratados de modo assimétrico e os corpos, em ângulos inusitados, frequentemente reclinados. Segundo Smeets (2010), há, nesse caso, um interesse no repouso físico dos corpos e na existência isolada de cada indivíduo, convertidos em imagens de exaustão e melancolia.

Lucian Freud revela, em suas pinturas, as condições voláteis da pele, por meio da representação de detalhes, como cicatrizes e marcas de expressão, escamoteados em retratos de muitos outros pintores. Seu interesse não se centra apenas na superfície da pele, mas na textura das coisas em geral, já que combina o corpo humano com elementos discrepantes, como plantas, tecidos e revestimentos do piso. Essas combinações inusitadas parecem ligar e aproximar a epiderme humana das superfícies animadas e inanimadas do próprio lugar.

⁶⁴ Texto publicado pela primeira vez em 1919.

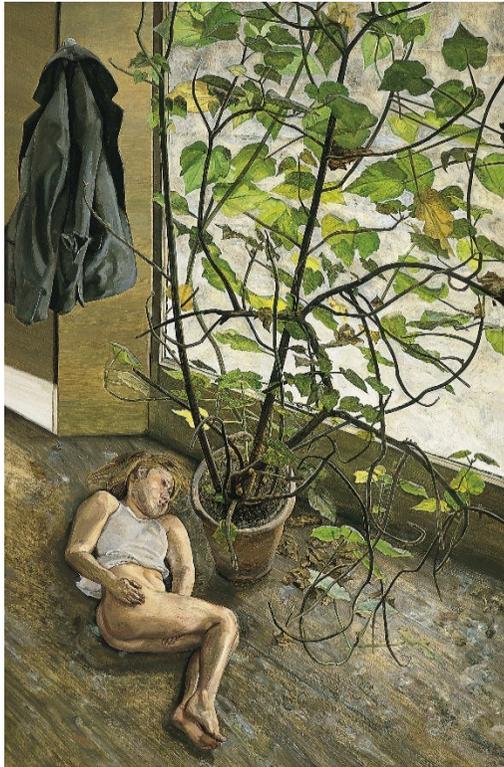


Figura 54 – Lucian Freud, “Grande Interior. Paddington” (1968-69). Óleo sobre tela, 183 x 122 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
 Fonte: <http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/388>

Na obra “Grande Interior, Paddington” (Figura 54), Lucian Freud retrata uma de suas filhas, seminua, reclinada sobre o solo, no interior de seu ateliê londrinense, junto a uma frondosa planta e a um casaco pendurado num suporte, na parede, próximos a uma janela. Percebe-se a atenção do artista em todos os detalhes espaciais, vegetais e corporais da cena; não delega maior destaque ao corpo de sua filha, igualando-o, em termos de importância, aos outros elementos. Nesse escopo, em suas pinturas, o corpo equivale a uma natureza-morta, visto que há certo distanciamento emocional entre o artista e o retratado, sendo este observado como apenas mais um objeto dentre os outros. A obra parece perturbadora, porque a figura humana encontra-se destituída de afetividade, de adornos e de uma identificação de seu papel ou *status* social. Nela, o olhar da figura parece fixo e distante. Poderia revelar um momento de alheamento do retratado, tédio, ou apenas introspecção?

Lucian Freud olha para a modelo de um ângulo como se estivesse posicionado em pé, diante dela, o que revela uma tensão psicológica envolvida no ato de posar, pois o corpo encontra-se submisso diante do pintor, relacionando-se fisicamente ao ambiente interno. Em várias obras, seus modelos são rodeados por uma aura de vulnerabilidade íntima, como se o artista os tomasse num momento em que permanecem alheios a si próprios e desvinculados emocionalmente dele. Quem sabe, por isso, tenha desenvolvido tantos retratos de pessoas dormindo ou de sua própria mãe em estágio avançado de depressão, desinteressada de tudo e de todos? Nesse sentido, seu trabalho é de uma honestidade brutal, com as pinturas adquirindo vida própria e desvincilhando-se dos retratados. O próprio artista considerava a pintura de qualquer objeto um retrato e uma autobiografia, ou seja, praticamente um autorretrato, o que indica que, pictoricamente, todos os elementos equivalem-se. Sendo assim, o contrário pode ser considerado: os modelos retratados são objetificados em sua obra.

Em “Grande Interior, Paddington”, a pose da figura parece natural, à primeira vista; todavia, percebe-se certo desconforto da modelo ao manter a pose, estando ela submetida a



Figura 55 – Lucian Freud, “Reflexo com duas crianças (Autorretrato)” (1965). Óleo sobre tela, 91 x 91 cm. Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid. Fonte: <http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/390>

uma torção forçada: seus ombros encontram-se paralelos ao chão, enquanto seus quadris e joelhos dobrados se conservam torcidos para o lado, conscientizando-nos do artifício contido na pose. A sensação de estranhamento provocada por esta pintura também existe devido à combinação discordante estabelecida pelos componentes díspares: a menina, o casaco, a planta, o vaso. A impressão é de que eles não foram retratados exatamente segundo o mesmo ângulo, embora revelem uma observação meticulosa, prolongada e paciente por parte do artista, em um estudo de reconhecimento íntimo dos elementos, apresentados de forma crua.

Lucian Freud, além de retratar outras pessoas, criou variados autorretratos por intermédio da observação de espelhos, tendo em vista o modo como seus olhos são representados, entreabertos, evidenciando o esforço do olhar para enxergar-se. Um de seus autorretratos é “Reflexo com duas crianças (autorretrato)” (Figura 55), no qual se pinta visto de baixo para cima, olhando seu próprio reflexo em um espelho colocado no chão. O ângulo em que o pintor retrata-se gera estranhamento, assim como as luminárias arredondadas, posicionadas atrás dele, as quais tornam-se figuras geométricas, beirando à abstração. Ainda, é estranho o modo com que se inserem, na composição pictórica, dois de seus filhos, em primeiro plano no ângulo inferior esquerdo, com tamanho reduzido, se comparados à figura do artista. Os filhos de Lucian Freud são retratados frontalmente, em ângulo diverso do qual ele se posiciona, assemelhando-se a uma colagem inserida na composição do quadro, o que causa estranhamento no espectador.

Esse tipo de retrato e autorretrato provoca interesse e incita ao questionamento, por seu aspecto estranho e por apresentar personagens com semblantes entediados, normalmente reclinados e inseridos em ambientes internos, aproximando-se de uma natureza-morta. Tais aspectos estão presentes na série “Habitações”, conforme mencionado anteriormente.

Percebo que o trabalho de Lucian Freud, mesmo centrado em formas diversas das tradicionais de retratar um indivíduo, ainda está pautado na exterioridade visível do retratado,



Figura 56 – “Marcel Duchamp como Rose Sélavy” (fotografia de Man Ray) (1921). 21,6 x 17,3 cm. Philadelphia Museum of Art. Fonte: <<http://www.philaMuseum.org/collections/permanent/56973.html>>



Figura 57 – Andy Warhol, “Self-Portrait in Drag” (1981). Polaroid, 9,4 x 7,3 cm. Guggenheim Museum New York. Fonte: <<https://www.guggenheim.org/artwork/15490>>

mesmo que com a alteração de alguns de seus aspectos visuais e combinações inusitadas de elementos compositivos presentes nas pinturas. Por essa razão, busco outras referências relacionadas ao estranhamento ocasionado por retratos e autorretratos, sensação esta manifestada de diversos modos nas produções artísticas contemporâneas.

Dentre essas produções, interessa-me analisar autorretratos fotográficos de alguns artistas, destacando-se certas maneiras de instigar desassossego no público; Os modos de provocar estranhamento dizem respeito ao interesse causado por autorretratos em que os autores revelam de si apenas o oportuno, de modo a colocar-se em situações de alteridade, e/ou criar ficções, e/ou trabalhar a questão das ocultações das aparências físicas e fisionômicas.

Essas estratégias de produção do autorretrato despertam meu interesse, pois, na série “Habitações”, afasto-me de sua ideia tradicional e amparo-me em autores, como Fabris (2004), Chiarelli (2001) e Canton (2001 e 2004), por abordarem produções contemporâneas de retratos e autorretratos afastados da verossimilhança física, suscitando ficções e alteridades.

3.3 O autorretrato como alteridade e ficção

As questões de alteridade e ficção no autorretrato fotográfico são apresentadas de variados modos. Um deles consiste no tipo de produção em que o autor coloca-se diante da câmera como se fosse outra pessoa, travestindo-se e encenando personagens. Esse já era o caso do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) e seu emblemático *alter ego* feminino “Rose Sélavy” (Figura 56). Nele, o artista transfigura-se em travesti, ocorrendo uma mudança momentânea de sua identidade pessoal e de gênero. De modo semelhante, Andy Warhol (EUA, 1928-1987), em seu “Autorretrato como Drag” (Figura 57), também se traveste de mulher. Encarna estereótipos femininos, como os cabelos loiros. Adereços como maquiagem



Figuras 58 e 59 – Cindy Sherman, “sem título, #476 e #466” (2008). *Chromogenic colour print and ornate frame*, 246,7 x 162,4 cm. Fonte: <<http://themoment.blogs.nytimes.com>>

carregada e uso de perucas evidenciam a artificialidade de seus autorretratos, pois seus traços masculinos seguem visíveis e seu rosto torna-se uma espécie de superfície, em que a personalidade funde-se a uma máscara social.

Essas representações do si mesmo como outro ainda estão presentes na obra Cindy Sherman (EUA, 1954), que, desde os anos de 1970, fotografa-se encenando personagens que desempenham os mais diversos papéis. Em “*Stills* cinematográficos, sem título”, a artista produz uma encenação crítica da figura feminina, calcada em estereótipos advindos da indústria cultural. Pensa o retrato fotográfico pelo prisma da construção artificial ou ficcional, em que o gênero feminino é visto como superfície, como aparência convencional e restrita a papéis socialmente determinados, despersonalizando-se.

As Figuras 58 e 59, parte do trabalho da artista, exploram a imagem e o envelhecimento. Nessa série de autorretratos, Sherman fotografou-se num estúdio, representando personagens, com o uso de roupas, acessórios, penteados e maquiagem. Os cenários foram fotografados separadamente e inseridos posteriormente. Seu procedimento revela, além da artificialidade das representações femininas, uma artificialidade dos ambientes internos e/ou domésticos retratados, uma vez que estes são inseridos posteriormente na composição, por meio de *softwares* de tratamento digital. Sherman evidencia a artificialidade, outra vez, nas vestimentas, acessórios e poses. Desse modo, as obras destacadas aproximam-se da ficção, valendo-se de encenações e de disfarces capazes de permitir a reconstrução de identidades imaginárias e ficcionais nas imagens produzidas. Meu trabalho pode relacionar-se a essa estratégia de burlar a aparência física e as referências culturais que a roupa impõe, ao vestir o corpo com estampas de artefatos domésticos, inventando espaços imaginários.



Figura 60 – Rodrigo Braga, “Fantasia de compensação” (2004). Fotografia, 30 x 45 cm. Fonte: <<http://www.rodrigobraga.com.br/Fantasia-de-compensacao>>

Outro modo pelo qual as questões de alteridade e ficção têm sido investigadas no autorretrato fotográfico, de maior interesse nesta pesquisa, é quando o artista coloca o seu próprio corpo em contato com o outro. Por esse procedimento, o autorretrato resulta numa fusão de elementos variados, nem sempre bem integrados, que formam seres híbridos criados com base nas relações intersubjetivas, ou entre sujeitos e matérias orgânicas, ou entre sujeitos e objetos.

Esse é o caso da obra do brasileiro Rodrigo Braga (Manaus, 1976-), que apresenta, em muitas de suas produções, seu corpo ou rosto misturado a outros elementos, comumente orgânicos, de modo a suscitar ficções a partir da realidade. Em “Fantasia de compensação”, o artista simula uma cirurgia em que transplanta partes da cabeça de um cachorro Rottweiler morto para a sua, fundindo-as. Contudo, o procedimento não passa de uma ficção, devido ao fato de a cirurgia ser executada sobre uma réplica da cabeça do artista feita em silicone. No processo, Braga usou uma cabeça real de Rottweiler, raça de cachorro conhecida pela agressividade, conseguida no Centro de Vigilância Ambiental da Prefeitura do Recife. A cirurgia foi efetivada por um veterinário que executou o planejamento do artista, costurando componentes da cabeça do animal no molde de silicone. Todo o procedimento foi registrado por Braga, pela fotografia. Posteriormente, o artista teve sua cabeça retratada em ângulo idêntico ao do molde de silicone. O resultado final é a sequência de vinte fotografias trabalhadas de modo imperceptível em *software* de tratamento de imagem (algumas reproduzidas na Figura 60).

Em texto disponível no seu site, Braga (2005) revela suas motivações para criação da obra, pautadas em experiências traumáticas do passado. Uma delas foi desencadeada por seu encontro com um cachorro de rua magro, sarnento e doente, que tremia tentando manter-se em pé. O artista conta que, quando seu olhar cruzou com o do animal, ele foi tomado pelo choro, sem compreender essa reação. Anos mais tarde, descobriu que teve uma identificação



Figuras 61 e 62 – Rodrigo Braga,
 “Da Alegoria Percível 1 e 7”
 (2005). Fotografia, 60 x 40 cm.
 Fonte: <<http://www.rodrigo-braga.com.br>>

imediate com o animal, reconhecendo-se nele e percebendo-se como ele: inútil e insignificante.

Após fazer terapia e curar-se, Braga (2005) sentiu-se como alguém que atua no mundo e que é parte integrante dele, mas acredita que às vezes precisa ser feroz como um Rottweiler para lidar com certas situações conflitantes. Ao desenvolver “Fantasia de compensação”, não estaria o artista com a intenção de encarnar a ferocidade do cão morto, metamorfoseando-se imaginariamente nele, num processo catártico⁶⁵, e procurando ultrapassar as dificuldades vivenciadas na adolescência (impotência, invisibilidade, solidão)?

Para além desses temas de ordem psíquica, interessa a aparência de verdade contida nas imagens de Braga. Rey (2010, p.118) afirma: “[...] a astúcia do artista consiste em jogar com os códigos culturais da fotografia documento (diante de uma fotografia cada um está convencido de uma certa realidade do objeto), por meio do trabalho com as simulações digitais.” Nesse sentido, o espectador que não tem conhecimento do processo criativo do artista, ao ver a sequência de fotografias, acredita estar diante de um fato verídico, não forjado para a câmera fotográfica. Todavia, o aparente realismo não passa da fabricação de uma realidade” produzida por ferramentas disponíveis no mundo digital e por uma encenação própria para a fotografia.

Já na série “Da alegoria percível”, de 2005, composta de oito imagens (algumas reproduzidas nas Figuras 61 e 62), Braga autorretrata-se “acoplado” ao seu rosto elementos orgânicos, como plantas e órgãos daqueles animais que servem de alimento ao humano, geralmente desprezadas como iguarias comestíveis, tais como pés de galinhas, língua de boi, olhos, cauda e mandíbula de peixe. Esses elementos funcionam como se fossem máscaras

⁶⁵ Conforme a perspectiva psicanalítica, a Catarse “permite a evocação e a revivência de acontecimentos traumáticos que foram reprimidos, permitindo a descarga dos afetos ligados a estes” (GLOSSÁRIO COM TERMOS PSICANALÍTICOS).

bizarras, o que evidencia, talvez, um desejo momentâneo de desviar-se da mesmidade do “eu” para “reter” as características físicas e psíquicas de outros seres, equivalendo-se a eles.

Em ambas as séries, a questão da alteridade no autorretrato é perceptível; nelas, o artista parece ter como objetivo fundir-se ao outro, incorporar partes de diferentes corpos ao seu, como atitude que discute relações de poder e a força predatória do humano sobre o animal.

Ao longo de sua trajetória, Rodrigo Braga gradualmente afirmou o seu corpo como território onde deságuam e se explicitam as inadequações do sujeito no mundo [...]. Como se em seu corpo estivessem condensadas todas as ambivalências da vida corrente, e a partir dele fosse possível agenciá-las de modo apreensível pelos sentidos [...]. Nas suas imagens, o desconforto do corpo no mundo não é atenuado em nenhum instante, sendo, ao contrário, posto em evidência”. (ANJOS JÚNIOR, 2007, p. 01)

Com base nessas considerações, cogito que a produção dos autorretratos de Braga, pertencentes às séries “Fantasia de compensação” e “Da alegoria perecível”, parte do anseio de promover uma fusão entre os corpos humano e animal. Entretanto, revelam tensões ocorridas na união dos elementos díspares utilizados, o que poderia sugerir inadequações e desconforto do artista com o mundo no qual se insere.

Embora o trabalho de Braga tenha uma visualidade totalmente diferente da de meus autorretratos da série “Habitações”, também compartilho o interesse nas poéticas que utilizam o corpo mesclado a outros elementos, conforme a ideia de alteridade no autorretrato. De tal modo, na contemporaneidade, o autorretrato não se fecha somente na exterioridade física do artista, ancorando-se nas relações.



Figuras 63 e 64 – Edu Monteiro, “Autorretrato Sensorial” (2009). Fotografia, 65 x 65 cm.
 Fonte: <<http://edu Monteiro.com/gallery/32796/autorretrato-sensorial/>>

As fusões entre o si mesmo e o outro relacionam-se com a questão dos mimetismos (humano/animal/vegetal), o que viabiliza detectar na série “Habitações”, pontos de aproximação e de distanciamento com relação às séries “Fantasia de compensação” e “Da alegoria perecível”, de Braga. Isso porque em ambas, nem sempre há a fusão total entre os diferentes elementos; eles tensionam-se, evidenciando-se as diferenças entre o si mesmo e o outro.

Quanto aos autorretratos de Braga, a sensação de estranhamento e de repulsa é constante no espectador, uma vez que este tende a colocar o próprio corpo, imaginariamente, na mesma situação em que se encontra o do artista. O estranhamento ocorre porque Braga lida com fragmentos mortos do corpo animal, colocados em contato com o seu corpo vivo. Essa sensação de repulsa, causada pela obra do artista, não é suscitada pela série “Habitações”, tendo em vista que não almejo esse efeito, nem utilizo matérias perecíveis e mortas. Contudo, autorretratar-me sem revelar a fisionomia, com o corpo e a cabeça cobertos, pode ocasionar certo estranhamento no público: se as pessoas colocarem-se imaginariamente no lugar de meu corpo, podem sentir-se sufocadas por debaixo dos têxteis.

Algumas características evidentes em “Habitações”, e principalmente nas fotografias de Braga, presentificam-se nas obras de outros artistas, considerados referências importantes para a minha produção. Destaco a série “Autorretrato Sensorial” (Figuras 63, 64 e 65), do brasileiro Edu Monteiro (Porto Alegre, 1972), bastante relacionada à série “Da Alegoria Perecível” de Braga. Monteiro também cria espécies de máscaras precariamente fixadas ao rosto, usando os mais variados objetos sobre a face, tanto elementos orgânicos (plantas, frutas, carvão) quanto artificiais (bichos de pelúcia, cigarros).

Assim como em Braga, na obra de Monteiro, os elementos usados não se fundem totalmente ao rosto humano, pois o processo de fixação das máscaras é evidente: os objetos são acoplados à sua face com fitas adesivas precariamente coladas, portanto, de forma

provisória e improvisada. Ainda assim, Monteiro oculta completamente sua face, mantendo-a coberta e não deixando nenhum vestígio de sua aparência física à mostra. Essa característica torna a série “Autorretrato sensorial” passível de relações com “Habitações”, pela efeito de sufocamento e enclausuramento provocada por ambas no espectador, já que nelas a identidade física do retratado é ocultada por objetos sobrepostos ao rosto e ao corpo. Mas, nas duas séries, essa sensação pode ser amenizada devido ao espírito lúdico presente nos autorretratos por meio das autoficções.

Canton (2004), ao apontar a diversidade nas práticas contemporâneas de autorretratos, salienta a inclinação dos artistas a “brincarem” com a própria imagem; eles projetam-se no trabalho, tendo liberdade para fazê-lo como desejarem. É nessa proposição que justifico as fusões e ocultações que opero em minha imagem corporal, com os autorretratos fotográficos. Não pretendo, porém, transmitir a ideia de que, ao “brincar” com as figuras em questão, esteja realizando um trabalho destituído de seriedade. Almejo, sim, assinalar a liberdade que perpassa esse afastamento da verossimilhança de minha figura, colocando em questão a visão do autorretrato como um espelho no qual o artista reflete-se ou como uma superfície reveladora de uma identidade. Acredito que este igualmente seja um dos impulsos que move Monteiro, na série “Autorretrato Sensorial”.

Monteiro afirma, em seu *site*,⁶⁶ que essa série é uma ficção pessoal, cujo impulso criativo deu-se a partir do contato com uma das “máscaras sensoriais”⁶⁷ da brasileira Lygia Clark (1920-1988), o que lhe despertou o anseio de experimentá-las e vesti-las. Então,



Figuras 65 – Edu Monteiro, “Autorretrato Sensorial” (2009). Fotografia, 65 x 65 cm. Fonte: <<http://edumonteiro.com/gallery/32796/autorretrato-sensorial/>>

⁶⁶ MONTEIRO, Edu. **Autorretrato sensorial**. Disponível em:

<<http://edumonteiro.com/gallery/32796/autorretrato-sensorial/>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

⁶⁷ Obras que propõem uma experiência de isolamento e uma busca pelo autoconhecimento, naquele que a veste. Confeccionadas em diversas cores e materiais, cada uma suscita sensações particulares. Na parte dos olhos, as máscaras possuem orifícios com materiais variados acoplados. Na posição do nariz, têm pequenos compartimentos com sementes e ervas, agregando seus odores particulares. Na proximidade dos ouvidos, localizam-se objetos geradores de sons. Portanto, essas “máscaras sensoriais” estimulam os sentidos, todos de uma vez, integrando sensorialidades naqueles que as vestem e as vivenciam.

Monteiro passou a concretizar as suas próprias máscaras, produzindo autotransformações; todavia, diferentemente de Clark, que objetiva o contato de suas máscaras com o corpo do outro, o artista expõe seu próprio corpo, seus medos e fragilidades a experiências sensoriais. Monteiro categoriza seu trabalho como um processo catártico, por meio do qual procura fazer uma autoanálise, passível de impor, ainda, discussões acerca da sobreposição do consumo sobre o humano. Isso evidencia-se na já mencionada sobreposição dos mais variados objetos de consumo acoplados sobre o rosto do artista, que sugere uma tentativa de fusão entre o humano e aquilo que consome das mais variadas formas, seja para alimentar-se, vestir-se, entreter-se ou explorar e destruir nossos recursos naturais.

Tais tentativas de fusão entre o corpo humano e outros elementos, também identificadas em “Habitações”, são um dos modos de trabalhar a alteridade no autorretrato. Esse tipo de produção pode ter origens bastante antigas, como é o caso do pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), embora suas pinturas não sejam consideradas autorretratos e suas pretensões artísticas constituam-se diversas das contemporâneas. Arcimboldo consolidou sua carreira em Praga, capital da atual República Tcheca, e foi pintor da corte de Fernando I, Maximiliano II e Rodolfo II, grandes mercadores. Sua obra singular encontrou o ambiente ideal para prosperar, uma vez que Praga tornou-se um dos maiores centros culturais da Europa, com intensas atividades culturais e científicas, tendo seus governantes gosto pelo exótico. É nesse contexto que o pintor maneirista⁶⁸ Arcimboldo começa a afastar-se de temas caros à religiosidade católica e a figurar o rosto e o corpo humanos, compondo-os a partir de flores, plantas, frutas, verduras, animais e objetos variados, o que torna seus retratos passíveis de aproximação formal com “Autorretrato sensorial” de Monteiro,



Figura 66 – Giuseppe Arcimboldo, “Le Printemps” (1573). Óleo sobre tela, 76 x 63,5 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: <http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_14268_25825_p0003427.001.jpg_obj.html&flag=true>

⁶⁸ Conforme Farthing (2011), o termo maneirista advém da palavra italiana *maniera*, que significa estilo, encarado como entidade distinta e pessoal. Envolve obras que divergem dos valores da Alta Renascença (como o naturalismo, em voga na época), dispendo de formas distorcidas, exageradas e fantasiosas, provocadoras de certo estranhamento.

ainda que as pretensões de ambos sejam diversas e originadas em temporalidades e contextos tão afastados.

Os estranhos retratos de Arcimboldo revelam rostos hipotéticos das quatro estações do ano, dos elementos da natureza (terra, ar, fogo e água) e de diversas atividades profissionais, mediante montagens de faces formadas pelos elementos mais característicos e típicos do tema representado. Em uma de suas séries sobre as estações do ano, pintada para Maximiliano II, o artista fez referência ao gênero do retrato, preservando a pose opulenta do retrato cortesão, mas construindo as fisionomias por intermédio de imagens da fauna e da flora, itens presentes no novo gênero de sua época: o da natureza-morta.

Dentre essas obras produzidas por Arcimboldo, interessam-me a esta pesquisa as representações da Primavera, passíveis de relações com alguns autorretratos da série “Habitações”, pelos rostos e corpos retratados metamorfosarem-se em uma espécie de textura floral. Na pintura “Primavera” (Figura 66, apresentada na página anterior), disponível no Museu do Louvre, em Paris, o artista representa o rosto desta estação do ano, constituído por diferentes variedades de flores e plantas que desabrocham nessa época. Para a composição do trabalho, Arcimboldo estuda em separado várias espécies vegetais, colocando-as juntas na obra. O rosto da primavera revela-se feminino, jovem e bem-humorado, haja vista um leve sorriso na figura, representada de perfil. O artista utiliza cores mais quentes e delicadas do que as usadas para representar o outono ou o inverno, estações de maior frieza e retraimento, que, aliás, são retratadas como figuras idosas e pertencentes ao gênero masculino.

Em outra série das estações do ano, Arcimboldo também retrata a primavera (Figura 67) com cores quentes, por meio de flores, plantas e algumas frutas. Contudo, diferentemente da Figura 66, em que o rosto pode ser visível, com uma tênue textura floral que preserva uma cor quase realística da pele humana europeia, a Figura 67 afasta-se mais do gênero tradicional



Figura 67 – Giuseppe Arcimboldo, “Primavera”.
Óleo sobre tela, 94 x 73 cm. Coleção privada.
Fonte: <<http://www.italianways.com/le-quattro-stagioni-di-arcimboldo-ritrattista-di-corte/>>

do retrato, pois elementos florais que constituem a figura são representados com maior tridimensionalidade, tornando-se bastante aparentes. Isso afasta a segunda imagem de uma semelhança física humana, embora referencie suas formas. Nesse sentido, a figuração elaborada por Arcimboldo oscila entre natureza-morta e retrato. Essa mistura, entre ambos os gêneros, revela o espírito lúdico do artista na criação de seres híbridos e ficcionais; são imagens combinadas com outras imagens, de corpos compostos por múltiplas formas.

Esses aspectos tornam possível colocar suas obras em relação com alguns trabalhos da série “Habitações”. Embora meus autorretratos sejam constituídos a partir de um corpo de carne e osso, ele está coberto por têxteis florais, flores e vegetais naturais ou não, que conferem à pele humana uma textura artificial, visualmente próxima à vegetal, o que os torna, naturezas-mortas. No caso de Arcimboldo, são os objetos, flora e fauna que se fundem para evocar um aspecto antropomórfico; no meu trabalho é um corpo real que se funde aos objetos para tornar-se natureza-morta. É por meio das fusões entre o corpo e o ambiente que o si mesmo entra num estado de alteridade em contato com o outro. Isso ocorre nas já mencionadas obras de Rodrigo Braga e Edu Monteiro, uma vez que a identidade “idem” dos artistas é subvertida em seus autorretratos, pela multiplicidade de formas e materiais acoplados ao corpo.



Figura 68 – Giuseppe Arcimboldo, “*Natura morta con fiori, frutta, verdura di stagione*” (1590-1599). Óleo sobre tela, 140 x 96 cm. *Musei Civici d'Arte e Storia* - Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia, Italia. Fonte: <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/D0090-00956/?view=autori&offset=0&hid=855&sort=sort_int>

A série “Habitações” também pode dialogar com outras obras de Arcimboldo, nas quais retratou, ainda, as estações do ano como se fossem humanos de corpo inteiro recostados (Figura 68). A visualidade do corpo híbrido, meio humano, meio vegetal, representado pelo artista, aproxima-se da imagem anterior (Figura 67), constituída de formas florais; contudo, na Figura 68, são incorporados outros elementos ao fundo da composição pictórica que sugerem a inserção do corpo híbrido numa paisagem. Outro elemento que diferencia essa obra da anterior, causando uma sensação de estranhamento, é a inserção de uma ovelha, pintada de

modo realista em meio ao ser híbrido de Arcimboldo, parecendo ser ela um componente desestabilizador, que ameaça desfazer a ordem dos elementos vegetais do primeiro plano.

A obra de Arcimboldo costuma ser interpretada de acordo com a época em que ele viveu; reflete o espírito de seu tempo, envolvido na fascinação pelo exótico, perceptível nos rostos grotescos, que, por vezes, beiram o humorístico, por outras, o melancólico. Relaciona-se, ainda, ao sério estudo científico da natureza, característico do século XVI, momento no qual havia um vivo intercâmbio entre artistas e cientistas. Segundo a *Nacional Gallery of Art de Washington* (2010-2011), as pinturas das quatro estações costumam ser interpretadas como alegorias políticas, representando um microcosmo do universo. Ao retratar, na série, a fartura de frutas e flores, com precisão e cuidado, Arcimboldo faz referência à prosperidade do reino de Rodolfo II, sugerindo que este perduraria assim como as estações do ano se sucedem umas às outras, em ciclos sem fim. Mas, ao mesmo tempo em que as frutas e as flores aludem fartura, não poderiam adquirir aspecto dúbio no trabalho de Arcimboldo, por serem efêmeras, murcharem, apodrecerem e morrerem?

Na cultura atual, as flores têm significado ambíguo – ora são sinônimo de beleza, ora de melancolia, por serem usadas como adorno tanto em festas quanto em rituais fúnebres. Talvez esse seja um dos motivos que me levam a utilizá-las em meus autorretratos, como um elemento de alteridade.

Um artista contemporâneo que recorre frequentemente ao uso de flores e elementos vegetais acoplados ao corpo humano é o brasileiro Nino Cais (São Paulo, 1969). Em suas colagens (Figuras 69 e 70), ele apresenta imagens de corpos humanos fundidos a objetos domésticos e a vegetais. Apropria-se de páginas de livros, catálogos e revistas, majoritariamente antigas, com retratos individuais ou de grupos. Cais retira as páginas que lhe despertam interesse, recorta impressões fotográficas e interfere sobre os corpos e rostos



Figura 69 – Nino Cais, sem título (Série anos 70) (2009). Colagem sobre página de revista, 24 x 23 cm. Fonte: <[http://www.Centralgaleriadearte.com/resu ltado.php?artista _ext=cais&gr1_ext=an70](http://www.Centralgaleriadearte.com/resu%20ltado.php?artista_ext=cais&gr1_ext=an70)>

humanos, presentes nelas, com sobreposições de outras imagens recortadas ou de objetos, como tiras de tecido, pedras (verdadeiras ou falsas), tintas, entre outros.

Interesso-me por trabalhos em que essas interferências são realizadas com o uso de padrões decorativos com motivos florais sobrepostos à parte superior do corpo das figuras humanas padronizadas, ilustradas nas revistas de origem. Muitas dessas colagens pertencem à série “Anos 70”, em que o artista apropriou-se de revistas dessa década, na qual viveu seus primeiros anos de vida. Assim, Cais “ressuscitou” esses seus primeiros anos de vida e, para isso, vasculhou sebos e feiras populares em busca de materiais bibliográficos e visuais sobre o assunto.

A Figura 70, sem título, pertencente a essa série; apresenta modelos recortados de uma página antiga de revista de corte e costura. Percebe-se uma figura masculina sentada numa poltrona, enquanto a feminina, sentada ao chão, parece costurar uma peça de vestuário, que poderia ser do homem sentado ao seu lado. Tal situação reflete o padrão de comportamento feminino socialmente aceito e esperado na época (anos de 1970): o da mulher dócil, bela, delicada, subserviente ao gênero masculino, recatada e dedicada às atividades domésticas do lar. Cais, talvez numa atitude irônica, descontextualiza essa imagem com humor, reconfigurando seu sentido, ao inserir sobre os rostos dos retratados as flores, elemento decorativo que está ao encontro desse papel feminino almejado socialmente na década de 1970. Contudo, ao interferir na figura, o artista distorce sua realidade, abrindo-a a novas leituras. A obra também pode remeter a um dado autobiográfico: a mãe de Cais era costureira, e ele aprendeu esse ofício, observando-a trabalhar em casa.

Chiarelli (2014) percebe que Cais libera as imagens apropriadas de sua edição original, para fazer emergir a dimensão matérica que sustenta suas formas, destacando o fato de que essas figuras, antes de serem mulheres ou homens, são um suporte material impregnado de pigmentos. Na visão desse autor, Cais denuncia a dimensão de artifício presente nas



Figura 70 – Nino Cais, sem título (Série Décor) (2009). Colagem sobre página de revista, 27x27 cm.
Fonte: <http://www.centralgaleriadearte.com/resultado.php?artista_ext=cais&gr1_ext=deco>



Figura 71 – Nino Cais, sem título (2009). Fotografia digital, 1,10 x 85 cm. Fonte: <<http://sociedade.dospoetasamigos.blogspot.com.br/2012/05/nino-cais-artista-plastico-brasileiro.html>>

fotografias e parece querer tirar o espectador da alienação de sua capacidade crítica, quando diante de uma imagem ligada ao consumo. Assim, Chiarelli (2014) acredita que as colagens de Cais desvelam a realidade dos signos como elementos de sintaxes possíveis, criadoras de brechas para descobrir os mecanismos dos discursos institucionalizados da arte – direcionados e assimilados pelos meios de comunicação de massa que nos engolfa e produz.

Para além desse aspecto de superfície codificada, descodificada e recodificada, latente nas colagens de Cais, interessa-me o fato de, nelas, o corpo humano entrar em estado de alteridade, ao fundir-se aos vegetais, criando seres ficcionais. Isso não está presente apenas em suas colagens. Na série de fotografias, denominada “Décor”, Cais igualmente faz referência a esses componentes, os quais despertam meu interesse por estarem presentes na série “Habitações”. Refiro-me a alguns trabalhos em que ele oculta seu rosto com ramalhetes de flores, livros ou outros objetos com estampas de padrões florais que se assemelham ao fundo do espaço onde é retratado (Figuras 71 e 72).

Na Figura 71, despertam-me atenção os mimetismos decorrentes da fusão do ramalhete de flores tridimensional com a sua reprodução bidimensional, disposta nos padrões de estampas florais que adornam o ambiente. Contudo, o corpo do artista não se funde aos padrões florais, mas adentra à imagem como um elemento de tensão, já que as cores de sua pele e cabelos são mantidas aparentes. Para Rivitti (2009, s/p), nessa obra, o corpo de Cais situa-se num espaço impossível, “[...] como se o papel florido tivesse se aberto, de fato, para a entrada de um corpo. Como se aquilo que reconhecemos como superfície, o papel, fosse dotado de uma terceira dimensão jamais vista”. O simples padrão floral é ressignificado pela relação estabelecida com os seguintes elementos orgânicos: o corpo do artista e o ramalhete de flores. Para a autora, na imagem, o corpo atua como objeto, apenas como uma espécie de ponte que interliga o caminho entre as flores e a sua representação: a estampa floral.

Em sentido próximo a esse, Chiarelli (2014) percebe três planos nas fotografias de Cais: um frontal, referente aos objetos que encobrem o rosto; outro, em que se situa o próprio rosto do artista; por fim, um plano de fundo, composto por estampas florais, causando a impressão de que as imagens não sejam nem retratos, nem autorretratos (do ponto de vista de sua noção tradicional), já que o rosto permanece entre esses dois planos.

Na série “Habitações”, as composições de meus autorretratos também são montadas em três planos, ou camadas, de modo bem próximo ao deste artista. A diferença entre esses trabalhos está no modo de posicionar o corpo nas composições e em mostrá-lo ou não. Nino é retratado em pose frontal e centralizada, constituindo um eixo vertical, com interesse em investigar a sustentação e o equilíbrio (ou desequilíbrio) do corpo, ora tensionando-o, ora fundindo-o às coisas. Eu me autorretrato de corpo inteiro, em pose reclinada, com pouca evidência das formas da cabeça humana e mais centrada nos fragmentos do corpo encoberto, em composições horizontais. Assim como Cais, opero entre fundir e tensionar o corpo em contato com as coisas.

Essa junção de variados planos, camadas e formas, na construção da imagem, contrariam aquele desejo de se destacar em meio às formas retratadas, presente nos retratos e autorretratos tradicionais, em que os objetos inseridos ao redor da figura humana tinham a função de revelar o *status* social, aparecendo nas imagens como elementos secundários, com destaque à figura do rosto. Já nos autorretratos de Cais e nos meus, há uma intenção de fundir-se às coisas, de tornar o corpo apenas mais um elemento retratado, entre outros com importância semelhante na composição. Esse desejo, como já elucidado, está presente em obras mencionadas anteriormente, como algumas de Jan Vermeer, Giuseppe Arcimboldo e Henri Matisse, referentes históricos de outros tempos, que contribuem para pensar os trabalhos contemporâneos atuais. Também evidencia-se em pinturas de Lucian Freud (Figura 54).



Figura 72 – Nino Cais, sem título, da série Décor (2009). Fotografia digital, 110 × 80 cm. Artur Fidalgo Galeria. Fonte: <<https://www.artsy.net/artwork/nino-cais-sem-titulo-da-serie-decor-slash-untitled-from-the-decor-series-1>>

O que percebo em comum entre as obras citadas e as intenções para a produção da série “Habitações” é o emprego do estatuto do corpo de modo semelhante aos outros objetos da composição, o que aproxima esse tipo de retrato do gênero de natureza-morta. Inclusive, percebe-se uma proximidade visual entre a Figura 71 de Cais, a Figura 67 (“Primavera”) de Arcimboldo e a Figura 14, por mim desenvolvida para a série “Habitações”, com a diferença de que Arcimboldo constrói um rosto hipotético por meio do elemento flor, enquanto Cais e eu utilizamos esse elemento para ocultar o rosto. Quanto à obra de Cais, para Chiarelli (2014, p. 06), o artista “[...] luta para fundir-se à realidade planar da imagem, como se o seu desejo fosse mesclar-se e desaparecer por entre os elementos que a compõem”. Compartilho desse desejo de Cais, percebido por Chiarelli, já que na Figura 14 meu corpo é mimetizado por meio do encobrimento de têxteis semelhantes ao plano de fundo da imagem e ao ramalhete de flores fotografado junto ao corpo.

Nas fotografias de Cais, o desaparecimento dos caracteres faciais não ocorre apenas com o uso de ramalhetes de flores em frente ao rosto, mas com o emprego de revistas com padrões semelhantes ao do espaço (Figura 72). Contudo, nessa obra, o encobrimento corporal é mais evidente que na anterior, pois o artista veste luvas estampadas que mimetizam um pouco mais seu corpo em relação ao ambiente estampado.

Sobre as estampas que permeiam as criações de Cais, Rivitti (2009, s/p) menciona que possuem um padrão relacionado à categoria artística de “representação da natureza”:

Uma natureza modificada, reduzida, padronizada, repetida, manipulada. Natureza vendida em metros de rolos de papel de parede, impressa em papéis de embrulho de presente, em revistas de jardinagem ou mesmo transmitida pela TV. É nesse mundo sem espessura, nessa natureza bidimensional e sempre mediada – ou num cotidiano povoado de artigos de R\$ 1,99 – que a poética de Nino opera.



Figura 73 – Nino Cais, sem título (2009). Jato de tinta sobre papel de algodão, 120 x 80 cm. Fonte: <http://www.centralgaleriadearte.com/resultado.php?artista_ext=cais&gr2_ext=bi12>

Essas palavras despertam-me interesse em razão de eu igualmente usar imagens preexistentes de padrões estampados industrializados em meu trabalho. Seu acréscimo sobre o meu corpo pode trazer a reflexão sobre a objetificação do corpo feminino, que denota artificialidade, ao encenar uma pose para a fotografia, tornando-se uma superfície bidimensional.

Essas questões do corpo ora como sujeito, ora como objeto, nos autorretratos, são suscitadas pelas relações de alteridade e ficção. Na obra de Cais, isso não acontece somente pela colocação do corpo em contato com estampas e elementos vegetais; em outras produções, o artista interage com os mais diversos objetos de uso domésticos e cotidiano (louças, móveis, artigos de cama, mesa e banho, tapetes, enfeites, bibelôs, roupas, vasos de plantas, utensílios de limpeza e de reparos domésticos), conforme visualizado nas Figuras 73, 74 e 75.

Nessas imagens, manifesta-se a vontade do artista de experimentar e explorar o microcosmo do espaço privado que o cerca, por meio de um contato físico e sensível do corpo com as coisas que tem ao alcance das mãos, em sua casa. É patente a improvisação dos cenários, vestes e adereços que compõem as imagens, devido ao fato de Cais trabalhar o encontro de seu corpo com seus objetos cotidianos, detentores de uma história relativa ao seu uso comum ou à afetividade. Nesse sentido, ele problematiza o quanto tem do corpo na casa e da casa no corpo, concebendo relações de alteridade entre os elementos. É valendo-se dos objetos que o corpo se relaciona com o espaço, com o outro externo a si.

Nas fotografias, Cais ressignifica os objetos e os microrrituais cotidianos que regulam os relacionamentos entre as coisas. Desloca-as de suas funções predeterminadas, ao combiná-las de modos inusitados nos autorretratos. Do mesmo modo que o artista procura “reter” e “fixar” o efêmero, fotografando um acúmulo de objetos, também produz ficções nessas

imagens, já que o corpo metamorfoseia-se por meio dessa relação com os objetos e o espaço, abrindo-se a múltiplas conexões.

As Figuras 73, 74 e 75 integraram a 30ª Bienal Internacional de São Paulo, intitulada “A eminência das poéticas”. A sala de Cais intitulou-se “Espetáculo”, uma instalação com fotografias, vídeos e objetos. O título “Espetáculo”, segundo Cais (2012), tem relação com o espetáculo do trabalho sobre ele mesmo, pois as imagens reúnem-se nesse formato de instalação somente pelo período da Bienal. Assim como esse evento, ficaram apenas um tempo em cartaz; depois, deixaram de existir nesse formato.

No espaço da Bienal, o artista usou, em sua sala, artefatos semelhantes aos que aparecem nas fotografias, e a sala foi revestida com uma espécie de cortina floral, como se, ao adentrar nela, seu espetáculo começasse. As cortinas utilizadas, segundo Cais (2012), têm relação com a ideia de coxia,⁶⁹ as coisas que estão por trás da cortina doméstica, aconchegante, são trazidas à visibilidade. As cortinas, de acordo com o artista, também contribuíram para retirar o branco do espaço expositivo convencional. É frequente, em sua obra, o uso de padrões decorativos, estampas de tecido e elementos *kitsch* em geral. Pela tentativa de fusão entre os diferentes itens usados, Cais coloca as coisas em permanente estado de tensão, mantendo-nos em desassossego. Sobre suas produções, Riccioppo (2010, s/p) afirma:

Por detrás de um colorido chamativo, de um excesso de padrões decorativos (de tudo, enfim, que torna essas imagens sedentas de autoexibição), o trabalho preza por um recuo a uma experiência de estranhamento desse corpo, mas um estranhamento que ou se rebaixa diante da estridente dinâmica de superfícies dos trabalhos (que não cessam de espreitar imagens que apelam à moda e à decoração), ou se apresenta travestido de familiaridade ou afetividade, contando com a nossa proximidade aos objetos que ali comparecem.



Figura 74 – Nino Cais, sem título (2009). Impressão Lambda, 120 x 80 cm. Fonte: <http://www.centralgaleriadearte.com/resultado.php?artista_ext=cais&gr2_ext=bi12>

⁶⁹ Espaço teatral situado fora de cena, não visível ao público, também conhecido como “bastidores” do tetro.



Figura 75 – Nino Cais, sem título (2009). Impressão Lambda, 110 x 80 cm. Fonte: <http://www.premiopipa.com/pag/nino-cais/>

Além desse estranhamento em razão de vermos o corpo humano tão familiar tornado superfície, quando retratado com a mesma escala de importância que objetos comuns, o que desperta atenção e causa desassossego é o encobrimento do rosto. Por ser este um procedimento também usado nos meus autorretratos da série “Habitações”, detenho-me nessa questão de importância central à pesquisa.

3.4 Ocultamentos e encobrimentos no autorretrato

Em arquivo de vídeo produzido para o projeto “Interrompendo Artistas”, de Kátia Maciel, Cais (2012), ao falar sobre o seu processo, conta que nas primeiras fotografias não cobria seu rosto. Mas, à medida que foi revendo suas imagens, percebeu que o semblante “convidava muito para o artista”. Como ele não queria que o espectador interpretasse a imagem pelas feições, se é um rosto alegre ou nostálgico, interessou-se por desidentificar seu rosto, passando, então, a “vedá-lo” e a “camuflá-lo”, para que a identificação das feições diminuísse (figura 75). Segundo o artista, seu interesse é entender o que chama de “corpo-massa”, um corpo humano que pode ser qualquer corpo, além de fazer com que o espectador acesse a imagem pelo todo, sem gerar discussões acerca do rosto, das feições.

Conforme Deleuze e Guattari (2012a),⁷⁰ o rosto é a parte do corpo privilegiada de comunicação e expressão, que emite e recebe signos significantes; é uma superfície, formada por traços, linhas e rugas; é uma espécie de mapa, servindo como orientação, que nos guia na proposta de apreensão de um ser exposto.

⁷⁰ Publicação original de 1980, intitulada “*Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*” (Paris).

Para esses autores, o rosto é uma “organização forte”, assume todo um conjunto de traços de rostidade, colocados a serviço da significância e da subjetivação. Portanto, o rosto é o que cada sujeito tem de mais individualizado, próprio e singular; é uma referência importante, quando procuramos atribuir sentido e significação a alguém, sendo ele “[...] um verdadeiro porta-voz” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 52). Nesse entendimento, o rosto funciona como espaço de comunicação e parece adquirir vida própria, existindo por si mesmo.

Deleuze e Guattari (2012a) afirmam que o rosto não é apenas uma superfície, um invólucro exterior, responsável por recobrir a cabeça, porque ela não é necessariamente um rosto, por se integrar ao estatuto de organismo (conjunto regulado de órgãos), comportando variados órgãos, por exemplo, o cérebro, o principal do sistema nervoso. Contudo, tanto a cabeça quanto seus elementos podem ser rostificados, assim como o corpo e qualquer uma de suas partes (seios, ventre, pernas). Mesmo os objetos de uso, uma casa ou uma paisagem são passíveis de rostificação. Qualquer coisa pode ganhar um rosto. Com essas colocações, os autores não defendem antropomorfismos, nem uma tentativa de fazer com que os itens citados se pareçam com um rosto, mas apontam para o fato de qualquer elemento ser passível de rostificação, ou seja, dotar-se de uma substância de expressão particular, de significância, de interpretação e de subjetivação, produzidas socialmente.

Essa produção social do rosto, que opera uma rostificação de tudo, nem sempre foi comum na humanidade. Deleuze e Guattari (2012a) citam o exemplo das sociedades “primitivas”, cujas formas e substâncias expressivas são diferentes das ocidentais, pois poucas coisas “passam” pelo rosto. Sua semiótica não é significativa e subjetiva, e sim coletiva, plurívoca e corporal. As máscaras usadas asseguram a pertença da cabeça ao corpo, sem exaltar um rosto. O corpo não se relaciona com a rostidade, interligando-se a outros devires, como os “devires-animais”, tendo em vista que, em muitas dessas sociedades, mediante a vestimenta de máscaras e, por vezes, o uso de substâncias alucinógenas, os animais

apoderam-se do interior do corpo humano, sem a criação de um rosto, pois as cabeças não precisam de um rosto. Logo, o rosto não é uma necessidade universal, mas uma construção humana que se dá a partir dos múltiplos olhares responsáveis por sua fabricação.

Por essa razão, é possível relativizar as ideias de senso comum de que deciframos a interioridade de alguém com base nas suas aparências, de que o rosto seja a expressão do “interior” de uma pessoa, como uma espécie de janela reveladora de impressões da alma. Esses julgamentos acerca de um sujeito, permeados pela leitura de seu rosto, dotando-lhe de sentidos, podem ser parcialmente fiéis ao sujeito, ao considerarmos que essa parte do corpo tem a possibilidade de agenciar sentidos prováveis e múltiplos, nunca significações fechadas, por se constituir num lugar de ressonância.

A supervalorização do caráter simbólico e subjetivo do rosto passa a ser relativizado, por agregar leituras precipitadas. Logo, devemos, ainda, analisar o caráter de dissimulação passível em um rosto. Por isso, quem sabe, Deleuze e Guattari (2012a) considerem o rosto um território agregador de ambivalências, por liberar e recapturar os signos significantes, por apelar ao olhar do outro, mas suscitar interpretações parciais acerca das feições. Nessa direção, cabe perguntar: por que confiamos no que nos “dizem” formatos de olhos, bocas e narizes? Por que eles estariam mais aptos a expressar o “interior” de alguém, se outras partes do corpo e tudo o que está ao seu redor é potencialmente rostificado?

Deleuze e Guattari (2012a, p.40) acreditam que “[...] se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, devir imperceptível, devir clandestino”. Justificam que isso ocorre para conduzir ao a-significante, ao a-subjetivo e a estranhos devires que farão com que os *traços* de rostidade evadam-se à organização do rosto. Nessa proposta, o corpo torna-se espectro, um “corpo sem órgãos”.⁷¹ Todavia, os autores

⁷¹ Para Deleuze e Guattari, “Um corpo sem órgãos não é um corpo vazio e desprovido de órgãos, mas um corpo sobre o qual o que serve de órgãos [...] se distribui segundo movimentos de multidões [...], sob forma

indagam-se sobre a maneira de desfazer o rosto, sendo difícil afastar-se da subjetividade, da consciência e da memória, já que somos tentados a nos apegarmos a ele. Para desfazer um rosto, Deleuze e Guatarri (2012a, p. 63) aconselham que atravessemos o muro do significante, às custas “[...] de um devir-animal, de um devir-flor ou rochedo, e, mais ainda, de um estranho devir-imperceptível, de um devir-duro que não é senão o mesmo que amar. É uma questão de velocidade, mesmo sem sair do lugar”. Isso significa uma espécie de mergulho no significante à procura de intensidades, uma transformação do corpo em um raio de luz que se move a uma velocidade cada vez maior, criando um mundo destituído de lógica. Afirmam que

[...] quando o rosto desaparece, quando os traços de rostidade somem, podemos ter certeza de que entramos em um outro regime, em outras zonas infinitamente mais mudas e imperceptíveis onde se operam os devires-animais, devires-moleculares subterrâneos, desterritorializações noturnas que transpõem os limites do sistema significante (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 66)⁷².

Nessa “viagem” de esfacelamento do rosto, os autores asseguram ser necessário o uso dos mais variados recursos da arte, porque

[...] é pela escrita que devimos animais, é pela cor que devimos imperceptíveis, é pela música que devimos duros e sem recordação, ao mesmo tempo animal e imperceptível: amoroso. Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente *na* arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir na arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rosto (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 63-64).

de multiplicidades moleculares. [...]. Ele se opõe menos aos órgãos do que a uma organização que compõe um organismo com eles. O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fértilhante que ele expulsou o organismo e sua organização” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 43).

⁷² Obra original de 1980, intitulada *Mille plateaux*. Vol. 2. *Les Éditions de Minuit*, Paris.

Para Deleuze e Guattari (2012a), desfazer um rosto não é algo banal. Aconselham-nos a conhecê-lo de outros modos, a idealizar um novo uso para essa rostificação de tudo, por nascermos dentro desse sistema. Com essas proposições, os autores não planejam que regressemos às semióticas pré-significantes e pré-subjetivas dos “primitivos”, o que não faria com que perdêssemos o rosto, por ser impossível refazermos em nós uma cabeça e um corpo primitivos, uma cabeça sem rosto.

É somente no interior do rosto, de suas significâncias e subjetividades que os traços de rostidade poderão ser liberados inventando conexões com traços de paisageidade, eles mesmos liberados da paisagem, com traços de picturalidade, de musicalidade, eles mesmo liberados de seus respectivos códigos (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 66).

Essas suposições dos autores relacionam-se com as intenções de Nino Cais, nas obras já mencionadas, e estão ao encontro do que proponho em meus autorretratos da série “Habitações”. Inicialmente, considero-os uma forma de reação às rostificações, impostas pela nossa cultura, a fim de desvencilhar-me delas; manifesto uma vontade de fugir dos traços de rostidade, mudando o sentido dos autorretratos com o encobrimento do rosto e os títulos de cada trabalho, que evocam lugares. Desse modo, entrego-me a outros devires, estranhos, tais como um devir imperceptível e um devir-outro.

Esse devir-imperceptível manifesta-se em “Habitações” pelo desejo de desaparecer por intermédio das fusões, das mimetizações e dos encobrimentos, indicando uma busca pela ocultação da figura, envolvida numa espécie de abstração que abrange tentativas de aniquilar a aparência, de romper os laços com a representação, por uma vontade de chegar ao a-significante e ao a-subjetivo, onde talvez resida a essência das coisas. Dentre os recursos da arte que utilizo para produzir a série “Habitações”, assim como sugerido por Deleuze e Guattari (2012a), destaco o elemento cor, utilizado nas fotografias, pois é por meio dele que objetivo

tornar-me imperceptível nos autorretratos, usando no corpo as mesmas cores do fundo, ou cores e texturas bem próximas, que o confundam ao ambiente doméstico. Já o devir-outro refere-se a uma procura por escapar da organização humana da figura, mesclando-a com outras formas para criar “zonas de intensidade”, em que não mais importe falar do “eu”.

Mas, as formas do corpo em “Habitações”, mesmo ocultas sobre os têxteis, voltam a aparecer e a possibilitar a construção de sentido, havendo uma rostificação do corpo, o que demonstra a dificuldade de afastarmo-nos da significância e da subjetividade. A vontade de desrostificar os autorretratos torna-se impossível; como vimos, a possibilidade de atribuição de sentido está em qualquer objeto.

Contudo, em meus autorretratos, o corpo evoca outros sentidos, ao ser rostificado. Quando figurado sob têxteis e, por vezes, em contato com vegetais, o corpo é ressignificado, principalmente em razão dos títulos atribuídos a cada autorretrato, referentes a lugares. Essas relações entre imagens e palavras podem desestabilizar a significação dos autorretratos à medida que os contornos do corpo e os elementos presentes nas composições remetam a paisagens, montanhas e jardins, conhecidos ou desconhecidos. Esses são sentidos que permanecem em potencial na imagem, podendo ser acionados em conjunto com a subjetividade e as memórias do expectador. Por isso, cada trabalho é um díptico ou um tríptico, formado pelos fragmentos do corpo, que, unidos em conjuntos, possibilitam outras leituras às formas corporais. De tal modo, a leitura dos autorretratos não se fecha nas expressões fisionômicas, ação comum em sua noção tradicional.

Os devires criados na arte repercutem na vida, são “fugas ativas”, em que, a partir de uma intenção de chegar à desrostificação, alcanço outros sentidos no trabalho; mesmo coberto, o corpo não perde a sua identidade visual. Isso porque o ato de atribuição de significados não está só no rosto, mas no corpo inteiro e em tudo ao seu redor.

Esse tipo de transposição dos limites do sistema significante, identificado em meu processo, que ressignifica o corpo em meus autorretratos, foi observado e analisado na obra de Nino Cais, por Alves (2013). O autor afirma que, mesmo não havendo o rápido reconhecimento de quem está por trás dos objetos retratados, por ser Cais fotografado coberto, a sua identidade não é completamente perdida. A partir das escolhas do artista, o corpo institui sentidos aos objetos, que não seriam os mesmos se fossem compostos isoladamente, sem o contato com o corpo.

Sobre a obra de Cais, Alves (2013, p. 04) afirma:

[...] o corpo jamais poderia ser reduzido a uma base que recebe passivamente os sentidos externos a eles. Ao contrário, em vez de mero sustentáculo, é o corpo que doa e recebe sentido dos objetos. A sua presença é incontornável e mesmo quando talvez exista uma vontade de anular ou igualar o corpo a um objeto barato, ele reaparece chamando a atenção para o aspecto bizarro dessa operação, como se nos lembrasse de sua especificidade em relação aos objetos cotidianos.



Figura 76 – Nino Cais, “Aparador” (2006).
Fotografia, 50 x 70 cm. Fonte:
<[http://www.zupi.com.br/
octopus_garden_a_exposicao/](http://www.zupi.com.br/octopus_garden_a_exposicao/)>

O corpo, que poderia sugerir passividade, em contato com os objetos, não se apresenta de modo banal e inerte. O artista volta-se sobre si mesmo para investigar as potencialidades e limitações de seu corpo em contato com os objetos que o rodeiam; questiona-se sobre as suas possibilidades de significação. Desse modo, os objetos agem sobre o corpo e o corpo age sobre eles (Figura 76), e ambos reconfiguram seus sentidos por meio desse contato ativo entre o corpo e os objetos estranhos e alheios a ele. Os objetos, do modo como são colocados em contato com o corpo, nos autorretratos de Cais, perdem sua funcionalidade doméstica tradicional, ressignificando-se. A exemplo da obra de Cais, em “Habitações”, o corpo feminino, embora apareça em pose reclinada, que sugere repouso e passividade, é ativo, uma vez que atribui e recebe sentidos, sendo impossível ocultá-lo, pois os traços de rostidade lhe acompanham, seus volumes sobressaltam debaixo dos têxteis. Os lençóis, feitos para cobrir,

terminam por revelar as formas do corpo, mas o rosto em si permanece anônimo, oculto sob os lençóis.

Fabris (2004) aborda a questão dos ocultamentos do rosto no autorretrato contemporâneo, utilizando a expressão autorretrato acéfalo, composição de uma imagem do artista na qual o rosto (parte do corpo mais própria da noção tradicional de autorretrato) é extirpado. Sem a presença do rosto, o espectador não consegue reconhecer o primeiro sinal de uma identidade individual, por ser ele um dos traços mais singulares de um indivíduo. Isso é exemplificado por Fabris na obra de alguns artistas, salientando-se a do inglês John Coplans (1920-2003), que autorretrata componentes fragmentados de seu corpo. As configurações corporais apresentadas em seus autorretratos (Figura 77) são contrárias ao tipo de representação vigente nos meios de comunicação de massa, com foco, normalmente, em corpos jovens e “belos”. Coplans fotografa sua forma física marcada pelas rugas, pelas linhas de expressão, pelo tempo, enfim, pela velhice. Mostra-nos seu corpo na mais comum naturalidade, repleto de pelos, manchas e dobras. Seus trabalhos constituem imagens únicas, dípticos, trípticos e polípticos, formados por fotografias de fragmentos corporais enquadrados de modo bastante aproximado, em *Close-up*. Vistas separadamente, essas imagens aproximam-se da deformação, de uma espécie de abstração das formas do corpo, que afastam sua representação dos modos idealizados com que costumamos vê-lo na História da Arte e nos meios de comunicação de massa.

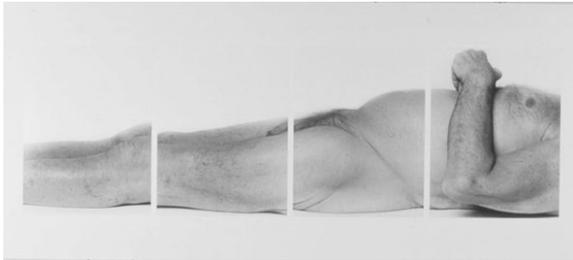


Figura 77 – John Coplans, “*Self-Portrait, Sideways No 5*” (2000). Fotografia, 127 x 203 cm. Fonte: <<http://www.nordenhake.com/php/artistsExhibitions.php?id=17>>

Alguns trabalhos que produzi na série “Habitações” podem relacionam-se ao conceito de autorretrato acéfalo, em razão das ocultações que orientam meu interesse, a partir do processo criativo. Em certos casos, extirpo minha cabeça da composição da imagem; em outros, a cabeça permanece na composição, mas encoberta e oculta. As fragmentações do corpo em dípticos e trípticos, assim como em Coplans, também são comuns em alguns autorretratos. Contudo, Coplans fragmenta o corpo em pequenas porções que o

descontextualizam, enquanto eu multiplico o corpo, duplicando-o ou triplicando-o (Figura 78) pelo procedimento de justaposição.



Figura 78 – Karine Perez, “Rua do Acampamento” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

A ideia de autorretrato acéfalo é importante para considerar meu trabalho como autorretrato, já que, por não apresentar um rosto, poderia não ser considerado desse modo, se nos basearmos em sua noção tradicional. Porém, o enfoque de Fabris (2004) sobre o conceito, ao abordar a obra de John Coplans, detém-se na fragmentação do corpo e na extirpação da cabeça. A mim, interessam mais as ocultações, que podem ocorrer de diversos modos, inclusive pela própria extirpação do rosto e da cabeça. Mas, para tratar de “Habitações”, o tipo de ocultação frequente é aquele próximo ao usado por Nino Cais, que se detém nos



Figura 79 – “Vitória de Samotrácia” (c.200-190 a.C). Mármore, 241 cm (altura). Museu do Louvre, Paris. Fonte: arquivos da autora.

encobrimentos do rosto e corpo, principalmente valendo-se de elementos têxteis ou das cores aplicadas ao corpo, em processos de mimetismo com o ambiente.

Os encobrimentos do corpo são muito usados na História da Arte, embora nem tão comuns em autorretratos, reservando-se mais aos contemporâneos. Esse procedimento destacava-se já na escultura grega, a partir do período clássico, alcançando o seu apogeu e sendo ainda mais frequente na escultura helenística, quando corpos de Deusas eram retratados em movimento, sob vestes drapeadas, esvoaçantes e aderidas à pele humana, expressando dramaticidade e emoções fortes. Um exemplo é a escultura “Vitória de Samotrácia” (Figura 79), a qual atrai a atenção pela fluidez e movimentação na roupagem. Janson (1998) ressalta que é como se houvesse uma força invisível no ar, violentamente agitado, que modela cada prega da roupagem, animada de movimento. Essa figura, originalmente erigida na proa de um navio, possivelmente tinha rosto e braços, extirpados pelo tempo, chegando até nós decapitada. O que desperta atenção e admiração por essa obra é a representação da fluidez têxtil por meio de um material robusto como o mármore. Isso configura-se como um paradoxo.

Também do período Helenístico, destaca-se “Bailarina velada” (Figura 80), uma pequena escultura em bronze que retrata uma mulher encoberta por véus. Desta vez, não é uma Deusa; possivelmente, a imagem está relacionada a costumes cotidianos daquela época, na qual havia cerimônias onde as figuras femininas dançavam envoltas em véus. Nessa



Figura 80 – “Bailarina Velada” (c. 200 a.c.). Bronze, 22 cm (altura). Coleção Walter Baker, Nova York. Fonte: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1972.118.95/>>



Figura 81 – Antonio Corradini, “*Femme voilée*” (1700-1730). Mármore, 138 x 48 x 36 cm. *Musée du Louvre*, Paris. Fonte: <<http://peinturesetpoesies.blog50.com/sculpture/>>

escultura, o corpo da figura aparece retorcido, o que acaba sendo reforçado pelas dobras diagonais da roupa, cujas supostas camadas de tecido interagem com o corpo, encobrindo, inclusive, a cabeça e grande parte do rosto da figura feminina.

Mais tarde, os encobrimentos do corpo pelos têxteis foram tema das esculturas do italiano Antonio Corradini (1688-1752). Consistem geralmente em obras sacras ou de temática mitológica, representando as figuras femininas veladas por finos tecidos translúcidos, que muitas vezes encobrem, além do corpo, o rosto das figuras. Um exemplo é a escultura apresentada na Figura 81, exposta no Museu do Louvre, em Paris, que se destaca das outras peças da época por ser a única representação na qual uma figura possui o rosto encoberto pela representação de têxteis fluidos que recobrem o corpo.

Interessa-me visualmente, ainda, outra escultura; desta vez, de uma figura reclinada, apenas esboçada por Corradini, mas executada por Giuseppe Sanmartino (1720-1793) (Figura 82). Trata-se de “Cristo velado”, uma representação de Cristo morto e coberto por um fino sudário, feita em mármore para uma capela localizada em Nápoles, Itália. Ressalta-se a horizontalidade da imagem, a qual difere das esculturas “Vitória de Samotrácia”, “Bailarina velada” ou “*Femme voilée*”, composições predominantemente verticais. “Cristo velado” despertou-me atenção, uma vez que na série “Habitações” as composições de todas as figuras possuem posição horizontal, cujo corpo fotografado encontra-se reclinado e encoberto. Contudo, em “Cristo velado”, vislumbra-se o rosto sereno de Cristo, diferentemente dos autorretratos da série “Habitações”, que apresentam vestígios fisionômicos encobertos.



Figura 82 – Giuseppe Sanmartino, “Cristo velado” (1753). Mármore, 50 x 80 x 180 cm. *Capilla Sansevero*, Nápoles. Fonte: <<http://benedante.blogspot.com.br/2014/07/antonio-corradini.html>>



Figura 83 – Leonardo da Vinci, “Drapeado para uma figura ajoelhada” (1475/80). Tempera realçada a branco em tela cinzenta, 28,1 x 20,7 cm. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/42_5097652304872249/>

No estudo pictórico “Drapeado para uma figura ajoelhada” (Figura 83), o artista italiano Leonardo da Vinci (1452-1519) também utiliza o procedimento dos encobrimentos, retratando pernas humanas dobradas, recobertas por um tecido pesado que cai sobre elas. Esse tipo de estudo, de figuração dos panejamentos e de suas pregas e drapeados, era comum dentre a maioria dos artistas renascentistas. Contudo, não se destacava como um tema autônomo, de interesse por si só, já que eram esboços para aprender a dominar o caimento dos panejamentos e as luzes e sombras incididas sobre os têxteis. Com isso, busca-se a posterior aplicação dos aprendizados em produções que apresentavam a totalidade da figura humana, ou grupos, sendo necessário retratar suas roupas de modo realista.

Avançando novamente no tempo, recorro mais uma vez à obra de René Magritte (1898-1967), que, em variadas pinturas, apresenta rostos das figuras retratadas cobertos por uma espécie de tecido branco (Figura 84). Como seu pai era alfaiate e comerciante de tecidos e sua mãe costureira, o artista tem contato com os têxteis desde a infância. Essa aproximação com os encobrimentos têxteis pode ser relacionada também ao suicídio de sua mãe, quando ele tinha 14 anos. Ela morreu afogada e, segundo fontes não comprovadas, Magritte e seus irmãos encontraram o corpo, que estaria praticamente nu, apenas coberto com um vestido molhado, grudado ao corpo morto, e a cabeça coberta. Seria essa experiência traumática a razão de o pintor trabalhar os encobrimentos em seus retratos? Estaria este corpo morto, revestido de um tecido pegado às suas formas, aderido à memória visual do artista?

Como Magritte não tratou dessas imagens, não é possível tecer conclusões acerca do episódio. Mas é fato que as figuras de rostos cobertos, pintadas por ele, são instigantes e



Figura 84 – René Magritte, “A história Central” (1928). Óleo sobre tela, 117 x 80 cm. *Galerie Isy Brachot*, Bruxelas-París. Fonte: <<http://www.rene-magritte.org/the-central-story.jsp>>

despertam uma sensação de estranhamento e mistério. Por conseguinte, investigar o mistério contido nas coisas vivas ou mortas, que preenchem a existência de cada sujeito, tratando do oculto, do segredo e do sentido das coisas em si, é frequente na obra de Magritte. Sobre as intenções do artista, em pintar rostos encobertos ou tecidos que simulam formas humanas, Meuris (2007, p. 17) afirma: “*Si cubría lo cuerpos con telas, sí extendía cortinas y lienzos, si encapuchava cabezas, ello era menos por ocultar que por crear lo extraño por disimulación*”. Nessa acepção, Magritte expõe o mistério pelo modo como agrupa os elementos em suas pinturas, gerando relações inusitadas entre eles.

Argan (1992) observa que, na obra de Magritte, há essa associação de imagens pintadas de modo verossímil, mas agrupadas de forma a criar um contexto incongruente, inexplicável e absurdo, o que o possibilita conceber enigmas visuais, evocando o mistério. Diversos itens pintados, quando em conjunto, são postos em confrontações poéticas, com uma impossibilidade de ligação lógica entre todos eles, sendo difícil a construção de uma narrativa coerente com a realidade.

Suas composições “desfamiliarizam” a ordem familiar dos elementos, uma vez que são dispostos de modo inesperado. Logo, as figuras colocam o espectador numa situação de estranheza, não causada pelos objetos que compõem a imagem, por serem reconhecidos. O estranhamento é decorrente do modo não habitual como estão apresentados os dados visuais, com uma reunião aparentemente ilógica e inventada deles. Acredito que isso ocorra, de certa forma, na série “Habitações”, não somente pelos elementos têxteis e/ou vegetais compostos em conjunto com o corpo humano, mas pela reunião de imagens e palavras por meio dos títulos de cada trabalho, que parecem não coincidir com a imagem, ou só fazer sentido em minhas associações pessoais. Essa questão das palavras, que negam a imagem ou a contrariam,



Figura 85 – René Magritte, “Os amantes” (1928). Óleo sobre tela, 54 x 73,4 cm. Herscovici, Bruxelas/ Nova Iorque. Fonte: <<http://www.renemagritte.org/the-lovers-2.jsp>>

como já vimos, é constante no processo de Magritte, que, neste capítulo, é evocado para tratar dos encobrimentos das figuras retratadas.

Magritte pintou os encobrimentos, entre 1927 e 1928. Saliento um pequeno grupo de telas, denominado “Os amantes”, das quais me interessa uma, datada de 1928, intitulada com o mesmo nome da série. São duas figuras humanas beijando-se com suas cabeças encobertas (Figura 85), pintadas em cores sóbrias. Nessa obra, de acordo com o *Museum of Modern Art*,⁷³ de *New York*, Magritte invoca o clichê cinematográfico do beijo filmado em *Close-up*. Contudo, subverte o possível prazer voyeurístico do espectador, mediante o encobrimento dos rostos nos panos, estratégia esta que esconde a identidade fisionômica das figuras. Tal procedimento pode relacionar-se a uma obsessão, comum entre os surrealistas, por máscaras, disfarces e tudo o que se encontra além ou abaixo das superfícies visíveis, sendo importante num quadro o que ele sugere, não só o que mostra.

Com os rostos ocultos, Magritte cria, em “Os amantes”, outros significados a um ato simples, como é um beijo. Ao encobrir separadamente as cabeças e pescoços, a imagem pode causar-nos a impressão estranha de sufocamento, pois o casal é retratado pelo artista com boca, nariz e olhos cobertos, o que os priva da visão e do olfato. A falta de contato físico direto entre as bocas, sem a barreira do tecido que encobre e separa as figuras, provoca uma sensação de suspensão temporal momentânea, de anonimato, de impessoalidade, que impede a real interação entre ambas.

Em “Os amantes”, a barreira têxtil parece indicar uma impossibilidade de acesso total ao outro. Nesse sentido, conforme Deleuze e Guattari (2012a, p. 65), “[...] uma união

⁷³ Texto publicado em inglês, no *site* virtual do Museu, intitulado: **René Magritte, The Lovers**. Fonte: <<http://www.moma.org/collection/works/79933?locale=pt.>>. Acesso: 30 jun. 2016.



Figura 86 – Christo e Jeanne-Claude. “*Wrapped Monument to Leonardo da Vinci*” (1970). *Piazza della Scala*, Milão, Itália. Fonte: <<http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-monuments>>

verdadeiramente perfeita é aquela na qual cada um aceita que existam no outro grandes espaços desconhecidos”. Portanto, interpreto a obra de Magritte dentro dessa perspectiva citada, percebendo que qualquer união ou relacionamento intersubjetivo comporta paradoxos, tal qual este de jamais se poder acessar a integralidade, os pensamentos do outro.

Essa inacessibilidade à totalidade de um sujeito, representada pelos encobrimentos têxteis na obra de Magritte, também me instiga a produzir. Na série “Habitações”, por intermédio dos encobrimentos, não permito acesso àqueles dados fisionômicos que possibilitariam uma interpretação do trabalho a partir dos humores passíveis de leitura num rosto. Entretanto, diferentemente de Magritte, que encobre apenas os rostos e cabeças, encubro todo o corpo, tornando-o acessível apenas pelas formas aparentes sob os têxteis.

A questão dos encobrimentos também está presente nas intervenções urbanas efêmeras dos artistas Christo (Bulgária, 1935-) e Jeanne-Claude (EUA, 1935-2009). A obra do casal consiste em “empacotar” enormes monumentos públicos (Figura 86) ou elementos da natureza com materiais têxteis. O trabalho adquire proporções gigantescas relacionadas a componentes urbanos. Destaco no processo dos artistas o fato de dar visibilidade aos elementos “empacotados”, por meio de sua ocultação. São coisas existentes, que, por demais vistas no cotidiano das pessoas, tornam-se invisíveis.

A série “Habitações”, por um lado, é criada com o uso desse procedimento de encobrimento. Por outro lado, porém, é dotada de proporções intimistas, relacionadas ao corpo humano, não a elementos urbanos. Assim, as fotografias são compostas através da relação entre o cenário intimista e a invisibilidade do corpo.

O procedimento de encobrimento com têxteis está presente, ainda, nos “Parangolés” (Figura 87), do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980), concebidos no final da década de



Figura 87 – Hélio Oiticica, “Parangolé Capa 04 ‘Clark’” (1964-65). 131 x 98,5 x 6 cm. Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Fonte: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica/helio-oiticica-exhibition-guide/helio-oiticica-5>>

1960, desde a sua experiência com a dança, com o ritmo do samba e com as visitas à comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro. Os “Parangolés” são espécies de capas, formadas por camadas de tecidos coloridos, vestidas e incorporadas pelo participante dançarino. Tal circunstância resulta numa mudança de atitude do espectador, agora participante ativo da obra, cuja existência só é possível na coletividade e pelo movimento. Assim, os “Parangolés” são acionados e só existem de modo pleno, quando vestidos no espaço público e pelo público, com a participação ativa do espectador.

A série “Habitações”, por sua vez, decorre de experiências concebidas no espaço intimista doméstico. Os tecidos comuns do local habitado encobrem apenas o participante que habita o ambiente, seja este de passagem ou de permanência. Nessa perspectiva, não suscita uma participação baseada no corpo a corpo com o espectador. A interação se dá, porém, apenas de modo visual e imaginário com o público, permitindo-lhe observações que possam construir relações de sentido com a imagem.

Outra artista que emprega os encobrimentos corporais é a peruana Cecília Paredes (1950, Lima), uma das principais referências para a série “Habitações”. Os deslocamentos estão presentes em sua vida e lhe dão subsídios para as suas criações. Paredes saiu de sua cidade natal para estudar Artes na Inglaterra e na Itália. Atualmente vive e trabalha entre Filadélfia, nos Estados Unidos, e San José, na Costa Rica, país com o qual tem forte ligação, pois foi lá que desenvolveu sua carreira artística. Em sua obra, os encobrimentos não ocorrem mediante o uso de têxteis que ocultam o corpo, mas pinturas corporais. Sua prática transita entre fotografia, pintura e performance. A artista já se referiu a ela como foto-performance. Em série denominada “Landscape” (“Paisagem”), Paredes é retratada com o corpo pintado com o mesmo padrão de estampa usado no plano de fundo (Figura 88). Tais estampas têm relações



Figura 88 – Cecília Paredes, “Costa Rica, my other self” (2007). *Lambda print on aluminium*, 120 x 120 cm. Fonte: <<https://www.arthobler.com/artists/cecilia-paredes/>>

com os lugares pelos quais ela transita, ou ainda com lugares que se perderam no tempo, estando eles relacionados à vegetação e a outros elementos de onde esteve.

Dentre os múltiplos padrões de estampas de fundo das obras, destacam-se tecidos, papéis de parede, tapetes ou elementos naturais de origem vegetal ou animal. Contudo, na série “Landscape”, Paredes opta por usar no plano de fundo, que circunda o corpo, apenas tecidos de tramas naturais, como o linho, com impressos de estampas com padrões vegetais de plantas ou flores. Segundo a artista (PAREDES, 2015b), o linho é proveniente de uma planta, o que agrega ao trabalho a ideia de uma planta que recebe impressões estampadas da representação de outras plantas sobre ele, adquirindo um valor duplo. Esse processo envolve a justaposição entre o natural, contido na matéria que origina o tecido, e o artificial, presente nas estampas de padrões vegetais impressas sobre esse têxtil.

Para organizar uma cena, Paredes conta com a ajuda de assistentes, que a auxiliam na elaboração de pinturas sobre o seu próprio corpo, com a reprodução do padrão dos tecidos utilizados como plano de fundo para as fotografias. Há um cuidado para que cada elemento pintado sobre o corpo se encaixe com os grafismos do tecido que o circunda. Isso evidencia uma vontade da artista de fundir-se aos têxteis para ser retratada, uma vez que o corpo confunde-se com o cenário, considerado “paisagem” por Paredes. Essa espécie de fusão entre o corpo e os têxteis não chega a constituir-se como uma camuflagem. Tal conceito, estudado pelas Ciências Biológicas, consiste na capacidade, empreendida por alguns animais ou insetos, de tornam-se imperceptíveis, pela semelhança de suas formas físicas ou cromáticas com o meio, passando despercebidos diante de um predador ou presa em potencial. Essa ideia de camuflagem difere do trabalho de Paredes, já que ela faz questão de deixar alguns elementos corporais expostos, tais como os cabelos (Figura 89) ou os olhos (Figura 90), o que



Figura 89 – Cecilia Paredes, “Paradise cropped” (2011). *Lambda print on aluminium*, 100 x 90 cm.
 Fonte: <http://obviousmag.org/archives/2012/04/cecilia_paredes_arte_a_flor_da_pele.html>

torna sua presença notada pelo expectador e não imperceptível, como é o caso da camuflagem.

Nesse sentido, seu procedimento aproxima-se mais da concepção de mimetismo, tratada anteriormente, em que predadores chegam a perceber e a interagir com o animal ou o inseto mimetizado, detectando a sua presença, mas confundindo-o com outro; iludidos, portanto, por sua aparência muito similar a outra espécie. Nas fotografias de Paredes, observamos esse efeito, porque, a um primeiro olhar, o corpo humano quase desaparece em meio a essa falsa “paisagem” que o circunda; porém, logo reaparece, em razão dos elementos físicos que permanecem descobertos de tinta, os quais tornam a presença de seu corpo perceptível, mas passível de confundir-nos.

A artista considera o quase desaparecimento corporal uma revelação sobre nossa nulidade enquanto sujeitos no contexto contemporâneo. Em vídeo sobre sua exposição “*Oyendo con los Ojos*”, no qual apresenta a série de fotografias “Landscape” e outras instalações e objetos escultóricos, Paredes (2015a) afirma que, em sua obra, trata da adaptação humana a ambientes e às mudanças que um ser humano pode sofrer a partir de forças externas, que não são dele. Cita como exemplos atuais, primeiro, as mudanças ocasionadas pelas migrações, necessariamente forçadas, tendo em vista que ninguém quer deixar sua casa, sua comida, seus amigos, suas paisagens, perdendo espaço em seu lugar de nascimento; no entanto, obedecem a uma força externa que lhes ameaça a partir. Outro exemplo de adaptação humana é aquela advinda de uma força política externa, que nos obriga a nos sujeitarmos a outras pessoas que deveriam nos representar, os políticos, mas que acabam comandando a nossa existência. Por fim, a artista aborda as forças jurídicas, referindo-



Figura 90 – Cecília Paredes, “Nocturne” (2009). *Lambda print* sobre papel, 120 x 120 cm. Fonte: <<http://www.galeriavaxierfiol.com/cecilia-paredes/>>



Figura 91 – Cecília Paredes, “El Reino del Bambu” (2012). *Lambda print* sobre papel, 120 x 120 cm. Fonte: <<http://www.zupi.com.br/wp-content/uploads/2016/02/cecilia-paredes8-2-300x300.jpg>>

se à justiça verde, de preservação do meio ambiente ou dos animais, considerando seu trabalho, também, como um alerta para a extinção da flora e da fauna.

Portanto, esta é uma obra que apresenta a capacidade de adaptação de um sujeito a outros lugares e a outras situações, mesmo adversas. Paredes (2015b) menciona, ainda, que, por meio de muitas de suas produções, conta histórias horríveis, mas com uma estética atrativa. Talvez devido a essa necessidade de discutir a capacidade humana de adaptação a situações diversas, o corpo precise ser retratado de modo a remeter a essa estética agradável.

Segundo Vesnin (2012), Paredes demonstra que o corpo feminino (o seu próprio corpo) é uma zona sagrada, para restaurar suas percepções, como algo milagroso, em meio ao caos tecnológico que frequentemente nos rodeia. O corpo revela-se, em seu trabalho (Figura 91), como uma ferramenta, um espaço repleto de sentidos e uma criação intimamente conectada ao nosso ambiente natural circundante. Nessa acepção, recria seu próprio corpo como componente da “paisagem”, promovendo uma possibilidade de simbiose entre o humano e a natureza, mesmo sendo uma natureza artificial e falsa, estampada e multiplicada em metros de tecido industrializado. Nesse processo de fusões e mimetismos com o ambiente, Paredes (2012b) afirma que se apropria dessa “falsa paisagem”, passando a ser parte dela, carregando-a em sua pele. Assim, a artista constrói sua própria identificação com o ambiente, com as porções do mundo onde vive e habita.

Retomemos à série “Habitações”. A exemplo de Paredes, na produção de meus autorretratos, também parto dos deslocamentos que ocorrem em minha biografia, buscando ressignificar as vivências dos lugares onde habitei e me habitaram. Faz-se necessário salientar que percebo mais uma aproximação formal com o trabalho de Cecília Paredes, pois sua obra tem um forte caráter político, enquanto o meu trabalho é mais introspectivo e propõe questões

centradas no sujeito e em sua relação com o mundo e o social, partindo de um ponto de vista do psicológico e do antropológico.

Feita esta ressalva, observo que assim como a artista, emprego padrões têxteis estampados em tecidos, referentes aos lugares por onde andei, mas sem escolhê-los previamente, pois já estão nos locais em que me hospedo ou em minha casa. Portanto, não são adquiridos exclusivamente para a tomada fotográfica.

Utilizo estampas com motivos florais e vegetais; entretanto, não me detenho somente nesses motivos, usando tecidos coloridos lisos e outros com padrões mais geométricos, com listras, xadrez e *petit-pois*. Em alguns autorretratos, como já exposto, relaciono o corpo com a ideia de paisagem, não tanto pelo aspecto gráfico e cromático do corpo que recebe uma estampa floral, como Paredes, mas pelas formas orgânicas dele que me remetem a elementos paisagísticos, como montanhas. Opto por fotografar em formatos horizontais, reforçados pela montagem de dípticos e trípticos, numa tentativa de aludir à horizontalidade da paisagem.

Distintamente de Paredes, que encobre seu corpo com pinturas, encubro o meu com têxteis iguais ou parecidos com os do fundo. Não tenho o auxílio de assistentes, nem levo tanto tempo preparando o corpo e o cenário para as fotografias, como a artista; a criação de minhas imagens consiste em ações solitárias, com montagem das cenas de maneira mais improvisada, diretamente nos espaços domésticos nos quais me encontro na vida cotidiana, durante o momento em que os habito.

Tento fundir meu corpo com as coisas ao meu redor, como plantas e flores artificiais advindas de estampas têxteis domésticas. Essas fusões ocorrem com tais estampas e com outros componentes, como flores (naturais e artificiais), plantas e demais objetos, figurados nas fotografias em conjunto com o corpo humano. Embora não deixe nenhuma parte do corpo descoberta, como faz Paredes propositalmente com os olhos e cabelos, meu corpo não se amalgama totalmente ao fundo que o envolve; as formas anatômicas se revelam sob os têxteis,

o que, por vezes, provoca tensionamentos: o corpo e o fundo entram em confronto, pois cores e formas nem sempre coincidem, nem se encaixam perfeitamente, como na obra de Paredes. Assim, o corpo não desaparece, oculta-se, nas minhas experiências de fundir e mimetizá-lo ao espaço doméstico.

Observo que o desejo de ocultação, de encobrimento e de fundir-me ao entorno doméstico pode ter relação com uma sensação momentânea de nulidade, referida por Paredes (2015a) ou até mesmo de impotência frente a forças externas que nos atingem, independentemente de nossa vontade. Mas, o ressurgimento das formas corporais por debaixo dos encobrimentos, a que nos submetemos, revela outra ideia, talvez contraditória à de anular o corpo: a capacidade de adaptação humana a ambientes e a situações diversas e adversas, aludida por Paredes (2015a) e discutida visualmente por meio das mimetizações entre corpo e ambiente. Nessa direção, o ressurgimento do corpo frente aos encobrimentos pode manifestar, tanto em “*Landscapes*” quanto em “*Habitações*”, uma vontade de ressignificá-lo, trazendo-o a público por intermédio das imagens fotográficas, com o objetivo de problematizar e resistir contra sua nulidade, em uma sociedade que, ao estetizar o corpo feminino, tenta justamente objetificá-lo e anulá-lo.

Ao ocultar o corpo e deixá-lo praticamente inacessível ao olhar do espectador, que somente o vislumbra pelas barreiras têxteis, procuro manter o corpo feminino como espécie de “zona sagrada”, em sentido próximo à análise de Vesnin (2012) sobre a obra de Paredes. Mantenho-o protegido sob os têxteis, num contexto social em que o corpo feminino nu é banalizado pelos meios de comunicação de massa, que o objetificam dia a dia. Assim, o corpo humano interessa, na produção artística, na medida em que restaure nossas percepções sobre ele. O acúmulo de informações a que estamos submetidos pode anestesiar o corpo e a mente do sujeito contemporâneo, principalmente quando se posiciona passivamente diante dessas

informações e dos entretenimentos da vida cotidiana aos quais se submete, caso não se mantenha consciente.

Mediante contato inusitado entre o corpo e os objetos domésticos, na série “Habitações”, entrevejo uma das maneiras de escapar dessa anestesia e do tédio presentes em atividades repetitivas, quase ritualísticas, necessárias para a manutenção de uma casa. É por essa transmutação em imagem, do corpo e das coisas que o rodeiam, que os hábitos domésticos e as adaptações cotidianas recebem outros significados, reconfigurando-se pelas relações entre corpo e lugar.

O ato de apropriar-se simbolicamente dos lugares e das coisas, incorporando à pele o que está ao redor do artista e lhe afeta, tal como faz Paredes na série “Landscapes” e como faço em “Habitações”, pode desencadear processos de identificação com o entorno e de adaptação a ele. Tudo isso se relaciona à ideia de produção de territórios, nos autorretratos, assunto abordado no próximo subcapítulo.

3.5 O autorretrato como microterritório subjetivo

Para construir a ideia de autorretrato como microterritório subjetivo, primeiramente, é necessário ressaltar que o conceito de território recebe tratamentos diversos, conforme a área de conhecimento a partir da qual seja abordado. A Geografia, a Biologia, a Sociologia, a Psicologia, a Política, por exemplo, revelam pontos de vista diferentes, que não são o foco de interesse em meu trabalho. A compreensão mais difundida do termo é aquela que o encara como configuração estática, sob o olhar da Geopolítica, ou seja, extensão de terra delimitada pela posse do Estado ou de uma comunidade que demarca fronteiras para o seu domínio, cuja área pode ser um distrito, município, cidade, país.

Nesta pesquisa, interessa-me a noção mais ampliada de território, como a enunciada por Guattari e Rolnik (1996)⁷⁴, que o definem como um espaço vivido e um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”, sendo ele sinônimo de apropriação e de subjetivação; uma espécie de ato de proteção, de circunscrição territorial. Deleuze e Guattari (2012b)⁷⁵ também consideram que o território está relacionado a um “em-casa”, à ideia de calma e estabilidade, próxima àquela geralmente sentida no ambiente doméstico. Para os autores, o território remete a um centro intenso no mais profundo de si, o qual pode estar localizado no ponto de convergência de territórios muito distintos ou muito separados e constituir-se por meio de agenciamentos harmônicos, que afastem “forças caóticas”. Exemplos de territórios são o ato de uma criança cantar quando sente medo, um sujeito ligar aparelhos de som para demarcar seu território, ou mesmo o canto de pássaros.

Sendo assim, o território ultrapassa o espaço geográfico, deixa de ser um pedaço de terra dominado por alguém. Conforme Deleuze e Guattari (2012b), território diz respeito a qualquer ato que afete os meios e os ritmos das coisas ou dos seres vivos, impondo-lhes um dever expressivo, que envolva qualidades próprias, como cor, odor, postura ou som. Tais qualidades deixam de ser funcionais e tornam-se expressivas, produzindo territorializações. Para os autores, “É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território” (2012b, p. 127). Essas matérias de expressão (qualidades expressivas ou estéticas) entram em relações móveis umas com as outras. São características próprias, apropriativas, e funcionam como assinaturas, não no sentido de indicar uma pessoa, e sim como marca constituinte de um domínio, de uma morada, já que “[...] colocamos nossa assinatura num objeto como fincamos nossa bandeira na terra” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 130).

⁷⁴ Obra escrita por Rolnik, com base em gravações de conferências e entrevistas ministradas por Guattari no Brasil, em 1982.

⁷⁵ Obra original de 1980, intitulada *Mille plateaux*. Vol. 4. *Les Éditions de Minuit*, Paris.

Nesse caminho, a territorialização possibilita aos representantes separados de uma mesma espécie diferenciarem-se; demarca uma distância crítica entre dois seres de mesma espécie. Essa distância crítica não é uma medida, mas um ritmo tomado num devir que leva consigo as distâncias entre personagens rítmicos, mais ou menos distantes, mais ou menos combináveis. Qualquer coisa pode transformar-se em matéria de expressão; logo, em território. Isso pode ocorrer de modo veloz, já que “A territorialização é o ato do ritmo devindo expressivo, ou dos componentes de meios devindo qualitativos. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 128-129). Diante dessa perspectiva, a noção de território engloba dinamismo e constantes mutações, tratando-se de uma instância provisória, composta pelo que os autores denominam “componentes de passagem”. Assim, um território é transitório, permanecendo aberto a novos agenciamentos.

Guattari e Rolnik (1996) consideram que o território está sempre em processo concomitante de construção/desconstrução/reconstrução, por intermédio de vetores desterritorializantes e reterritorializantes, os quais podem coexistir na vida de uma mesma pessoa e são fundamentais para a compreensão das práticas humanas. A desterritorialização consiste em linhas de fuga, que desviam o território de seu curso, destruindo-o. É provocada pelo encontro com o “irredutivelmente outro”.

Vivemos sempre em defasagem em relação à atualidade de nossas experiências. Somos íntimos dessa incessante desmontagem de territórios: treinamos, dia a dia, nosso jogo de cintura para manter um mínimo de equilíbrio [...] (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 12).

Esses autores apontam dois extremos de comportamentos humanos prejudiciais, face às desterritorializações: 1) sucumbimos ao medo da desterritorialização e nos enclausuramos num familiarismo, no aconchego do lar, permanecendo anestesiados ao vivenciar o mundo; 2) mergulhamos na desterritorialização e tornamo-nos pura intensidade, pura emoção de mundo,

o que os autores também consideram problemático, pois, desprovidos de territórios, “[...] nos fragilizamos até desmanchar irremediavelmente” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 284).

Desse modo, o sujeito e a vida desestabilizam-se sem território. Mas, se nos fecharmos nele, as experiências vividas tornam-se limitadoras. Por isso, quando há desterritorializações, os autores Guattari e Rolnik (1996) consideram necessário que se organizem novos territórios, ou seja, reterritorializações. Para Deleuze (1988-1989, s/p), “Não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”.

Conforme Guattari e Rolnik (1996), as reterritorializações consistem na recomposição de um território, por meio do empenho na articulação de novas cenas, engendrando relações inusitadas e processos de singularização, contrário ao que denominam produção de “subjetividade capitalística”, que tem como base a cultura capitalística. A “subjetividade capitalística” origina uma cultura padronizada, etnocêntrica e com vocação universal, implicando subjetividades massificadas, serializadas, fabricadas, modeladas, recebidas e consumidas, criticadas pelos autores:

Temos de ser craques em matéria de montagem de territórios, montagem, se possível, tão veloz e eficiente quanto o ritmo com que o mercado desfaz situações e faz outras. Entretanto, não pode ser qualquer a natureza de tais territórios: vemo-nos solicitados o tempo todo e de todos os lados a investir a poderosa fábrica de subjetividade serializada, produtora destes homens que somos, reduzidos à condição de suporte de valor – e isso até (e sobretudo) quando ocupamos os lugares mais prestigiados na hierarquia dos valores. Tudo leva a esse tipo de economia. Muitas vezes não há outra saída. É que quando na desmontagem, perplexos e desparametrados, nos fragilizamos, a tendência é adotar posições meramente defensivas. Por medo da marginalização na qual corremos o risco de ser confinados quando ousamos criar qualquer território singular, isto é, independente de serializações subjetivas; por medo de essa marginalização chegar a comprometer até a própria possibilidade de sobrevivência (o que é plenamente possível), acabamos reivindicando um território no edifício das

identidades reconhecidas. Tornamo-nos assim – muitas vezes em dissonância com nossa consciência – produtores de algumas sequências da linha de montagem do desejo (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 12).

As reterritorializações contrariam essa “subjetividade capitalística”, indo ao encontro do que Guattari e Rolnik (1996) nomeiam “subjetivações singulares” ou “processos de singularização”, que são a recusa de codificações preestabelecidas e de sistemas padronizados, com a construção de modos de sensibilidade, de modos de relação, de modos de criar, na tentativa de conceber processos de diferenciação, contrariamente aos de massificação dos sujeitos. Portanto, o ato de reterritorializar-se não significa uma produção do mesmo território antigo, mas de novas combinações, de novas funções, que dialoguem com o antigo, instalando outra vez uma sensação do “em-casa”, de familiaridade.

Brandão (2002, p. 71) arrisca um modo de verificar se há constituição de um território: “[...] instale-se nele e verifique se ele o convida a uma ação inesperada!”. Foi o que percebeu numa experiência cotidiana banal, quando ganhou de um amigo uma escrivaninha usada, à qual não sabia se iria adaptar-se. Mesmo assim, instalou-a em seu quarto, transformando-a em lugar de leituras e desenhos. A constituição desse pequeno território instigou-a à escrita manual prazerosa, atividade que não realizava há tempos, abandonada pelo uso do computador para digitar. Com base nesse breve episódio, constata-se que houve uma ação inesperada, a de escrever manualmente, pois a autora conclui que criou para si um novo território. A partir daí, evidencia-se que podemos nos territorializar em qualquer coisa e que qualquer coisa pode constituir-se num território. Logo, deduzo que o território pode ser construído em uma imagem, em uma obra de arte, num autorretrato.

Apoiada no pensamento de Deleuze e Guattari (2012b), percebo que o ato criativo é acompanhado de desterritorializações; ao concretizarmos novas formas, precisamos romper com o já instituído, com o território preexistente, o que nos empurra em direção ao caos, ao

desconhecido, provocador de desestabilizações. De modo metafórico, os autores afirmam: “[...] o artista plástico arrisca uma aventura extrema, perigosa. Ele ventila os meios, separa-os, harmoniza-os, regulamenta as suas misturas, passa de um a outro. O que ele afronta assim é o caos, as forças do caos, as forças de uma matéria bruta indomada” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 161). A desterritorialização ocorrida ao lidar com essa “matéria bruta indomada”, durante a ação artística, é sucedida por um processo de reterritorialização, materializado no resultado da criação, ou seja, na obra de arte, que parte de um percurso de desterritorialização, reterritorializando-se quando concretizada. Há, portanto, a constituição de um novo território: a obra.

Para Deleuze e Guattari (1992), a obra de arte é um composto de perceptos e afectos, considerados seres que existem por si mesmos. Por isso, a obra é entendida como um ser sensível, com vida própria, capaz de provocar sensações, já que possui “zonas de indeterminação”. A partir dela, o pensamento é convidado a viajar, a estabelecer novas conexões, responsáveis por provocar intensidades no espectador. Essas intensidades são instigadas por processos de identificação ou de estranhamento com determinada criação artística, sentidos por cada sujeito.

Ao ter identificações, o sujeito territorializa-se; quando sucedem desestabilizações durante o contato, o sujeito desterritorializa-se, diante deste microterritório que é a obra de arte. Isso porque, ao abrir-se a variadas leituras e interpretações, ela é entendida como uma multiplicidade, conectando-se com outras produções, outras formas e outras temporalidades e espacialidades. Quando exposta, consiste num corpo em contato com outros corpos, com alteridades. Trata-se, então, de um microcosmo, de um microterritório dotado de qualidades próprias, expressivas, que poderão afetar os meios e os ritmos de outros sujeitos, dialogando com eles.

A obra também marca um domínio daquele que a criou: o artista. Esse aspecto destaca-se, principalmente, no caso de um autorretrato, que funciona quase como uma assinatura do autor. Quando trato do autorretrato como um microterritório subjetivo, refiro-me à possibilidade de, nele, o artista originar para si uma sensação próxima daquela do “em-casa”, mesmo que, para isso, sofra processos de estranhamento e singularização, de desterritorializações e reterritorializações subjetivas, ao confrontar-se com as imagens construídas de si mesmo.

Considero os autorretratos da série “Habitações” microterritórios subjetivos, já que, como vimos, o autorretrato é um tipo de produção que se insere numa esfera do micro, tomando como tema questões cotidianas e ínfimas. Essa esfera do micro materializa-se no trabalho pela presença do corpo humano encoberto e por suas relações com o entorno doméstico. Procurei reconstruir, nos autorretratos, minha própria identificação com o ambiente, por intermédio das fusões e mimetizações operadas entre o corpo e os espaços habitados, que, por sua vez, também passam a habitar-me. Esses ambientes incorporam-se às vivências, às memórias, ao imaginário e à subjetividade pessoal afetada pelas coisas, na medida em que igualmente as afeta. Essa ressignificação das vivências e dos lugares que habitei e me habitam faz com que os autorretratos constituam-se como microterritórios subjetivos.

A partir de uma ocupação sensível dos ambientes domésticos provisórios, desenvolvida para a tomada fotográfica, transformei-os em territórios, por meio da apropriação dos elementos têxteis, carregando-os em minha pele, nos autorretratos. O ato de apropriar-me simbolicamente dos lugares e das coisas, incorporando-os à pele (figura 92), desencadeia processos de identificação com o entorno e de adaptações a ele, o que aproxima meus autorretratos da ideia de território.



Figura 92 – Karine Perez, “La Lonja de la Seda 2” (2016). Fotografia digital impressa em papel fotográfico, 57 x 88,5 cm (cada imagem).

Nessa perspectiva, o ato de me encobrir também instaura um território, ao enclausurar o corpo e formar sobre ele um invólucro. Esse invólucro têxtil constitui-se num microcosmo aderido à pele, moldado de acordo com as formas corporais, funcionando como um abrigo, uma habitação. Trata-se, assim, de um microterritório subjetivo ajustado às proporções de meu corpo, produzido pelas relações de comunhão entre o corpo e o ambiente doméstico.

Ao estabelecer relações de comunhão com as casas, fundindo-me aos têxteis, vislumbro, nos autorretratos, formas subjetivas de habitar esses ambientes privados. Tais formas subjetivas surgem como ensejo de produzir processos de diferenciação dos modos como nos relacionamos com esses ambientes na vida cotidiana, tentando reconfigurar seus usos de um modo singular. Considero, portanto, o ambiente doméstico como um território, pois, como já mencionado por Brandão (2002), ao instalar-me neles, convidaram-me a uma ação inesperada que acabou convergindo na presente pesquisa teórica e na série de autorretratos “Habitações”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho apresentou as questões processuais, conceituais e teóricas suscitadas pela série de autorretratos “Habitações”. A busca por analisá-la de modo crítico-reflexivo evidencia escolhas teórico-conceituais realizadas ao longo do trajeto de pesquisa. Por isso, as possibilidades de leituras e discursos gerados pela prática artística pessoal não se esgotam nesta tese, permanecendo aberto para o espectador tecer suas próprias relações de sentido, em razão da polissemia latente em qualquer obra de artes visuais.

Dentre essas questões processuais, conceituais e teóricas, destaco a criação de autorretratos, encarando-os como microterritórios subjetivos. Com a série “Habitações”, procurei integrar o corpo a elementos existentes em ambientes domésticos de permanência provisória, com a intenção de fundi-los. Nesse caminho, também me deparei com imagens em que se materializaram tensões entre os componentes utilizados. Enunciou-se, então, o seguinte problema de pesquisa: em que medida as fusões e tensionamentos entre o corpo humano e os elementos domésticos podem gerar microterritórios subjetivos na produção de autorretratos fotográficos?

A hipótese desta investigação sugeria que essas tensões teriam analogia com a ideia de que, em momentos de desterritorializações corporais e identitárias, como em mudanças de país, de cidade ou de residência, o sujeito criaria dispositivos simbólicos para sua sobrevivência, mesmo transitando de uma habitação provisória à outra. No meu caso, acreditava que esses dispositivos estariam evidenciados na tentativa de estabelecer relações de comunhão com as habitações, nem sempre integrativas e pacíficas, o que ocasionaria fusões e tensionamentos entre os componentes. Assim, as relações de pertencimento ou não, os constantes processos de desterritorializações e reterritorializações identitárias e corporais tornar-se-iam presentes nas imagens.

O desenvolvimento do estudo teórico-prático permitiu-me confirmar essa hipótese, mas outras respostas ao problema surgiram no percurso, pois, como diz o poeta Antonio Machado, “caminante, no hay camino, se hace camino al andar”. É nesse panorama, portanto, que passo a apresentar as ideias conclusivas a que o trabalho permitiu chegar.

Os autorretratos podem ser considerados microterritórios subjetivos, se considerar o conceito de território não somente restrita a um espaço geográfico ou a uma propriedade privada registrada em cartório. É necessário pensar ser qualquer ato passível de tornar-se um território, desde que afete os meios e os ritmos das coisas ou dos seres vivos; desde que lhes permita um devir expressivo, o qual envolva qualidades, como cor, odor, postura ou som, como já mencionado por Deleuze e Guattari (2012b).

No caso de meus autorretratos, a produção de territórios existe em razão de utilizar qualidades expressivas para operar as fusões almeçadas entre o corpo e os elementos do ambiente doméstico, o que posteriormente relacionei ao conceito de mimetismo, ocorrido com outras espécies de seres vivos da natureza. Dentre essas qualidades expressivas presentes no meu processo de criação de autorretratos, destaco um devir expressivo latente na cor. É por meio dela que realizo as fusões entre o corpo e o entorno, procurando mimetizar-me a eles pelo uso de têxteis com cores ou estampas parecidas. Sob essa perspectiva, a cor funciona no trabalho como um fator de identificação entre o corpo e o ambiente, como um fator territorializante.

Por outro lado, quando as cores e estampas usadas no fundo e na figura não são completamente iguais, há dissociações entre os elementos retratados, que provocam tensões no âmbito das imagens. Nesse sentido, a qualidade expressiva da cor também provoca desterritorializações. Isso não significa que os territórios se desmanchem, pois, como vimos, a produção de territórios vem acompanhada de desterritorializações que logo presumem

reterritorializações, ou seja, novas entradas no território, mesmo que afetadas por tensões ocorridas nesse percurso investigativo.

A postura é outra qualidade expressiva que atua como um fator territorializante, empregada durante a criação dos autorretratos. Coloquei em trabalho o gesto banal e cotidiano de deitar-me, praticado diariamente por todas as pessoas, independentemente do lugar, cidade ou país onde se encontrem. Busquei explorar e esgotar as possibilidades dessa postura nos autorretratos, de forma a permitir considerá-lo um território. É por meio das qualidades expressivas do gesto de deitar-me que a composição visual se articula e, posteriormente, dá origem à montagem dos dípticos e trípticos, na medida em que tento agrupar as fotografias de acordo com linhas corporais que sugiram continuidades entre as imagens.

Nem sempre, porém, as linhas se encaixam perfeitamente na montagem dos dípticos e trípticos, o que acarreta descontinuidades na visibilidade do trabalho. A composição por justaposição, presente nos dípticos e trípticos, origina formas descontínuas e tensas, já que os elementos heterogêneos, algumas vezes, não se integram totalmente. Assim, as tensões ocorrem porque heterogêneos mantêm-se juntos, sem abandonar a heterogeneidade que os diferencia.

Além disso, as formas dos objetos sobre o meu corpo não se integram anatomicamente a ele em todos os autorretratos, caso da subsérie na qual disponho brinquedos sobre o corpo. Eles destacam-se visualmente no conjunto, não se fundindo ao corpo, mas funcionando como um contraponto, um dado de tensão no trabalho, à medida que procuro gerar interações entre componentes desprovidos de afinidade “natural”.

Esses elementos tensos igualmente contribuem para a produção territorial. Apesar de, a princípio, desestabilizarem ou descentralizarem nossas certezas sobre as coisas, os brinquedos logo nos reterritorializam, visto que a instauração de um território ocorre desde o momento em que afetamos os meios e os ritmos das coisas ou dos seres vivos. Em outros

termos, o território pode ser construído a partir do instante em que somos motivados a praticar uma ação inesperada.

As fusões e os tensionamentos corporais suscitados nos autorretratos originaram-se de ações inusitadas e expressivas realizadas no âmbito doméstico, no curso monótono e trivial da vida cotidiana, o que ressignifica e reterritorializa essas ações. Aproprio-me e tento reinventar os ambientes domésticos de permanência provisória vivenciados, recompondo-os de modo diferente do habitual, em contato com o corpo humano, ação que existe apenas para a tomada fotográfica e para a criação de autorretratos. Portanto, pelo uso das qualidades expressivas latentes na cor e nos gestos corporais, afeto o meio e o ritmo normal de como as coisas acontecem na vida cotidiana.

Quando trato do autorretrato como um microterritório subjetivo, refiro-me à possibilidade de, nele, o artista instaurar para si uma sensação próxima daquela do “em-casa”, mesmo que, para isso, sofra processos de estranhamento e identificação, de desterritorializações e reterritorializações subjetivas, ao confrontar-se com as imagens produzidas de si mesmo. O autorretrato também se configura como um microterritório para o espectador, na medida em que for encarado como um ser ou um microcosmo independente de seu criador, dotado de qualidades próprias, expressivas, que poderão afetar os meios e os ritmos de outros sujeitos, passível de diálogo com o outro, de provocar-lhe intensidades, convidando o seu pensamento a viajar, por meio de conexões possibilitadas pelo trabalho. Trata-se, então, de um microcosmo, de um microterritório aberto a novos agenciamentos, que englobam dinanismos e processos de diferenciação, contrariamente aos de massificação dos sujeitos.

Nessa direção, ao construirmos um território, podemos nos diferenciar dos demais, configurando subjetividades singulares, o que ocorre não somente nos meus autorretratos da série “Habitações”, mas nas diversas produções dos artistas apresentados ao longo deste estudo. Reconheço que essa invenção de subjetividades singulares já acontecia no

autorretrato tradicional, pela representação de um rosto particular ou das aparências físicas do sujeito. Todavia, as produções contemporâneas, assim como meu trabalho, constroem estratégias para burlar as aparências físicas e fisionômicas presentes no autorretrato tradicional, seja provocando estranhamentos ou atuando de modo lúdico, visando a criação de alteridades ou ficções no autorretrato, as quais impõem modos singulares de o artista apresentar-se ao mundo pela sua obra.

Esses autorretratos, em que são reveladas outras possibilidades de “eus”, transfiguram a padronização e a homogeneização do sujeito contemporâneo, prestes a adequar-se a padrões de comportamento socialmente aceitos e culturalmente codificados, bloqueadores da liberdade e da expressividade de cada indivíduo. O encobrimento têxtil foi um dos procedimentos adotados em todos os trabalhos da série “Habitações”, com o fim de buscar escapar da mesmidade do ser, ligada às aparências físicas e fisionômicas. Carrega, entretanto, certa ambiguidade: ao mesmo tempo em que possibilita presentificar-me nos autorretratos de um modo diferente do meu habitual na vida diária, padroniza o sujeito, torna-o anônimo, mais um dentre os demais.

Esse anonimato é fecundo nos autorretratos; atua como estratégia para fugir do narcisismo atrelado à obsessão humana pela semelhança fisionômica e corporal e pela excessiva valorização das aparências físicas, frequentemente artificializadas. Isso revela um traço paradoxal próprio de nosso tempo, citado por Brandão (2002, p. 27): “[...] os súbitos deslocamentos de um processo a outro: entre a singularização e a homogeneização”. Nesse sentido, por mais que se pretenda produzir subjetivações singulares, seja pela práxis artística ou por comportamentos em que os sujeitos voltem-se para si próprios, com o intuito de escapar da padronização, essa ação nem sempre se efetiva completamente. Somos guiados por códigos que tentam sujeitar-nos a padrões socioculturais; em outros termos, moldar-nos todos

iguais, como efeito da ordem de uma sociedade globalizada, da qual não podemos fugir, por estarmos inseridos nela.

Assim sendo, é importante provocarmos processos de subjetivações singulares, seja em autorretratos ou na vida cotidiana. O desafio é procurar a diferença no repetitivo, a heterogeneidade na homogeneidade, a ipseidade na mesmidade, o subjetivo no objetivo, a singularização na padronização. A partir daí, é possível extrairmos matéria para a criação e originarmos os devires já mencionados neste texto: um devir-flor, um devir-brinquedo, um devir-criança, um devir-imperceptível, um devir-outro.

Na produção contemporânea de autorretratos, muitos artistas tratam das relações de alteridade e afastam-se das representações miméticas do rosto, subvertendo-as, talvez por ser a face um componente do corpo passível de análise psicológica e lugar do narcisismo. Nas aparências físicas e fisionômicas, converge a visão que se tem de si e a que se deseja oferecer às outras pessoas. Por meio dele, somos fixados como sujeito e nos é atribuído um caráter moral, nem sempre condizente com a pessoa. Logo, presumo que a não identificação da aparência física torna-se, muitas vezes, aspecto motivador para a construção de um autorretrato, por possibilitar ao autor reconfigurar-se nessas imagens, pois a incapacidade de identificação com elas coloca-o numa situação de alteridade.

O tipo de autorretrato que se relaciona com a série “Habitações”, abordado neste texto, é este que, apesar de buscar uma afirmação subjetiva e singular do artista, como todo o autorretrato, abre-se também ao exterior, desvencilhando-se da ideia de “si” como única realidade existente e de preocupações puramente pessoais. O resquício narcísico presente nos autorretratos contemporâneos pode não ser o que suplanta outras questões, e sim uma autoexposição que parte da singularidade subjetiva, da própria imagem, para estar suscetível a outras questões, abrindo-se às interações.

São autorretratos que agregam um conteúdo crítico-reflexivo acerca da arte, do artista e da sociedade, não havendo uma coincidência absoluta entre a imagem elaborada e a aparência física realística do artista. Na série “Habitações”, opero um distanciamento da aparência física pessoal, pelos encobrimentos com têxteis, os quais estabelecem intimidade carnal com o corpo. Ao mesmo tempo em que as imagens são íntimas, associadas ao “eu”, igualmente não o são. A coexistência entre o “eu” e esse “outro” abre espaço para um “nós” produzido nos autorretratos fotográficos. Procuo estabelecer, nas imagens, uma relação de diferença e alteridade, uma vez que figuro nelas a reinvenção de meu corpo, pelo contato com elementos dos ambientes domésticos provisórios habitados, tendo apenas a máquina fotográfica como testemunha dessas microações criadas.

No meu trabalho, utilizo a lógica documental da fotografia e a reinvento, por meio da junção dos fragmentos do corpo em dípticos e trípticos, reconfigurando o subgênero tradicional do autorretrato. Esses autorretratos, por presumirem uma relação com o passado da captura fotográfica, indicam onde já estive, o que fui e já não sou e refletem apenas um instante passado, posto que a fotografia “apreende” e “retém” as aparências, fabricando realidades inventadas.

Nessa perspectiva, a crença no realismo do meio fotográfico torna-se impraticável, considerando que a realidade capturada por ele está sob constante suspeita, principalmente com o advento da fotografia digital, por ser esta maleável, flexível, sujeita a tratamentos e a retoques. Além disso, a pose e as aparências da realidade apreendidas no ato fotográfico permitem que o autorretrato aproxime-se do teatro, ao incorporar a encenação e a ficção como um modo de subverter a lógica da verossimilhança, já que comporta o artifício, centrando-se nas aparências, na superfície das coisas e dos corpos, esvaziados de uma substância.

Nesse percurso, encarei a fotografia, o ato de posar, o corpo humano, o feminino, a palavra escrita e os ambientes domésticos como construções socioculturais, carregadas de

códigos gerados pelos hábitos humanos repetitivos, desvinculados de uma essência biológica, por agregarem a artificialidade. Esse caráter produzido dos elementos citados aproxima seu sentido ao dos têxteis usados para os encobrimentos, cujas superfícies industrializadas e padronizadas carregam informações e são sintomáticas de uma homogeneização dos espaços e dos sujeitos, própria da cultura globalizada.

Ao encontro dessas ideias, a série “Habitações” impõe indagações sobre a superfície e as aparências físicas das coisas visíveis. O acesso aos sentidos mais profundos dessas coisas constantemente nos escapa, frente aos estereótipos visuais e ao acúmulo de imagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa. Quem sabe, por isso, seja de interesse explorar formas repetitivas, como os corpos encobertos e a pose reclinada, tendo em vista que a intenção é esgotar suas formas de modo repetitivo e obsessivo, na tentativa de encontrar a diferença e a singularidade, no seio dessas padronizações.

Na contracorrente das homogeneizações do humano, procuro desrostificar a figura, para destitui-la de leituras pautadas pelas suas aparências físicas ou fisionômicas, o que foi possível por meio da experiência de fundir corpo e ambiente doméstico, suscitando também tensionamentos evidenciados no interior das imagens. Essas fusões e tensões são dotadas de propriedades expressivas, pelas cores e gestos, originando microterritórios, pequenos mundos imaginários montados para a fotografia.

Os trabalhos pertencentes à série “Habitações” podem configurar-se como autorretratos, mas ultrapassam sua noção tradicional, englobando ações físicas e conceituais, tais como ambientações, apropriações, encobrimentos, encenações, ato fotográfico e tratamento digital. Essas ações são um modo não só de habitar os ambientes físicos nos quais crio as fotografias, mas de habitar as imagens, de criar microterritórios que potencializam a produção de subjetividades singulares, por meio das fusões e das tensões; das territorializações, desterritorializações e reterritorializações.

Na busca por ampliar simbolicamente o sentido desses microterritórios, não concluo este estudo na solidão de meus pensamentos; evoco uma bela metáfora referida por Deleuze e Guattari (1995a), citando Carlos Castañeda:

Primeiro, caminhe até tua primeira planta e lá observe atentamente como escoam a água de torrente a partir deste ponto. A chuva deve ter transportado os grãos para longe. Siga as valas que a água escavou, e assim conhecerá a direção do escoamento. Busque então a planta que, nesta direção, encontra-se o mais afastado da tua. Todas aquelas que crescem entre estas duas são para ti. Mais tarde, quando estas últimas derem por sua vez grãos, tu poderás, seguindo o curso das águas, a partir de cada uma destas plantas, aumentar teu território (CASTAÑEDA, *L'herbe du diable et la petite fumée*, apud DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 20-21).

A partir do exemplo das plantas, podemos utilizar a desterritorialização para expandirmos o nosso território, ampliando-o, à medida que aumentemos o número de conexões estabelecidas, tal como as plantas proliferam em dimensões múltiplas e crescentes.

A ideia de encarar os autorretratos como microterritórios não propõe aos trabalhos leituras fechadas, sitiadas às quatro paredes interiores das habitações provisórias as quais lhes deram origem. Pelo anonimato da figura humana, há uma liberação de interpretações pautadas nas expressões fisionômicas, permitindo que qualquer pessoa coloque-se imaginariamente no lugar dos corpos retratados. Demarco territórios, mas também os desterritorializo, apontando outros lugares possíveis, somente por meio do imaginário. Nesse caminho, os autorretratos como microterritórios subjetivos agregam um espaço invisível, pois os trabalhos tensionam a realidade, o imaginário, e o simbólico. Procuram estabelecer relações com o mundo, dar espaço ao outro, à diferença. Sua perspectiva não é um fechamento no microterritório doméstico; é abrir fendas, possibilitadas pelo olhar do outro.

REFERÊNCIAS

ALVES, Cauê. O corpo no trabalho de Nino Cais. **Performatus**, n.7, p. 01-06, 2013. Disponível em: <<http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/10/O-Corpo-No-Trabalho-de-Nino-Cais-Performatus.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

ANJOS JUNIOR, M. T. R. **Da comunhão**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2007 (texto para folder da exposição de Rodrigo Braga). Disponível em: <<http://files.cargocollective.com/574095/2007-por-Moacir-dos-Anjos.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 11 ed. Campinas: Papirus, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

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

BERGER, John. **La apariencia de las cosas**: Ensayos y artículos escogidos. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

BOCKEMÜHL, Michael. **Rembrandt**: 1606 – 1669 o mistério da aparição. Köln: Taschen e Paisagem distribuidora de livros, 2005.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. **Espelho, espelho meu?** Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade. 2005, 172f. Dissertação (Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

_____. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BRAGA, Rodrigo. **Dos bastidores de um auto-retrato (resumo)**. 2005. Disponível em: <<http://files.cargocollective.com/574095/2005-por-Rodrigo-Braga-Dos-bastidores-resumo.pdf>> Acesso em: 05 jun. 2016.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A casa subjetiva**: matérias, afectos e espaços domésticos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAIS, Nino. **Interrompendo Artistas**: Nino Cais na 30º Bienal de São Paulo. Curso de Katia Maciel, Escola de Comunicação – Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lei de Incentivo à Cultura, Ministério da Cultura, Governo Federal. 2012. (Arquivo de vídeo). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KptmETAGEig>>. Acesso em 22 ago. 2016.

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Espelho de artista**: auto-retrato. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CATTANI, Icleia B. Série e repetição na arte moderna e contemporânea. In: _____; FARIAS, Agnaldo (org.). **Icleia Borsa Cattani**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.79-86.

CAUQUELIN, Anne. **Aristote**. Paris: Seuil, 1994.

CEREZO, Álvaro Galmés. **Morar**: arte y experiência de la condición doméstica. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2014.

CHIARELLI, Tadeu. **O auto-retrato na (da) arte contemporânea**. 2001. Disponível em: <<http://www.fabio-carvalho.art.br/chiarelli.htm05>>. Acesso em: 05 ago. 2007.

_____. **Em um mesmo Nino**. 2014. Disponível em: <http://www.casatriangulo.com/media/pdf/Em_um_mesmo_Nino_Tadeu_Chiarelli.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2016.

CORTÉS, José Miguel G. Acerca de la construcción social del sexo y el género. In: PÉREZ, David (Org.). **La certeza vulnerable**: cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 65-84.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

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

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

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **O Abecedário de Gilles Deleuze.** Transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos, contendo entrevista a Deleuze feita por Claire Parnet. 1988-1989. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>> Acesso em: 04 jul. 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

_____. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. 2.ed. São Paulo: Ed.34, 1995a. 1 v.

_____. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1995b. 2 v.

_____. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. 2.ed. São Paulo: Ed.34, 2012a. 3 v.

_____. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. 2.ed. São Paulo: Ed.34, 2012b. 4 v.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** 9.ed. Campinas: Papyrus, 2006.

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

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte:** os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

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

FERRANDO, Bartolomé. **arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte**. Madrid: Árdora Ediciones, 2012.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e produção do sujeito: o privado em praça pública. In: FONSECA, Tania Mara Galli; FRANCISCO, Deise Juliana (Orgs.). **Formas de ser e habitar a contemporaneidade**. Porto alegre: UFRGS, 2000. p. 109-120.

FLEMING, John; HONOUR, Hugh. **Historia Mundial del Arte**. Madrid: Akal, 2004.

FLORES, Laura Gonzáles. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas: fotografía y verdad**. 2.ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

FRANCA, Patrícia. Uma repetição pode esconder uma outra? **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n.21, p. 53-59, 2004.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17.

GALERIA UFFIZI. **Venere di Urbino di Tiziano**. Disponível em: <<http://www.uffizi.org/it/opere/venere-di-urbino-di-tiziano/>>. Acesso em 08 ago. 2016.

GASSEN, Fernanda Bulegon. **Agenciamentos de Visita: notações pictóricas na fotografia de ambientes domésticos**. 212 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

GLOSSÁRIO COM TERMOS PSICANALÍTICOS. Disponível em: <<http://www.cefetsp.br/edu/eso/filosofia/glossariofreud.html>>. Acesso em 10 nov. 2013.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 3.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JANSON, Horst Woldemar. **História da arte**. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

KATO, Gisele. O pescador de flagras. **Bravo!**, ano 11, n. 145, set. 2009, p. 28. Disponível em <<http://bravonline.abril.com.br/materia/pescador-flagras>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

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

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 15-33.

LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio**. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MAH, Sérgio. **Sentidos de lo Cotidiano**, 2009. Disponível em: <http://www.phedigital.com/anteriores/html/phe_dinamica/archivos/descarga.php?nombre=presentacion.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2009.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARANDOLA JR., E.; DAL GALLO, P. M. **Ser migrante: implicações territoriais e existenciais de migração**. In: Anais do VI Encontro Nacional sobre Migrações. Belo Horizonte, 2009.

MEURIS, Jacques. **René Magritte 1898-1967**. Köln: Taschen, 2007.

MONTEIRO, Edu. **Autorretrato sensorial**. Disponível em: <<http://edumonteiro.com/gallery/32796/autorretrato-sensorial/>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

MUSEUM OF MODERN ART. **René Magritte, The Lovers**. New York. Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/79933?locale=pt>>. Acesso: 30 jun. 2016.

NACIONAL GALLERY OF ART. **Arcimboldo 1526 – 1593: Nature and Fantasy**. Washington. Catálogo de exposição ocorrida de 19 de setembro de 2010 a 09 de janeiro de 2011.

PAREDES, Cecilia. **Cecilia Paredes. Oyendo con los Ojos**. Depoimento da artista sobre exposição ocorrida de 16/10/2015 a 17/01/2016, em Tabacalera, Madrid, Espanha. (Arquivo de vídeo). Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Promoción del Arte,

2015a. (Arquivo de vídeo). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NZnxJQ1fhjM>>. Acesso em: 1º jul. 2016.

_____. **Cecilia Paredes. Oyendo con los ojos. Visita guiada.** Depoimento da artista sobre exposição ocorrida de 16/10/2015 a 17/01/2016, em Tabacalera, Madrid, Espanha. (Arquivo de vídeo). Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Promoción del Arte, 2015b. (Arquivo de vídeo). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yFyjZ586XV4>>. Acesso em: 1º jul. 2016.

RAFFAELLI, Rafael; MAKOWIECKY, Sandra. Sobre a representação da natureza na pintura ocidental: mimesis e disegno interno. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**. Florianópolis, p. 1-19, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1693/4392>>. Acesso em 09 set. 2016.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte**. Porto Alegre, v.7, n.13, p. 81-95, 1996.

_____. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 123-140.

_____. Cruzamentos entre o real e o (im)possível: transversalidades entre o “isso foi” da fotografia de base química e o “isso pode ser” da imagem numérica. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 37-48, 2005.

_____. Caminhar: experiência estética, desdobramento digital. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 17, n. 29, p. 107-121, 2010.

RICCIOPPO, Carlos Eduardo. **Nino Cais – Cabeças, colunas e colagens**. Texto publicado no catálogo da mostra “Temporada de Projetos”, realizada no Paço das Artes,

em São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.centralgaleriadearte.com/a_artista/textos.php?artista=cais>. Acesso em: 17 jun. 2016.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

RIVITTI, Thais. **Décor**. Texto publicado em folder de exposição individual de Nino Cais, na Galeria Virgílio. São Paulo: 2009. Disponível em: <http://www.centralgaleriadearte.com/a_artista/textos.php?artista=cais>. Acesso em: 17 jun. 2016.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SMEE, Sebastian. **Lucian Freud: observar o animal**. Köln: Taschen, 2010.

SOTHEBY'S. **Quadro de Frida Kahlo obtém US\$ 5,6 milhões em leilão**. In: Folha Online, 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u60782.shtml>>. Acesso em: 03 mai. 2016.

SOULAGES, François. A fotograficidade. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 37-48, 2005.

_____. A revolução paradigmática da fotografia numérica. **ARS**, São Paulo, v. 5, n.9. p. 74-99, 2007.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

TEIXEIRA, Isabela Adriana dos Santos. **Camuflagem e mimetismo como estratégias de sobrevivência**. 67f. Trabalho de conclusão de curso – Curso de Ciências Biológicas, da Faculdade de Educação e Artes, Universidade do Vale do Paraíba, São José dos Campos, 2012.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VESNIN, Arseny. **Cecilia Paredes art**. 2012. Disponível em: <<http://designcollector.net/likes/cecilia-paredes-art>>. Acesso em: 1º jun. 2016.

VIEIRA, Carla Borin. **A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea: as artistas contemporâneas e suas autorias**. 123f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.