RE-APRESENTAÇÃO

reflexões sobre autorrepresentação, apropriação e remixagem

Aline Chaves Felipe da Silva

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE ARTES E ARQUITETURA
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Aline Chaves Felipe da Silva

RE-APRESENTAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE AUTORREPRESENTAÇÃO, APROPRIAÇÃO E REMIXAGEM

Caxias do Sul
2020

Aline Chaves Felipe da Silva

RE-APRESENTAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE AUTORREPRESENTAÇÃO, APROPRIAÇÃO E REMIXAGEM

Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Artes Visuais, da Área do conhecimento em Artes e Arquitetura da Universidade de Caxias do Sul, apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Ma. Glaucis de Morais Almeida

Caxias do Sul

2020

Aline Chaves Felipe da Silva

RE-APRESENTAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE AUTORREPRESENTAÇÃO, APROPRIAÇÃO E REMIXAGEM

Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Artes Visuais, da Área do conhecimento em Artes e Arquitetura da Universidade de Caxias do Sul, apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Banca Examinadora:

_____
Professora Ma. Glaucis de Morais Almeida (orientadora)
Universidade de Caxias do Sul – UCS

_____
Professora Dra. Natalia Borges Polesso
Universidade de Caxias do Sul – UCS

_____
Professora Dra. Silvana Boone
Universidade de Caxias do Sul – UCS

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que me acompanharam, não apenas durante este Trabalho de Conclusão de Curso, mas em todo o processo de graduação. Primeiramente, à Andréa e Amanda, minha mãe e minha irmã, que são minha família e principal fonte de apoio. Agradeço, também, a todos os amigos que estiveram junto comigo durante este período, por todo o suporte e contribuição.

Muito obrigado à minha orientadora, Glaucis de Morais Almeida, e à Silvana Boone e Natalia Borges Polesso, que compõem a banca avaliadora. Além de parte essencial dessa última etapa de minha formação, são também mulheres incrivelmente inspiradoras.

Por fim, agradeço a todos os professores e colegas do curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul. Em especial, à professora Mayta Fernanda Pasa, sem a qual muito do meu desenvolvimento enquanto artista jamais teria ocorrido.

RESUMO

A partir da prática poética da obra Re-Apresentação, o presente Trabalho de Conclusão de Curso investiga questões sobre apropriação, remixagem e autorrepresentação sob uma perspectiva de gênero. Obras de Hannah Wilke, Eleanor Antin e Letíca Parente serão apropriadas, tanto para a composição de uma remixagem videográfica, quanto para analisar e ressignificar as temáticas trazidas por essas artistas e suas relações com questões pertinentes a esta pesquisa. A obra Re-Apresentação, como um todo, é composta de um vídeo que serve como base para uma instalação e um filtro para a rede social *Instagram*. Ao longo do processo de concepção, edição e montagem desta prática artística, o próprio conceito do que é re-apresentar será construído e definido.

Palavras-chave: Apropriação. Autorrepresentação. Re-Apresentação. Remixagem. Videoarte.

ABSTRACT

Based on the artistic work Re-Apresentação, this Course Conclusion Paper investigates the concepts of appropriation, remixing and self-representation from a gender perspective. Videos by Hannah Wilke, Eleanor Antin and Letíca Parente will be appropriated for the composition of a videographic remix and for the analysis of their subjects and connections to the theme of this research. Re-Apresentação, as a whole, is composed by a video which is the basis for an installation and a filter for the social network Instagram. Throughout the process of conception, editing and assembly of this artistic project, the very concept of what re-present means will be constructed and defined.

Keywords: Appropriation. Remixing. Re-Presentation. Self-Representation. Videoart.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Instruções de acesso para a obra Re-Apresentação 12
Figura 2 – Beatriz González, La última mesa, 1970 14
Figura 3 – Johanes Vermeer, Moça com Brinco de Pérola (1665-1666) 17
Figura 4 – Artemisia Gentileschi, Madalena (1617-1618) 20
Figura 5 – Hannah Wilke, Gestures (1974) 26
Figura 6 – Eleanor Antin, *Representational Painting* (1972) 28
Figura 7 – Letícia Parente, Preparação 01 (1975) 31
Figura 8 – Filtro Re-Apresentação 34
Figura 9 – Amalia Ulman, Três momentos de *Excellences & Perfections* (2014) 35
Figura 10 – Aleta Valente, Dupla Exposição (Garota da Laje) (2019) 36
Figura 11 – Aline Chaves, Sem Título, série “Manipuladas” (2019) 41
Figura 12 – Aline Chaves, Sem Título, série “Manipuladas” (2019) 42
Figura 13 – Marcel Duchamp, Fonte (1917) 45
Figura 14 – Sherrie Levine, A partir de Duchamp (1989) 45
Figura 15 – Johan Soderberg, *Read my lips* (2002) 47
Figura 16 – Frame de experimentação para Re-Apresentação (2020) 53
Figura 17 – Frame de experimentação para Re-Apresentação (2020) 53
Figura 18 – Frame de experimentação para Re-Apresentação (2020) 54
Figura 19 – Frame de Re-Apresentação (2020) 54
Figura 20 – Frame de Re-Apresentação (2020) 55
Figura 21 – Frame de Re-Apresentação (2020) 55
Figura 22 – Instalação de Re-Apresentação (2020) 59

SUMÁRIO

1 ABERTURA: RE-APRESENTAÇÃO 09
2 DO RETRATO À AUTORREPRESENTAÇÃO: CONSTRUINDO A BASE PARA A RE-APRESENTAÇÃO 13
2.1 RETRATO E REPRESENTAÇÃO 15
2.2 AUTORREPRESENTAÇÃO 22
2.3 AUTORREPRESENTAÇÃO E RE-APRESENTAÇÃO DE HANNAH WILKE, ELEANOR ANTIN E LETÍCIA PARENTE 25
2.4 FILTRO PARA A REDE SOCIAL INSTAGRAM: ABERTURA NAS INVESTIGAÇÕES DE RE-APRESENTAÇÃO 33
3 RECORTE, REORGANIZAÇÃO E REMIXAGEM: PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO DA RE-APRESENTAÇÃO 37
3.1 RECORTE E APROPRIAÇÃO 37
3.2 REORGANIZAÇÃO E COLAGEM 40
3.3 REMIXAGEM E SAMPLING 43
4 VELOCIDADE, A DEUSA DOS DIAS DE HOJE: PROCESSOS DE ACELERAÇÃO E MONTAGEM DA RE-APRESENTAÇÃO 49
5 EPÍLOGO: CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONTINUAÇÕES 60
REFERÊNCIAS 63

1 ABERTURA: RE-APRESENTAÇÃO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso parte de resgates de trabalhos e investigações desenvolvidas previamente por mim para buscar a base do que será abordado em *Re-Apresentação*[1]. Partindo dos processos de apropriação e colagem, constantes desde o início de minha produção artística, bem como de temáticas que já me interessaram anteriormente, trago para esta pesquisa os conceitos de autorrepresentação e *remix.* Tudo foi analisado a partir do desenvolvimento da obra *Re-Apresentação*, composta por uma remixagem que serve de ponto de partida para a criação de um filtro[2] para a rede social *Instagram* e uma proposta de instalação[3].

A base teórica para o desdobramento destas questões está, principalmente, nos conceitos de iconografia e simbologia na história da arte, trabalhados por Erwin Panosfky, Peter Burke e Isabelle Anchieta, além da pós-produção, trazida por Nicolas Bourriaud, da remixagem, trabalhada por Eduardo Navas e Lucia Leão, e da aceleração, por Hartmut Rosa. A partir desses referenciais teóricos, foi proposta, através da apropriação e da remixagem, uma re-apresentação de três artistas: Hannah Wilke, Eleanor Antin e Letícia Parente. Para expandir a investigação para além de minha produção, também analisei questões de representação e autorrepresentação em telas de artistas como Artemisia Gentileschi e Johannes Vermeer. Abordei os conceitos de remixagem e apropriação a partir do dadaísmo de Duchamp e do trabalho de Sherrie Levine e trouxe essas reflexões para a arte conceitual e contemporânea, através de trabalhos de Beatriz González, Amalia Ulman, Aleta Valente e Johan Soderberg.

---

[1]Segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, o verbo “reapresentar” e o substantivo “reapresentação” não possuem mais o hífen que separa o prefixo “re”. Porém, como proponho um uso conceitual e poético dos termos, mantenho o hífen como uma forma de destacar o prefixo.

[2]O filtro, dentro da rede social *Instagram*, é um efeito disponível na função S*tory* do aplicativo. Através do S*tory*, os usuários da rede podem postar imagens que permanecem apenas por 24 horas na *timeline*, sendo que essas imagens podem ser fotografias tiradas na hora através do *Instagram* ou arquivos que já estão salvos no dispositivo. Os filtros, então, são uma funcionalidade disponível para aplicar efeitos sobre essas fotografias feitas com o uso do S*tory*. Eles possuem diversos usos e categorias, podendo ser apenas pequenas mudanças de cor até jogos interativos. Um dos tipos mais famosos são os filtros que simulam maquiagens ou reduzem características consideradas imperfeições no rosto da pessoa ao tirar uma *selfie*.

[3]A exposição da obra no formato de instalação só poderá ocorrer posteriormente à apresentação deste Trabalho de Conclusão de Curso, devido à pandemia da COVID-19. Assim, para possibilitar sua apresentação e análise, a remixagem que é a base de *Re-Apresentação* está disponível através do *site* Vimeo (ver Figura 1).

Nesse sentido, busco responder principalmente a três questões: qual é o produto da apropriação e remixagem das obras de Wilke, Antin e Parente, ou seja, o que é e como se dá a re-apresentação que proponho? O que essa fusão entre as obras apropriadas e minha própria linguagem artística discute sobre as autorrepresentações dessas artistas? E de que maneira meu trabalho, através da apropriação e remixagem, se liga aos debates contemporâneos sobre a representação da mulher?

Todas estas análises partem, ao mesmo tempo em que inspiram e alimentam, da concepção da obra *Re-Apresentação*. Ao todo, ela foi constituída de uma instalação de três versões da remixagem das obras de Wilke, Antin e Parente em *looping*[4] e de um filtro para a rede social *Instagram*, que leva o mesmo nome. O vídeo, em suas três versões, a instalação e o filtro são, como um todo, a obra apresentada por este trabalho. Utilizo aqui o termo Abertura, e não Introdução, pois, de alguma maneira, essas temáticas e processos já estão introduzidos em minha prática artística. As reflexões que me levam até a *Re-Apresentação* não se iniciam para mim com este Trabalho de Conclusão de Curso e nem se encerram junto com a obtenção do diploma. Pelo contrário, um dos meus objetivos com esta pesquisa é abrir ainda mais possibilidades de investigação. Pretendo responder algumas perguntas, mas também criar muitas outras, para uma prática que seguirá depois dessa etapa.

O segundo capítulo, *Do retrato à autorrepresentação: Construindo a base para a Re-Apresentaçã*o, monta um contexto histórico para questões que dizem respeito à representação, através, principalmente, do retrato e do autorretrato, para então conceituar o que pretendo enquanto autorrepresentação dentro da prática. Neste capítulo, busco formar a base do que será a re-apresentação proposta e também analiso como esses termos estão inseridos nos trabalhos que me aproprio de Hannah Wilke, Eleanor Antin e Letícia Parente. Através dessa primeira análise, são compostas as primeiras conexões que faço entre os vídeos das artistas e minhas próprias concepções sobre a representação da mulher, decisivas para todas as intervenções no processo de criação das partes que constituem *Re-Apresentação*.

---

[4]Advindo do termo inglês *loop*, que significa laço ou círculo, o *looping* configura uma ação em voltas contínuas. Fonte: **Michaelis**. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/busca/ingles-portugues-moderno/loop/. Acesso em 24 nov. 2020.

Em *Recorte, reorganização e remixagem: Processos de composição da Re-Apresentação*, descrevo metodológica e conceitualmente a apropriação, a colagem e a remixagem. Busco, novamente, uma base em meus trabalhos anteriores para ampliar as etapas que levam até as produções atuais. Demonstro como os conceitos de apropriação e colagem, presentes em minha prática artística desde o início, se desenvolvem dentro de *Re-Apresentação* e se mantêm relevantes para essas poéticas. Também abordo historicamente a remixagem e o *sampling*, além de apresentar os processos de acumulação de imagens que provém a matéria-prima do *remix* que produzo.

O capítulo *Velocidade, a deusa dos dias de hoje: Processos de aceleração e montagem da Re-Apresentação* traz reflexões sobre tempo e aceleração, que apresentaram sua pertinência para a presente pesquisa, através do processo de edição e montagem da obra. Esses conceitos, formulados aqui a partir do próprio ato de remixar, também contribuem para a concepção de como a obra será instalada, além da utilização de imagens em *looping* e escolha do áudio.

Por fim, em *Epílogo: Conclusões e continuações*, trago as pontuações finais deste Trabalho de Conclusão de Curso, mas também busco entender as possibilidades que ele deixa em aberto para práticas e pesquisas futuras. Discuto questões deixadas pelo filtro e pelo ambiente da *internet*, além de analisar como a obra final de *Re-Apresentação*, apesar de não possuir nenhuma imagem do meu próprio rosto, também me representa (e, tendo sido feita por mim, me autorrepresenta). Utilizo o termo Epílogo, que, na literatura, é usado para definir um capítulo ao final da obra, que trata, também, do destino dos personagens após a história narrada, pois não pretendo fazer apenas conclusões, mas analisar perspectivas futuras para minhas investigações.

Figura 1 – Instruções de acesso para a obra Re-Apresentação

VÍDEO

FILTRO

Utilize um leitor de QR Code para acessar *Re-Apresentação* pelo celular.

Ou acesse os seguintes links:

VÍDEO
vimeo.com/481770425

FILTRO
instagram.com/ar/367757071160546

Fonte: acervo da artista

2 DO RETRATO À AUTORREPRESENTAÇÃO: CONSTRUINDO A BASE PARA A RE-APRESENTAÇÃO

O que é re-apresentar? No dicionário, o prefixo de origem latina “re-” denota repetição ou reforço[5], pressupõe que a ação que o sucede já aconteceu antes e está se repetindo ou sendo reforçada. Ao mesmo tempo, re-apresentar algo também é relembrar, ressignificar, reinterpretar. Destaco o prefixo “re” no título, pois há muitos “res” contidos dentro do que proponho para o termo. Então, re-apresentar é me apropriar de algo e retomá-lo após reinterpretá-lo, ressignificá-lo (mesmo que parcialmente) sob minha ótica pessoal e remontá-lo dentro da minha linguagem artística.

Esse processo é semelhante ao que faz a colombiana Beatriz González em suas obras: ela se apropria de fotografias de jornais e imagens da arte universal para fazer seus trabalhos. Importam para a artista tanto o contexto da imagem original quanto sua própria experiência em relação à notícia ou obra. Ela mantém um banco de imagens que transforma em telas ou aplica sobre objetos (fazendo, então, uma dupla apropriação e até uma remixagem entre imagem original e objeto apropriado). A artista não promove grandes alterações na composição das imagens, que podem ser reconhecidas, mas também não as reproduz de forma realista através de seu uso característico de grandes blocos de cor. O que importa nesse processo é justamente a relevância que ela dá, dentro do seu contexto cultural, para essas imagens. Pode-se dizer que González re-apresenta as fotografias e obras que se apropria, ressignificando-as sob suas experiências culturais e relembrando a importância dos fatos e temáticas (re-)apresentados. No caso de *La última mesa* (1970) (Figura 2), por exemplo, a artista trabalha com uma referência à *A Última Ceia* (1498), de Leonardo da Vinci, aplicando a imagem sobre uma mesa de jantar. Uma alusão tanto à própria temática da obra original quanto ao fato de que era muito comum na Colômbia que se pendurasse uma reprodução dessa pintura na sala de jantar, próxima à porta de entrada das casas. Assim, é possível ver que há uma intenção estética, há uma adaptação para a linguagem própria da artista, mas, acima

[5]"re". Fonte: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**, 2008-2020. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/re. Acessado em: 20 out. 2020.

de tudo, há uma reinterpretação de aspectos, uma ressignificação que insere a imagem original em outro contexto: o de quem se apropria e re-apresenta.

Figura 2 – Beatriz González, *La última mesa*, 1970

Fonte: Kervandjian (2019).

Então, para formar a base do que será meu conceito de re-apresentação, resgato algumas reflexões sobre retrato, autorretrato e representação. Estes termos podem ser muito usuais no cotidiano contemporâneo. Afinal, não é incomum sermos retratados, termos nossa imagem registrada pela visão de outro alguém. Do mesmo modo, não é raro nos autorretratarmos, especialmente no mundo atual, com o uso constante das redes sociais e câmeras na palma da mão. Mas, qual a diferença entre essas duas formas de representação? Para fazer uma analogia bem cotidiana, em geral, costumamos gostar mais de nossas *selfies* do que da foto da carteira de identidade, ou uma foto espontânea, na qual estamos desavisados, despreparados. Não significa que uma ou outra nos represente mais genuinamente, a principal diferença é que, na *selfie,* nós fizemos mais escolhas, controlamos a câmera.

A presente pesquisa surge como um desenrolar de temáticas com as quais lidei em trabalhos anteriores, principalmente a questão da representação (e, aqui, da autorrepresentação) das mulheres. Isso significa que desenvolvo esse trabalho sob uma perspectiva de gênero, através dos meus olhos de pessoa que se entende como mulher e a quem interessa analisar como as mulheres se posicionam e são posicionadas no mundo – questão sobre a qual refleti na série de colagens

Manipuladas (2019)[6], em que me apropriei de retratos femininos pintados por homens.

O ato de retratar alguém é uma das mais antigas práticas da arte: o retrato era uma das principais formas de sustento dos artistas até o século XVIII, além de uma modalidade muito comum de estudo e prática de escultura e pintura. A importância dada ao retrato também é antiga. Em *A História da Arte* (2015), Gombrich menciona como figuras poderosas rivalizavam para serem pintadas por Ticiano, artista italiano do início do século XVI, famoso por seus retratos: “Não que Ticiano fosse propenso a realizar parecenças especialmente lisonjeiras; mas dava aos seus retratados a convicção de que, através de sua arte, eles iriam continuar vivos” (GOMBRICH, 2015, p. 334). Para além de “manter vivas” apenas as pessoas representadas, a arte (principalmente a contemporânea) também contribui para que discussões se mantivessem em voga e problemáticas fossem revisitadas. Este atravessamento entre a(s) pessoa(s) que vemos (quando há um corpo humano como figura central de uma obra) e tudo aquilo que está além do óbvio e do figurativo, mas latente na interpretação da obra, é uma importante camada do que proponho discutir enquanto re-apresentação.

2.1 RETRATO E REPRESENTAÇÃO

Em trabalhos anteriores, me interessou especificamente como as mulheres de classes altas foram representadas por artistas homens (que sempre foram maioria, devido à facilidade de acesso às aulas e academias), em retratos encomendados, com o objetivo de construir determinada imagem. Além de serem pintadas por homens, essas telas costumavam ser requisitadas pelo pai ou marido dessas mulheres. Por isso, seus retratos costumavam carregar significados controlados por uma narrativa masculina, mesmo antes de sua concepção. Nesse sentido, o “além do óbvio e do figurativo” que trago está na forma como interessava a estes homens que suas filhas e esposas fossem eternizadas. Muitos desses retratos continham elementos que eram lidos, na época, como símbolos da pureza, castidade e fidelidade, por exemplo.

---

[6]Série de 22 colagens digitais produzidas a partir de pesquisas sobre retratos de mulheres pintados por homens nos séculos XVI a XIX, que reflete sobre a representação da mulher ao longo da história da arte e as iconografias normalmente relacionadas a estas imagens (e, por consequência, à imagem das mulheres).

> Os acessórios representados junto com os modelos [dos retratos] geralmente reforçam suas autorrepresentações. Esses acessórios podem ser considerados como “propriedades” no sentido teatral do termo. Colunas clássicas representam as glórias da Roma antiga, ao passo que cadeiras semelhantes a tronos conferem aos modelos uma aparência de realeza. Certos objetos simbólicos referem-se a papéis sociais específicos (...). Na arte italiana renascentista, por exemplo, um cão de grande porte num retrato masculino é geralmente associado à caça e assim à masculinidade aristocrática, enquanto um cãozinho pequeno num retrato de uma mulher ou casal provavelmente simboliza fidelidade (implicando que a mulher está para o marido assim como o cão está para os humanos) (BURKE, 2017, p. 44).

Há outros casos em que as mulheres representadas em obras de arte se tornam anônimas: têm suas imagens usadas como referência visual, mas não são propriamente retratadas. São feitas representações suas, mas essas não levam seus nomes, não carregam sua história. Algumas eram esposas, filhas e amantes dos artistas, outras modelos pagas ou alunas. Essas mulheres emprestaram seus corpos a diversas Vênus, Ofélias, Marias e demais personagens e alegorias, representações tanto de beleza e pureza quanto do pecado e maldade. Corpos eternizados, mas histórias descartadas. Aqui, o que excede aos olhos é a história que se perde de um indivíduo em específico e, ao mesmo tempo, todas essas contextualizações que a pessoa incorpora ao emprestar sua imagem à obra.

Uma breve análise de *Moça com brinco de pérola* (1665-1666) (Figura 3), do pintor holandês Johannes Vermeer, pode ser usada como exemplo para as questões citadas acima sobre representação e controle da imagem da mulher em retratos. Vermeer viveu na Holanda durante o século XVII e é conhecido como um dos representantes da pintura de gênero, caracterizada pela representação de cenas cotidianas e espaços domésticos. Devido ao trabalho social feminino da época ser concentrado principalmente no lar, muitas obras desse estilo tinham a presença de mulheres. Pode-se dizer que Vermeer e seus contemporâneos tiveram certo controle sobre a representação histórica da mulher, pois muito sobre a cultura e sociedade holandesa da época foi lido através dos quadros desses pintores. Segundo Cristina Campos:

> Nenhuma das mulheres que serviram de modelo para os quadros de Vermeer foram identificadas, apesar de algumas delas darem a impressão de ter posado mais de uma vez. Além dos vestidos e das jóias que elas usavam e a posição que Vermeer as instruíam para as poder retratar, não sabe-se mais nada sobre elas. (…) É provável que as mulheres de Vermeer,

> que são indissociáveis dos seus interiores, tenham a intenção de transmitir um significado social, cultural e talvez também filosófico, que vai além de um retrato individual (CAMPOS, 2007, p. 112).

Figura 3 – Johanes Vermeer, Moça com Brinco de Pérola (1665-1666)

Fonte: Mauritshuis (s/d).

Moça com brinco de pérola é a obra mais famosa de Vermeer, tendo conquistado grande repercussão na cultura *pop* e ficado conhecida como a "Monalisa holandesa". Estima-se que a tela tenha sido feita entre 1665 e 1666, mas ela foi redescoberta apenas em 1882 e algumas questões sobre ela permanecem em aberto até hoje, inclusive quem foi a modelo. *Moça com brinco de Pérola*, ao contrário da *Monalisa,* de Da Vinci, não tinha como objetivo retratar a identidade da mulher presente na obra. A eterna "moça" foi apenas a referência visual usada por Vermeer.

> De todas as figuras de busto [de Vermeer], talvez a *Girl with a Pearl Earring* seja o mais cativante. Neste quadro parece que o tema central não é tão somente a mulher por nós observada, mas a relação que ela tão vivamente provoca no observador. Esta pode ser a razão para a imensa popularidade deste trabalho (CAMPOS, 2007, p. 116).

Em geral, os retratos são carregados dos mais diversos significados e iconografias. Cada detalhe (ou ausência) na imagem pode dizer algo sobre a pessoa retratada – e, por que não, de quem está retratando também. Principalmente durante

o Renascimento e o Barroco, essas pinturas, muito comuns entre as pessoas das camadas mais altas da sociedade, podiam ser referência de poder, riqueza e influência. Eram usadas para perpetuar determinada aparência de quem contratava o artista para eternizar sua imagem. Gombrich escreve sobre como, no passado, as pessoas olhavam para os retratos "[…] com reverência por pensarem que, ao ser preservada a imagem real, o artista podia, de algum modo, preservar a alma da pessoa por ele retratada" (2015, p. 303) e Erwin Panofsky cita a importância de entender a iconografia na pintura:

> Enquanto nos limitarmos a afirmar que o famoso afresco de Leonardo da Vinci mostra um grupo de treze homens em volta a uma mesa de jantar e que esse grupo de homens representa a Última Ceia, tratamos a obra de arte como tal e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como qualificações e propriedades a ela inerentes. Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de Leonardo, ou da civilização da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa particular, tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse "algo mais" (PANOFSKY, 1991, p. 53).

Então, é neste "algo mais", citado por Erwin Panofsky, que está parte da presente investigação: esta presença do artista e seu contexto histórico-social, que é intrínseca à obra. Assim, a produção de *Re-Apresentação* começa com a escolha de utilizar vídeos feitos por artistas que, como eu, se entendem como mulheres. Se, na série de colagens digitais *Manipuladas* (2019), me apropriei de retratos femininos pintados por homens, para a presente produção, decido entrar no campo das representações femininas feitas não apenas por alguma mulher, mas justamente por aquela que está sendo representada. Nestes trabalhos, a figura central da obra, o corpo presente e representado, não está alienado deste "algo a mais" que escapa aos olhos, pois são a mesma coisa. Ou seja, busquei vídeos onde artista e objeto de representação fossem o mesmo indivíduo, obras nas quais acontecesse uma autorrepresentação e que a presença/uso do corpo fosse fundamental, pois, "desde o início do movimento de mulheres, as ativistas e teóricas feministas viram o conceito de 'corpo' como uma chave para compreender as raízes do domínio masculino e da construção da identidade social feminina" (FEDERICI, 2017, p. 31).

Pode-se tomar o autorretrato como um primeiro fio condutor para essa investigação sobre o corpo de um artista em sua obra. Esse tipo de imagem talvez seja o que há de mais intimista na arte, de mais introspectivo, por ser uma forma de

se comunicar com o mundo através da única materialidade que é só nossa, pessoal e intransferível: o próprio corpo. Frida Kahlo disse sobre suas obras: “Pinto a mim mesma porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor” (KAHLO, s/d, n.p apud HERRERA, 2011, p. 98). E, segundo Anna Reynolds e Lucy Peter, citadas por Cristine Tedesco:

> ‘Todo artista pinta a si mesmo’ era um provérbio em voga no Renascimento italiano […] De acordo com Reynolds e Peter (2016), o provérbio remete ao reconhecimento de que existiria um inerente e involuntário componente autobiográfico nos trabalhos artísticos (REYNOLDS; PETER, 2016 apud TEDESCO, 2020, p. 254).

Desde os primórdios da arte, o autorretrato foi muito comum. O uso da própria imagem sempre foi usado por pintores e desenhistas como recurso de estudo, principalmente por mulheres que, antes do século XVII, tinham muita dificuldade de acesso à educação formal de arte nas academias e que foram, por muito tempo, proibidas de terem aulas de desenho e anatomia com modelos vivos. Artemisia Gentileschi é um exemplo de pintora do período barroco que usou a própria imagem diversas vezes em seus quadros. Conforme Tiziana Agnati, citada por Cristine Tedesco: “até a segunda metade do século XVII, só a intervenção direta do Grão-Duque permitiria a uma mulher – como de fato aconteceu com Gentileschi – cruzar o limiar da academia” (AGNATI, 2010, p. 10 apud TEDESCO, 2018, p. 333). Desde então, avançando muitos anos na história da arte, passando pela performance e pela *body art*, a fotografia e o audiovisual, da *Cut Piece* de Yoko Ono às imagens de Cindy Sherman, o corpo se faz cada vez mais presente em diversas produções de artistas mulheres.

Algumas obras da própria Artemisia Gentileschi, como *Madalena* (1617-1618) (Figura 4) e *Alegoria da Inclinação* (1615), também podem ser usadas para exemplificar a questão deste “algo mais” que busco. Em ambas as pinturas, assim como em outras telas que nem sempre foram referidas pela própria artista como autorretratos, é possível identificar que Artemisia usou seu próprio rosto para compor as figuras que pintou. Conforme Cristine Tedesco (2020):

> Essa foi provavelmente uma estratégia usada por Artemisia para enfrentar as restrições causadas pela questão de gênero, que a pintora contornou como pôde. Nos primeiros tempos de sua atuação em Florença, fê-lo emprestando o rosto às figuras femininas que pintou […] (TEDESCO, 2020, p. 230).

Figura 4 – Artemisia Gentileschi, Madalena (1617-1618)

Fonte: Caravaggismo (2010).

Contudo, para além de uma simples estratégia de uso técnico, é possível dizer que Artemisia se inseriu em suas obras, “exaltando a si mesma como figura feminina alegórica” (TEDESCO, 2020, p. 260), se inserindo no discurso da tela e unindo conceito, modelo e artista em uma única imagem. Essa ação da artista é importante, pois permite a ela “concretizar o que nenhum homem podia: representar-se como uma figura alegórica da pintura” (ROSSI, 2010, apud ANCHIETA, 2019, p. 151).

A pesquisa da socióloga Isabella Anchieta é uma riquíssima fonte de reflexões que acontecem neste entremeio de quem retrata e de quem é retratado dentro da perspectiva de gênero. Em suas publicações, Anchieta discorre sobre como diferentes imagens das mulheres foram construídas (e destruídas) na transição da Idade Média para a Idade Moderna, além de qual o envolvimento da arte nesses processos. Desde a forma de oferecer a “visualidade de que careciam os fatos sobrenaturais” (ANCHIETA, 2019, p. 84) durante a Inquisição e a caça às bruxas, até a determinação sobre o comportamento esperado da mulher “honesta”, que sofreu grandes influências do mito da Virgem Maria e suas diferentes interpretações artísticas, são muitas as repercussões de diferentes representações da mulher na arte. Então, é importante considerar que a produção de imagens (que até o século

XVIII se deu majoritariamente na arte, mas que contemporaneamente vai acontecer por diferentes meios de comunicação, em especial a *internet*) tem reflexos diretos e indiretos na realidade das pessoas: as imagens "conversam com as angústias sociais de seu tempo" (ANCHIETA, 2019, p. 70). Essas angústias sociais que permeiam obras que, supostamente, serviriam apenas para retratar (e eternizar) uma pessoa, também se encaixam dentro deste "algo a mais" que, por vezes, não é visível diretamente, ou de forma figurativa, na arte.

É importante destacar que nem todas as mulheres foram agentes passivos de suas representações e efeitos subsequentes, pois "se (algumas) artistas puderam se autorrepresentar e produzir imagens apenas a partir do século XVII, isso não significa que antes as mulheres já não tivessem o poder de negociar, usar e mesmo subverter as imagens a seu favor" (ANCHIETA, 2019, p. 16). Segundo Sueli Carneiro, "ao politizar as desigualdades de gênero, o feminismo transforma as mulheres em novos sujeitos políticos" (CARNEIRO, 2003, p. 119). Contudo, é interessante observar que, dentro de suas possibilidades e de acordo com o contexto histórico e social em que se encontravam, as mulheres foram os mais diversos sujeitos políticos, mesmo antes dessa renovação que o conceito do feminismo, enquanto movimento político e social, trouxe.

Um exemplo disso são as prostitutas e cortesãs[7], que tiveram (como nos dias de hoje ainda têm) sua imagem retratada em larga escala no mundo da arte. Essas mulheres que, desde sempre, foram acometidas de ataques do Estado, das religiões e da sociedade, "entraram na modernidade antes mesmo dos homens […] porque desde o século XVI já experimentavam o jogo de posições e representações sociais" (ANCHIETA, 2019, p. 153). Isto porque elas foram "as primeiras mulheres comuns a ter direito a um retrato público pelos principais pintores do século XVI e XVII, uma distinção antes reservada apenas aos nobres" (ANCHIETA, 2019, p. 29) e souberam usar de suas representações, dentre outros recursos, para ascender socialmente (mesmo que o "preço a se pagar" fosse o próprio corpo). Então, é imprescindível

[7]Segundo Isabelle Anchieta (2019, p. 94): "O termo 'cortesã' passa a ser usado na Itália a partir do século XV para referir-se às prostitutas da cidade. Até então, esse termo nomeava as mulheres nobres que residiam na corte, perto do rei. A mudança de sentido pode ter sido motivada pelo comportamento sexual das damas da corte […] 'Fazer a corte' passa a ter conotação de pagar ou receber favores em troca de afeto e atenção, comportamento que ganha continuidade com as prostitutas/cortesãs.". Além disso, as prostitutas eram divididas em duas categorias: as "honestas" e as da rua. As "honestas", conhecidas como cortesãs, eram tidas como educadas, refinadas e possuidoras de muitos talentos artísticos, características que supostamente permitiam uma mobilidade social e alguns "privilégios".

ressaltar que essas mulheres da história da arte não devem ser tratadas apenas como um objeto da pintura, ou apenas como uma imagem na tela. Pois, mesmo quando não foram as autoras de suas representações, elas puderam influenciar neste jogo político e social que atravessa a arte.

2.2 AUTORREPRESENTAÇÃO

As obras usadas na proposta poética da pesquisa são vídeos nos quais as artistas usam a própria imagem, se autorrepresentam, posicionam seu próprio corpo na imagem. É justamente no uso da corporeidade pelas artistas que reside outra camada da re-apresentação que proponho. O próprio corpo, essa “coisa” que é obviamente nossa, no caso da mulher acaba, muitas vezes, por lhe parecer estranho: “na medida em que o indivíduo se dissociava cada vez mais do corpo, este último se convertia em um objeto de observação constante, como se se tratasse de um inimigo. O corpo começa a inspirar medo e repugnância” (FEDERICI, 2017, p. 280). As diversas violências simbólicas e opressões relacionadas à imagem da mulher e à sua aparência física influenciam diretamente na forma como nos vemos, criam essa dificuldade de nos aceitar. A busca da sociedade por exercer controle sobre o corpo da mulher é a causa dessa estranheza, desse distanciamento entre o indivíduo e sua corporeidade. Se eu não sou verdadeiramente livre para ter o corpo que eu quiser, devido a essas pressões sociais, o quão meu realmente é este corpo? A pesquisadora Virgínia Gil Araujo fala que:

> […] a imagem do corpo é uma referência fundamental no discurso do homem sobre si próprio; e que, à medida que encontramos modificações históricas e culturais nesse discurso, essa imagem do corpo é reconfigurada e posta ao serviço das novas formas de relacionamento, como aquelas da identidade (ARAUJO, 2005, p. 27).

Assim, mesmo diante dessa estranheza com o corpo, é através da própria imagem que se constrói uma presença e uma identidade, em especial na era das redes sociais. Então, é importante perceber que quando a mulher se apropria completamente de sua corporeidade e a usa em sua produção artística, ela também está transmitindo uma mensagem que vai contra essas opressões. A presença do seu próprio corpo na obra também é parte da temática dela. Existe uma força e uma importância intrínsecas ao ato da mulher superar ou abraçar, pelo menos em parte,

essa estranheza com seu próprio corpo, usando ele em sua arte. É uma forma tanto de apropriação final de sua imagem quanto de controle sobre determinada narrativa social:

> No pólo oposto da fermentação feminista, a tradição naturaliza as diferenças, justificando no corpo e na carne as hierarquias de valor, a desvalorização das esferas da existência tidas como femininas e a violência material e simbólica contra as mulheres. Mas é bem sabido que onde há poder, há também resistências, e o campo artístico é um dos lugares de crítica contundente à misoginia. Diferentes mulheres artistas intervêm de modo radical, mas também lúdico e irônico nesses enunciados sociais e propõem um novo pensar sobre os lugares do feminino e do masculino na atualidade (TVARDOVSKAS, 2013, p. 23).

Todas essas questões sobre como a mulher se representa e foi representada também constroem iconografias, clichês e analogias sobre o que é ser mulher. Essas construções aparecem em *Re-Apresentação* através dos elementos que associo às obras das artistas no processo de remixagem. Tratarei a metodologia para escolha dessas inserções e a forma como as editei nos capítulos três e quatro. Contudo, cabe já destacar que as imagens que escolho também são um produto de como as mulheres foram representadas ao longo da história. Interessa-me, particularmente, a ligação entre a imagem da mulher e das flores: uma ligação de delicadeza, beleza e fonte de vida, com a qual procuro brincar e ironizar. Mas não somente as flores, tudo que é da natureza remete a um eterno clichê feminino na "mãe natureza" e na deusa greco-romana Gaia (a Mãe Terra). Com seus ciclos, nascimentos, mortes, flores que desabrocham e nuvens que correm no céu, demonstrando o passar do tempo, a natureza remete, também, aos ciclos da vida humana, e aqui, das mulheres.

Além da semelhança no uso do próprio corpo pelas artistas, os temas abordados nas obras que escolhi me apropriar para *Re-Apresentação* possuem certa proximidade, tanto entre si quanto com meus próprios interesses artísticos e acadêmicos. Selecionei vídeos que possuem relação tanto com meu trabalho e suas temáticas quanto com minha própria identidade social enquanto mulher e feminista. As questões específicas que abordarei são apenas alguns exemplos das diversas opressões que as mulheres sofrem na sociedade capitalista e patriarcal. Se "a violência misógina condiciona a experiência feminina em sociedades como a nossa" (DAVIS, 2017, p. 43), então, é claro que condiciona também nossa construção de identidade social, nossa autorrepresentação e, por consequência, as produções

artísticas de mulheres dentro de seus diferentes contextos históricos, políticos, culturais, econômicos e geográficos. Discuto algumas questões que essas artistas trabalharam, mas sem ignorar que essas são apenas algumas das muitas preocupações existentes dentro das discussões que dizem respeito às mulheres (sendo, ou não, feministas, em suas diversas linhas teóricas e práticas). Também é preciso deixar claro que escolhi artistas que se aproximam de mim, em alguns aspectos, porque o controle de narrativa importa na análise que faço dessas obras. Não pretendo usar obras de mulheres racializadas ou transgênero, por exemplo, porque a narrativa desses corpos e identidade social não me pertence e não me cabe exercer uma apropriação sobre eles. Para inserir a minha linguagem em obras de outras artistas de forma que considero honesta e importante para o debate proposto, é preciso que eu entenda o máximo possível dessas identidades, me veja também representada nelas.

Nesse sentido, a escolha dos termos representação/autorrepresentação e não apenas retrato/autorretrato é estratégica: irei me apropriar de obras que não pretendem compor um retrato da artista que as produziu, não pretendem retratar aquela mulher em específico e falar sobre suas subjetividades. Os termos retrato e autorretrato, sozinhos, nem sempre parecem ser capazes de abranger as diferentes significações e cargas políticas e sociais que esse tipo de representação carrega. Além dos exemplos tratados anteriormente, sobre os usos que as prostitutas e cortesãs fizeram de suas pinturas, é possível perceber como os autorretratos também foram instrumentos de ascensão social para os artistas. É possível que diversos pintores da Idade Média “tenham descoberto, por meio dos autorretratos, a importância das imagens para conferir publicamente um valor a si mesmo, ainda que não pertencessem a um grupo social de prestígio” (ANCHIETA, 2019, p. 56), assim como Artemisia ao se colocar em suas telas. Então, escolhi obras nas quais as artistas usam sua imagem como ferramenta para a execução das investigações: a presença desses corpos nas obras é um meio para falar de temas que são comuns a muitas mulheres (e, por consequência, a mim). Assim, além de me ver representada nessas obras em algum nível, posso usá-las para falar destes temas que proponho e que também não são apenas individualidades minhas.

Uma das importâncias da autorrepresentação está principalmente no controle da narrativa sob a qual o corpo da artista se encontra. As múltiplas possibilidades de tratar de assuntos pertinentes a esses corpos na sociedade, as pressões e

violências que sofrem e os estranhamentos a que são submetidos com a consciência de estar com este controle (pelo menos com o controle da imagem produzida, mesmo que nunca se controle aquilo que o espectador entende da obra). Os vídeos das artistas Hannah Wilke, Eleanor Antin e Letícia Parente que irei me apropriar são exemplos dessa situação. Questões pertinentes ao processo de montagem e edição da *Re-Apresentação* serão abordadas mais detalhadamente nos capítulos 3 e 4. Por ora, farei uma contextualização de quem foram essas três mulheres e de quais obras escolhi me apropriar.

2.3 AUTORREPRESENTAÇÃO E RE-APRESENTAÇÃO DE HANNAH WILKE, ELEANOR ANTIN E LETÍCIA PARENTE

Hannah Wilke[8] iniciou sua vida adulta e carreira artística nos anos 1960, durante a ascensão do movimento feminista. Wilke desenvolveu diversas obras com imagens ou em formato de vulvas, além de usar seu próprio corpo e nudez em suas performances e fotografias. Essas eram suas ferramentas para abordar questões sobre a violência sofrida pelas mulheres na sociedade patriarcal. Sua obra possui uma diversidade de técnicas e riqueza de abordagens que são importantes referenciais para a história da arte feita por mulheres e da arte feminista. Algumas questões do trabalho da artista merecem questionamentos: primeiramente, por ser uma mulher branca e dentro dos padrões de beleza da época, havia certo grau de facilidade para usar sua nudez nas obras. Além disso, por dar evidência para mais um corpo branco e dentro dos padrões, é possível argumentar que a artista contribua para a fetichização dessa figura feminina dentro das normas de beleza. Em segundo lugar, o uso das vulvas pode levantar críticas de que a artista trouxe uma visão reducionista e, até mesmo, trans-excludente do corpo feminino, reduzido apenas à sua vagina (pensamento recorrente dentro de alguns movimentos feministas desde a segunda onda do feminismo nos anos 1970, quando a artista viveu e produziu boa parte de suas obras). Ambas as críticas são necessárias e importantes, principalmente quando se analisa a obra de Wilke sob uma perspectiva

[8]Hannah Wilke foi uma artista americana que nasceu em 1940, em Nova Iorque, e faleceu em 1993, em Houston, devido a um câncer. Formou-se em Belas Artes e Ciências da Educação na Universidade Temple, na Filadélfia, em 1962. Wilke trabalhou com escultura, fotografia, performance, instalação, desenho e assemblagem, além de atuar como professora. Tanto seus trabalhos com temáticas sobre a violência e opressão sofridas pela mulher quanto seu posicionamento enquanto feminista atraíram atenção e controvérsias, ao longo de toda sua carreira.

contemporânea, quando a reflexão sobre questões como a transgeneridade e a objetificação do corpo da mulher já evoluiu muito nas correntes feministas, que abandonaram tanto a perspectiva radical (que tende a ser transfóbica), quanto a perspectiva liberal (que tende a contribuir para a objetificação da mulher). Mas também é preciso destacar que a artista não chegou a se declarar como pertencente a nenhuma corrente específica e produziu suas obras representando órgãos femininos de diversas cores e formatos. Além disso, no final de sua carreira, Wilke refletiu sobre sua própria figura, beleza e encaixe nos padrões, produzindo imagens suas durante o período em que lutou contra o câncer e teve seu corpo marcado pela enfermidade.

Figura 5 – Hannah Wilke, *Gestures* (1974)

Fonte: Ubu (s/d).

O trabalho escolhido para a apropriação e análise nesta pesquisa é *Gestures* (1974) (Figura 5), uma obra audiovisual, em preto e branco, com 35 minutos e 30 segundos, cujo som é apenas o ruído decorrente da própria gravação e barulhos do contato das mãos da artista com sua pele. No vídeo, vemos uma alternância de *closes* do rosto de Wilke com ângulos que a filmam dos ombros para cima, enquanto ela faz movimentos com suas mãos sobre seu rosto, ou diferentes expressões e posições com seus ombros e pescoço. As movimentações variam em velocidade e intensidade, formando, também, diferentes sombras sobre o rosto da artista. Wilke, às vezes, tem seus olhos fechados, causando uma impressão de estar completamente passiva ao seu próprio toque e, às vezes, está encarando diretamente a câmera, de forma, ao mesmo tempo, desafiadora e confidente, como

se o espectador soubesse o que se passa por trás das expressões que a artista força a seu próprio rosto. Os movimentos das mãos sobre sua pele parecem emular a forma como um escultor manusearia, por exemplo, a cerâmica (material com o qual a artista trabalhou ao longo de sua carreira). Assim, Wilke performa uma ação de ser moldada e de se moldar, por vezes, fazendo movimentos para forçar sorrisos extremos em seu próprio rosto, ou agindo de forma leve e carinhosa sobre sua pele, mas, em ambos os casos, há uma sensação de desconforto com os toques e artificialidade nas expressões. A pele também é uma simbologia importante para as questões femininas. É uma forma de representar a beleza e a juventude. Quando desenvolve *Gestures*, em 1974, a própria artista é uma mulher jovem (34 anos) e bem encaixada dentro dos padrões de beleza. Além disso, Wilke também usa sua língua para umedecer os dedos, ação que pode fazer alusão à sexualidade.

Gestures (1974) pode ser relacionado com aquilo que se espera da mulher na sociedade: passiva, manipulável, sorridente e o consequente controle que é exigido das mulheres o tempo todo. Assim, ao remixar a obra de Hannah Wilke em *Re-Apresentação*, me atenho principalmente à forma como a artista manipula seu próprio corpo, exagero esses movimentos que originalmente já não podiam ser descritos como “delicados”. O puxa e empurra de Wilke, que remete à necessidade da mulher de se encaixar na sociedade, contrasta, no *remix,* com a delicadeza das flores, da textura da seda. Ao fim, insiro um vídeo em que uma mão esmaga completamente uma fruta, um tomate, ao me questionar se a sociedade também sucede em esmagar as mulheres da mesma forma.

Eleanor Antin[9] usou sua formação de atriz para criar uma série de personas, ou alter egos, que compõem suas obras partir dos anos 1970. A artista aborda questões sobre gênero e sexualidade, principalmente sobre a fluidez desses aspectos do ser humano. Essas personas são diversos homens e mulheres que possuem suas próprias histórias e personalidades. A artista se transforma em diferentes personagens como um jeito de demonstrar a fragilidade das categorias usadas para classificar o ser humano, que podem ser fluídas e instáveis, além de

[9]Eleanor Antin é uma poetisa, atriz e artista visual americana nascida em 1935, em Nova Iorque. Formou-se em artes e música na City College of New York, em 1958, e trabalhou como atriz e poeta antes de trazer seus diferentes interesses e habilidades para o campo das artes visuais. Assim com Hannah Wilke, Antin também começou sua carreira durante a ascensão do feminismo nos anos 60 e é abertamente feminista. Trabalha com temas como gênero, sexualidade, classe e raça, através de diversas linguagens, como fotografia, pintura, escultura e audiovisual, além de também ter atuado como professora. O uso de seu próprio corpo e imagem é muito presente em toda sua obra, bem como a nudez, embora não tão pronunciada, como em Hannah Wilke.

chamar a atenção para as injustiças da hierarquia social imposta a essas categorias, nas quais é esperado que aceitemos que estamos uns acima dos outros (o homem acima da mulher, por exemplo). Nessas obras, a artista usa seu próprio corpo e sua própria imagem, embora mediante as alterações que cada personagem necessita, mas isso não significa que as obras componham retratos seus. Quando caracterizada em alguma de suas personas, podemos classificar o trabalho de Antin como um pioneirismo da proposta das fotografias de Cindy Sherman. Desde os anos 2000, a artista também tem trabalhado com outros temas, como a destruição ambiental e outras facetas do mundo contemporâneo.

Figura 6 – Eleanor Antin, *Representational Painting* (1972)

Fonte: Ubu (s/d).

A obra escolhida para esta pesquisa e produção poética é *Representational Painting* (1972) (Figura 6), um vídeo de 38 minutos, em preto e branco, sem som. A obra começa com a artista vestindo apenas um sutiã de renda, sentada e fumando um cigarro. A edição altera imagens mais laterais e mais frontais, às vezes, bem próximo ao rosto e, às vezes, mostrando parte do tronco da artista. Ao longo do vídeo, vemos Antin limpando sua pele e passando diferentes maquiagens em seu rosto, fazendo algumas pausas para se observar, pentear o cabelo e continuar fumando (ação que pode fazer referência à sexualidade[10]). Ao final do vídeo, vemos a artista filmada de corpo inteiro se levantar, tirar o sutiã e colocar uma camisa e um chapéu. Durante todo o vídeo, temos a sensação de que há um espelho à frente da artista, algo que é natural da ação de se maquiar, pois há a necessidade de se ver e, ao mesmo tempo, é possível ter a sensação de que se está observando ela de dentro do espelho. Em *Representational Painting*, Antin não está caracterizada como nenhuma de suas personas clássicas. É possível dizer que a artista se representa, está ali apenas como ela mesma. Contudo, a maquiagem e demais mecanismos usados para performar feminilidade também podem ser interpretados como uma forma de se fantasiar. Essa performance de feminilidade trata de determinada estética e comportamento que é esperado que a mulher apresente para ser considerada feminina e, em última instância, verdadeiramente mulher. Desde o princípio dos movimentos feministas, essa questão tem sido discutida, principalmente no sentido de libertar as mulheres dessa performance, que pode incluir ações que violentam o corpo e a mente. A tarefa não é fácil, principalmente visto que mulheres brancas e de classes mais altas, por vezes, apresentam uma facilidade de escolha sobre a sua estética que mulheres racializadas e de classes mais baixas não terão. Então, é possível ler aquilo que a artista faz durante a obra como uma etapa anterior à performance, tanto à performance de feminilidade quanto à performances artísticas. Ao se maquiar e ajustar sua aparência física, Antin e todas

---

[10]Edward Bernays, sobrinho de Sigmund Freud e conhecido como o pai das Relações Públicas, foi o grande responsável pela popularização do cigarro entre o público feminino dos Estados Unidos, ainda nos anos 1920. Bernays contratou diversas mulheres para desfilarem na Quinta Avenida de Nova Iorque enquanto fumavam, em uma época na qual não era bem visto que mulheres fumassem em público. Bernays disse aos jornalistas que aquelas mulheres estavam usando “Tochas da Liberdade”. Desde então, o cigarro se popularizou como um símbolo de libertação, afirmação e sensualidade feminina, sendo muito usado na moda, no cinema e na publicidade entre os anos 1930 e 1990 (quando as preocupações com a saúde começam a fazer decair o *glamour* do ato de fumar). A própria psicanálise de Freud influenciou Bernays na percepção de que ações que envolvem a oralidade e a busca por prazer e alívios físicos podiam ser facilmente publicizadas se utilizando da sensualidade (VERGILI, 2014, n.p).

as mulheres podem tanto estar apenas se ajustando ao papel que é esperado pela sociedade quanto se colocando dentro de um personagem fictício. Para além da ação mais explícita da artista de se maquiar, suas expressões são um detalhe sutil, mas muito rico, no vídeo. Diversas vezes, a artista para o que está fazendo para se observar, muitas vezes, esboçando um sorriso que transparece certa ironia, como se aquilo que ela está fazendo fosse algo ridículo, ou como se a versão de si mesma que ela representa ao se maquiar fosse digna de risada.

O processo de edição de *Representational Painting* explicitou outro contraste entre meu *remix* e as obras originais: o tempo. Acelerei quase todas as cenas que escolhi manter da obra: queria que Antin se maquiasse mais rápido, me parece que não há tempo hoje em dia para o ritmo original de sua performance. Faço, nesta parte de *Re-Apresentação,* algumas reflexões sobre o próprio ato de se maquiar, de embelezar nosso exterior: como resolvemos nossas questões internas? Insiro, como uma sugestão lúdica para este problema, um vídeo no qual uma mulher literalmente come flores. Já os recortes da obra de Antin que não estão acelerados são justamente aqueles nos quais ela não está se maquiando, não está se pintando e portanto, não está fazendo diretamente aquilo que o título sugere. Preservo os sorrisos que soam irônicos e os momentos em que a artista se observa, dou a esses trechos mais tempo. Outras inserções também remetem à questão temporal: o desabrochar da flor, o movimento da lua e as nuvens que passam.

Assim como Wilke e Antin, Letícia Parente[11] também tem boa parte de sua produção artística localizada nos anos 1970. Além da influência de questões do movimento feminista, que já se encontrava em sua segunda onda e cujas reflexões acerca de gênero podem ser observadas até em obras da próxima década, como *Tarefa I,* de 1982, Parente também discutiu temas específicos do Brasil e da região nordeste. Além disso, a questão do corpo é sempre muito presente na obra da artista, que costuma performar ela mesma as ações que serão filmadas para seus vídeos. Em diferentes obras de Parente, podemos observar um uso do corpo que pode ser

[11]Letícia Parente foi uma artista visual, química e professora que nasceu em Salvador, em 1930, e faleceu em 1991, no Rio de Janeiro. Doutora em Química, Parente iniciou seu estudo e produção artística nos anos 70, transitando por diversas linguagens, como pintura, gravura, desenho, fotografia e instalação, mas foram seus trabalhos com audiovisual que a levaram a ser reconhecida internacionalmente. Parente é uma das pioneiras em videoarte no Brasil e sua obra “Marca Registrada” (1975) é uma das obras mais emblemáticas do país.

considerado extremo por muitos[12], como, por exemplo, em *Marca Registrada* (1975), onde a artista costura a expressão "*Made in Brazil*" na sola do próprio pé. Além disso, é preciso considerar que a artista viveu e produziu durante a ditadura militar no Brasil. Diferentemente das duas artistas citadas anteriormente, apesar do uso do próprio corpo, a nudez não está presente no trabalho de Parente.

Figura 7 – Letícia Parente, Preparação 01 (1975)

Fonte: Ubu (s/d).

A obra escolhida para a pesquisa e produção poética é *Preparação I* (1975) (Figura 7), um vídeo de 3 minutos e 28 segundos, preto e branco, cujo som é apenas o ruído decorrente da gravação e alguns sons que parecem ser do ambiente. Vemos a artista de costas para a câmera e de frente para um espelho, em um ambiente que aparenta ser um banheiro. A visão do espectador é direcionada, então, para o reflexo da artista no espelho. No início do vídeo, Parente penteia seu cabelo e começa a cobrir os dois olhos e a boca com fita. Primeiro, a artista cobre sua boca e, por cima da fita, com batom, pinta outra boca. Após, cobre seu olho direito e, com lápis de olho, desenha outro olho sobre a fita, repetindo o procedimento no olho esquerdo. Por fim, a artista arruma seu cabelo e sua roupa, finalizando sua preparação, e sai do local. O uso do espelho como ponto focal de atenção do espectador traz uma sensação de que a artista está emoldurada, ou presa, fazendo esse triângulo entre a artista que olha para si no espelho, o espelho e o espectador que olha o reflexo. É um ângulo diferente também do que observamos na obra de

[12]Em sintonia com o movimento da *body art*, que havia ocorrido principalmente no fim dos anos 1960, nos EUA e Europa.

Eleanor Antin, na qual não vemos o espelho em que a artista se observa. Olhos e boca cobertos, tanto para não ver os horrores que aconteciam na época[13] quanto para demonstrar a passividade que era necessária para manter-se vivo durante a ditadura. O vídeo mostra, de forma explícita, aquilo que, metaforicamente, o brasileiro fazia todo dia de manhã, ao se preparar para sair de casa. Além disso, a presença da maquiagem também é uma semelhança com a obra de Eleanor Antin. Não é a toa que Parente reconstrói seu rosto com batom e lápis de olho. Afinal, a maquiagem é a pintura de guerra da mulher na sociedade patriarcal. Diferentemente de Hannah Wilke e Eleanor Antin, em *Preparação I*, Letícia Parente não se representa especificamente enquanto mulher. Questões de gênero não parecem ser centrais para a obra. Nesse caso, a autorrepresentação da artista é principalmente uma representação de um povo, do brasileiro, dentro de seu contexto político e social. Contudo, também é possível identificar, no uso específico da maquiagem, questões semelhantes às trazidas por Eleanor Antin, em *Representational Painting.*

Com a obra de Parente, além de resgatar questões trazidas na remixagem das outras duas artistas, faço um jogo de espelhos e olhares que remete, também, ao ato de se autorrepresentar: “Um autorretrato implica em se tornar exposto enquanto posa na exterioridade de sua própria intimidade, relacionando-se diretamente com o espelho, sendo, de certo modo, uma forma deste” (COSTA, 2019, p. 141). A autora do vídeo não olha diretamente para a câmera em sua performance. Então, insiro uma fotografia na qual a modelo nos encara diretamente e recorto a imagem da artista dentro de um espelho de mão, num ângulo que remete ao próprio espectador o estar segurando. A preparação de Letícia Parente é o momento em que o indivíduo procura se despir de suas sensibilidades (como Parente se priva de seus sentidos e como a flor que sobreponho à imagem perde suas pétalas), porque precisa encarar a dureza do mundo da porta pra fora.

[13]No ano de 1975, quando a obra foi produzida, o Brasil passava pelo início de uma abertura política lenta e gradual, sob a presidência de Ernesto Geisel. Contudo, as constantes torturas e violação de direitos humanos ainda eram fortes características do momento político e social do país, tanto que é nesse mesmo ano que o jornalista Vladmir Herzog é torturado e morto. Tendo em vista o contexto em que Parente produz Preparação I, pode-se ler que é justamente para sair de casa e viver neste país em um momento extremamente hostil, que a artista se prepara no vídeo.

2.4 FILTRO PARA A REDE SOCIAL *INSTAGRAM*: ABERTURA NAS INVESTIGAÇÕES DE *RE-APRESENTAÇÃO*

Todas as reflexões apresentadas até aqui também inspiram o filtro que desenvolvi para a rede social *Instagram* (Figura 8), em conjunto com o designer Maurício Cardoso[14]. Os primeiros celulares com câmera chegam ao mercado nos anos 2000 e, em 2003, já temos o advento da câmera frontal[15]. Esses dispositivos mudaram a forma como as pessoas se representam, adicionaram facilidade, em especial a câmera frontal, que torna a prática da *selfie* um hábito muito comum. Essa facilidade que a *internet* e as redes sociais dão para o desenvolvimento e para o uso de novas funcionalidades me inspira a fazer esse jogo com os conceitos que trabalho.

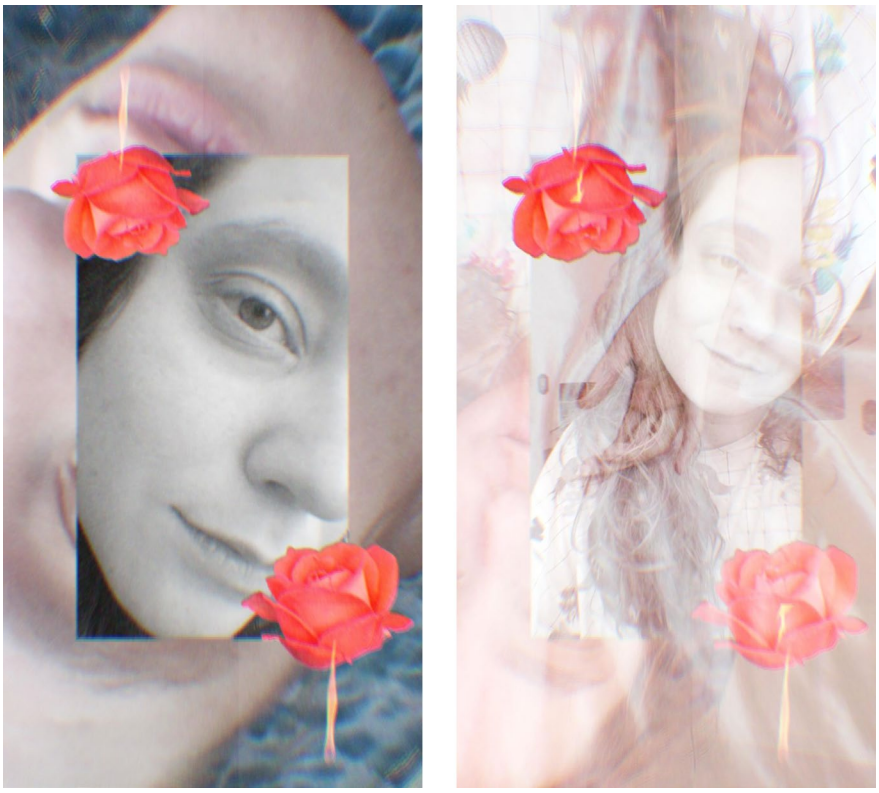
Então, utilizo o vídeo que também é base para a instalação de *Re-Apresentação* como guia visual para o filtro: ele contém, em camadas, algumas das imagens usadas na minha remixagem e também a mesma trilha sonora (o tique-taque do relógio), além de fazer referência aos vídeos de Wilke, Antin e Parente com o uso do preto e branco. O filtro também re-apresenta a própria fotografia que está sendo tirada pelo usuário, pois ela aparece por trás de todos os elementos, invertida verticalmente e colorida, formando uma textura que emoldura a imagem central. Quem utiliza o filtro através do *Instagram* produz vídeos, autorretratos e diferentes fotografias que já se inserem e, portanto, se remixam, ao meu trabalho automaticamente. O resultado é como uma síntese do meu próprio processo e também da edição videográfica que serve de base para a instalação de *Re-Apresentação*, por conter os mesmos elementos visuais e jogar com os mesmos conceitos.

---

[14] CARDOSO, M. **Perfil.** [Instagram]. Disponível em: www.instagram.com/maucardoso_.

[15] PORCIDES, D. Evolução da Câmera Frontal**:** Do inexistente ao invisível! **The shoppers**. 17 jun. 2019. Disponível em: https://theshoppers.com/pt-br/tech/evolucao-da-camera-frontal. Acesso em: 02 nov. 2020.

Figura 8 – Filtro Re-Apresentação



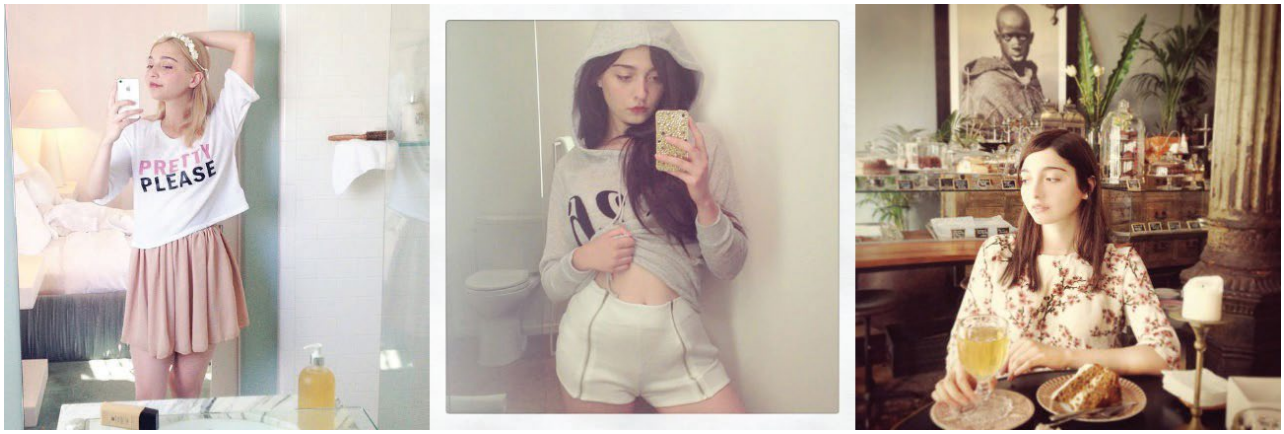
Fonte: acervo da artista.

No mundo da arte, o *Instagram* não é novidade. O uso dessa ferramenta para práticas poéticas ganhou destaque nos últimos anos com a performance virtual *Excellences & Perfections* (2014)[16] (Figura 9), da argentina Amalia Ulman e, no Brasil, com os trabalhos de Aleta Valente[17]. Em *Excellences & Perfections* (2014), Ulman realizou uma performance, totalmente virtual e roteirizada, na qual passou quatro meses usando sua conta no *Instagram* e no *Facebook* para discutir sobre as personas que os usuários das redes sociais assumem, as transformações pelas quais passam e a forma como usar esses dispositivos pode, muitas vezes, ser uma atuação. Através das fotos que postou em suas redes, Ulman "mescla ficção com a vida particular da artista, fazendo com que seus 90 mil seguidores na época acreditassem na autobiografia visual que estava sendo construída" (COSTA, 2019, p. 146). A artista encenou três momentos: primeiramente uma típica garota de classe média que gosta de moda, depois assumiu uma estética bastante sensual e, por fim, encarna uma versão "espiritualizada". Ulman utilizou sua própria imagem sem que necessariamente sua performance representasse quem ela é, e suas personas

[16] ULMAN, A. Perfil. [Instagram]. Disponível em: www.instagram.com/amaliaulman.
[17] VALENTE, A. Perfil. [Instagram]. Disponível em: www.instagram.com/ex_miss_febem_.

também são uma referência ao trabalho de Eleanor Antin. Mas, ao mesmo tempo, a autorrepresentação é discutida na performance (mesmo que não seja a autorrepresentação da própria artista), pois *Excellences & Perfections* (2014) trata justamente da forma como as redes sociais permitem que os usuários brinquem com suas imagens como bem desejarem.

Figura 9 – Amalia Ulman, Três momentos de *Excellences & Perfections* (2014)



Fonte: *Instagram* da artista.

Já a artista brasileira Aleta Valente usa o *Instagram* e o *Facebook* para discutir diversas temáticas de forma disruptiva, visto que as redes sociais propiciam certa liberdade ao usuário para postar o que quiser[18]. Assim, sob o codinome virtual *Ex Miss Febem*, Valente discute questões relacionadas ao corpo, nudez, violência de gênero, classe social e maternidade. Algumas de suas temáticas se assemelham também ao que artistas como Hannah Wilke, Eleanor Antin e Letícia Parente abordavam em suas obras. O uso de seu corpo e alguns assuntos considerados "polêmicos", como a menstruação, chegaram a fazer com que algumas postagens de Valente fossem retiradas da rede social, além de sempre repercutirem entre os usuários. Além de autorretratos, Valente também posta e reposta diversas imagens da *internet* em tom irônico[19]. Assim, Valente mantém suas páginas nas redes como um espaço para a dúvida se sua atividade digital é uma performance ou não, se é arte ou não e, independente da resposta que se dê, a artista leva suas fotos e

[18]Correndo o risco, é claro, de terem suas postagens deletadas e contas derrubadas, caso o aplicativo considere que seus Termos de Uso foram violados.
[19]Pode-se dizer, então, que a artista realiza também um processo apropriação e remixagem de conteúdos através de sua *timeline* nas redes sociais, da mesma forma que utilizo a *timeline* do vídeo.

postagens também para espaços institucionais de arte, como fotografias e instalações (Figura 10).

Figura 10 – Aleta Valente, Dupla Exposição (Garota da Laje)[20], 2019

Fonte: Galeria A Gentil Carioca (s/d).

Assim, os conceitos usados para o desenvolvimento da instalação e do filtro são os mesmos. Porém, seus desdobramentos são diferentes. Proponho o filtro enquanto parte dessa pesquisa como uma forma de jogar com os mesmos conceitos, mas em outro campo: a *internet*[21]. Através dela, o trabalho se realiza sem a minha intervenção, pois não controlo quem usa e como usa. Além disso, o filtro também fará outra conexão direta entre a questão de autorrepresentação e da apropriação (que discutirei a seguir), já que, através dele, a remixagem acaba por se apropriar da imagem produzida por quem o usa. De certa forma, não sou mais eu que exerço essa apropriação, é o trabalho em si que segue se realizando através da interação com os usuários.

[20]Assim como na obra de Letícia Parente, a instalação de Valente faz um jogo de espelhos. Enquanto em *Preparação I,* o reflexo é usado para fazer a triangulação citada anteriormente, em *Dupla Exposição (Garota da Laje),* o expectador vê a si mesmo enquanto observa a obra. O uso do espelho discute a questão da exposição da própria artista na *internet*, que publica suas imagens para pessoas que podem permanecer anônimas por trás de seus perfis virtuais, mas que, na galeria, são obrigadas a encararem a si mesmas e se expor também.

[21]As diversas implicações do uso da *internet* e das redes sociais como meio de execução da obra, junto com as portas que se abrem a partir disso (tanto na minha prática, quanto na minha pesquisa teórica) são abordadas no capítulo cinco, *Epílogo: conclusões e continuações,* pois não compõem diretamente a pesquisa deste Trabalho de Conclusão de Curso.

3 RECORTE, REORGANIZAÇÃO E REMIXAGEM: PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO DA RE-APRESENTAÇÃO

Apropriação e arte caminharam juntas desde o início de minha produção. Com o desenvolvimento de colagens analógicas (a partir de jornais e revistas) ou digitais, sempre apreendi elementos que já existiam no mundo para o desenvolvimento dos trabalhos. Descrevo esse processo como uma acumulação e, da mesma forma que armazeno diversos livros e revistas com o objetivo de recortá-los, também tenho o hábito de salvar digitalmente imagens e vídeos que me interessem, mesmo que ainda não tenha nenhum objetivo para eles. Com *Re-Apresentação,* encaminho meu trabalho de arte digital para a produção com vídeo e a remixagem vem junto, como uma extensão de minha forma de produzir. Para além de técnicas e processos metodológicos, a apropriação, a colagem e o *remix* também contribuem conceitualmente para a presente pesquisa.

3.1 RECORTE E APROPRIAÇÃO

A apropriação sempre esteve presente em meus trabalhos dentro da ideia de mundo como um imenso dicionário — termo que retiro do texto *A Morte do Autor* (1967), de Roland Barthes[22] — e dos conceitos de *Obra Aberta* (2010), de Umberto Eco. A própria colagem, técnica a qual mais me dediquei, pressupõe a apropriação de algo e também se liga a este conceito por questões históricas, pois parte de trabalhos dadaístas que “radicalizaram a experiência da colagem instituída pelos cubistas que, por sua vez, também não deixava de ser uma manifestação igualmente de apropriação” (CHIARELLI, 2002, p. 21).

A ação de se apropriar como técnica e conceito na arte também está relacionada à quantidade de informação disponível no mundo atual. Meu próprio processo de criação é influenciado pelo fascínio que a quantidade de material ao meu alcance exerce sobre mim. Nicolas Bourriaud compara a produção artística

[22] “[...] sucedendo ao Autor, o escritor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada” (BARTHES, 1967, p. 69).

contemporânea a um bazar de venda de artigos usados, falando sobre uma reciclagem das formas e um uso daquilo que está à disposição. Para ele, “a pergunta artística não é mais: ‘o que fazer de novidade?’, e sim: ‘o que fazer com isso?’” e os artistas:

> […] não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou ‘superadas’, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar (BOURRIAUD, 2009, p. 13).

Além disso, a apropriação também surge para trazer novas reflexões sobre as formas de criar e quebrar alguns tabus do meio artístico. Essa prática tende a problematizar questões muito arraigadas no senso comum “de originalidade e de valorização do gesto criador do artista – noções muito valorizadas, desde o início da modernidade” (CHIARELLI, 2002, p. 21), afinal “uma obra de arte é uma estrutura que qualquer pessoa, inclusive seu autor, pode ‘usar’ como bem entender” (ECO, 2010, p. 47). E, especificamente, a apropriação que exerço em *Re-Apresentação* também executa uma subversão contemporânea do próprio uso original do vídeo na arte[23], pois re-apresento os trabalhos de Wilke, Antin e Parente (que partem de performances das artistas) em uma obra videográfica em si, sem nenhuma ação prévia que a gere[24].

Assim, após a decisão de quais obras me apropriar e usar como base, o processo de experimentação e composição da remixagem começa com uma prática que também desenvolvo desde meus trabalhos com colagem digital: a alimentação do meu próprio acervo de imagens, um recorte que faço deste imenso dicionário que é o mundo. Para *Re-Apresentação,* pesquisei vídeos e fotografias em um banco de

---

[23]O registro de performances marca os primeiros trabalhos com audiovisual no meio artísticos (tanto no caso de criações roteirizadas e pensadas para o vídeo quanto no caso de documentação de *happenings*, ações e obras efêmeras). Alguns teóricos fazem uma distinção conceitual entre vídeo performance, vídeo documentação e videoarte (MORAIS apud PECCININI, 1985, p. 75), este último sendo destinado aos trabalhos que não têm o registro de outra obra/acontecimento como uma função primordial.

[24]“Nesse sentido, a videoarte foi pioneira em denunciar e negar essa tendência passiva do vídeo, ao mesmo tempo em que logrou definir para ele estratégias e perspectivas próprias. Mais recentemente, com a generalização da procura de uma ‘linguagem’ específica, o vídeo deixa de ser concebido e praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro” (MACHADO, 2014, n.p).

imagem *free* chamado *Pexels*[25]. Essa etapa de minha produção é constante: me entendo como uma acumuladora digital e a atividade de pesquisar e salvar imagens é um *hobby*. Essa ação serve tanto para a obtenção de matéria-prima para as composições quanto para trazer inspiração e ideias sobre o que pretendo executar. Por fim, analisar aquilo que decidi salvar também contribui para um entendimento sobre o que me interessa esteticamente e me ajuda a construir meus trabalhos a partir disso. Dessa forma, considero essa uma etapa importante da criação, porque é através dela que me alimento de relações e conexões entre diferentes imagens, para depois usá-las nas obras. Ao final do processo de remixagem de *Re-Apresentação*, um total de 18 imagens obtidas através desse processo serão remixadas às obras de Hannah Wilke, Leanor Antin e Letícia Parente. Essas fotos e vídeos pertencem aos seguintes perfis de contribuidores do Pexels[26]: Bennie Lukas, Cotton Bro, Elizaveta Dushechkina, Kelly Lacy, Kristina Nor, Lisa Fotios, Masha Raymers e Pixabay[27].

Com a inclusão do filtro para a rede social *Instagram*, também trabalho com outra camada de apropriação, diretamente ligada à autorrepresentação: o usuário do filtro "cede" sua imagem para a execução da obra. Não me aproprio diretamente da imagem de quem o usa, pois o filtro não me dá nenhum direito ou permissão de uso das fotografias dessas pessoas, mas, indiretamente, acontece um processo de apropriação por parte da obra em si. Quem utiliza o filtro remixa sua imagem à proposta artística de *Re-Apresentação* e também cria uma nova imagem a partir dessas ferramentas que proponho. Através desse mecanismo, transformo uma parte da minha prática poética em uma obra que fica disponível e que segue se realizando

---

[25]A licença para uso de imagens do *Pexels* explicita as seguintes permissões: "Todas as fotos e vídeos do *Pexels* são livres para serem usadas. Atribuição não é requerida. Creditar o fotógrafo ou o *Pexels* não é necessário, embora seja sempre apreciado. Você pode modificar fotos e vídeos do *Pexels*. Seja criativo e edite eles como quiser". Tradução livre. Disponível em: https://www.pexels.com/license. Acesso em 05 nov. 2020.

[26]Qualquer pessoa (ou empresa) pode criar um perfil e disponibilizar seus trabalhos através do *Pexels*, desde que concorde com os termos de uso e licença. O *site* possui um grupo de fotógrafos profissionais que avaliam o conteúdo sendo carregado e fazem uma curadoria do que consideram interessante para compor o banco de imagens. Os desenvolvedores também se certificam de que as imagens realmente pertencem a quem está gerenciando o perfil. Após essas etapas, as imagens são aprovadas e ficam disponíveis. Os contribuidores podem gerenciar seus conteúdos e deletar arquivos quando quiserem, embora a licença para imagens previamente baixadas não seja revogada. Como forma de retorno para quem disponibiliza gratuitamente seus trabalhos no *Pexels*, o *site* sugere que os usuários façam doações aos criadores, além de disponibilizar dados sobre o sucesso das imagens no *site* e ajudar na divulgação e *networking* do contribuidor.

[27]O *Pixabay* (www.pixabay.com) também é um banco de imagens *free* que, além de funcionar de forma semelhante ao *Pexels*, alimenta um perfil nele, onde redistribui as imagens registradas em seu domínio.

sem mais nenhuma interferência minha. A adição do filtro compõe também uma abertura no campo da presente pesquisa, pois ele é lançado agora, a partir das inspirações que obtive desenvolvendo *Re-Apresentação*, mas continua se executando conforme for usado e abrirá novas possibilidades de investigações poéticas a serem exploradas dentro do meu trabalho no futuro (como a interatividade, por exemplo). Assim, além de constituir este Trabalho de Conclusão de Curso, ele também abre possibilidades para uma continuação de pesquisas e práticas poéticas, que não se concluem com o encerramento do período de graduação.

3.2 REORGANIZAÇÃO E COLAGEM

Em *Re-Apresentação,* trago a colagem de forma conceitual e não apenas técnica, porque a remixagem também é uma forma de cortar e colar, uma construção de imagens em camadas. O pesquisador Vitor Iwasso cita, por exemplo, o trabalho dos artistas Jeff Koons e Sigmar Polke, para falar sobre como ambos podem se encaixar em uma concepção mais ampla da colagem: “mais como ‘processo’, um modo de operar – por seleção, apropriação, recontextualização – do que como solução formal” (IWASSO, 2010, p. 50), ou seja, a colagem enquanto forma de pensar a construção das obras. O processo de *Re-Apresentação*, desde a acumulação de arquivos e revisão desse banco de imagens para criar conexões até o momento da edição em si, é um processo de camadas. Mais do que uma série de imagens sobrepostas na *timeline*[28] e na tela final, a remixagem propõe também camadas de pensamento e operação prévios. A organização dos materiais que me aproprio já é o início da composição deles, mesmo antes de começar a trabalhá-los em qualquer *software*. Então, ao remixar, executo um trabalho de curadoria no meu próprio banco de imagens, ao mesmo tempo em que as organizo, recontextualizo e reposiciono nas linhas do tempo para as re-apresentar através da obra final – etapas que não diferem da forma como trabalho executando as colagens (Figuras 11 e 12).

[28]O termo *timeline*, que pode ser traduzido como linha do tempo, faz referência ao espaço dentro dos programas de edição de vídeo e som, nos quais se organiza os fragmentos audiovisuais na ordem e posição desejadas. As primeiras formas analógicas de edição possuíam uma linha do tempo única, que não permitia sobreposições, mas atualmente é possível editar com diversas *timelines* sobrepostas.

Figura 11 – Aline Chaves, Sem Título, série “Manipuladas” (2019)

Fonte: acervo da artista.

Então, é possível dizer que, em trabalhos anteriores, já produzi imagens que aplicam os conceitos de remixagem à arte visual e agora o faço de forma consciente e intencional. Para Nicolas Bourriaud (2009, p. 40), o dj e o artista visual contemporâneo são figuras similares. O dj também não trabalha com uma única linha do tempo, ele pode sobrepor diferentes partes de uma mesma música, reorganizá-la e modificá-la, como também pode fazer essa mixagem com outras peças sonoras. O recortar/colar de trechos de músicas funciona como as sobreposições e fragmentações que faço no espaço da tela em *Re-Apresentação*, combinações de movimentos e encaixes que também assemelham à forma de composição que usei anteriormente nas colagens estáticas. O fato de já contar com esse processo de criação em produções anteriores, nas quais costumo utilizar uma quantidade maior de camadas, aparecendo ao mesmo tempo na tela do que em *Re-Apresentação*, foi importante para lapidar a capacidade de organização de imagens no espaço digital.

Figura 12 – Aline Chaves, Sem Título, série “Manipuladas” (2019)

Fonte: acervo da artista.

Além do processo e da forma de pensar sobre a apropriação, também trago para *Re-Apresentação* algumas semelhanças temáticas. Primeiramente, a questão da representação da mulher (discutida no capítulo um) já se fazia presente nesses trabalhos, nos quais escolhi trabalhar com retratos como ponto focal das colagens. Algumas temáticas, associações e contrastes que crio em *Re-Apresentação* são também um reflexo de como trabalhei a imagem da mulher anteriormente, especialmente na série *Manipuladas* (2019). Nela, através da apropriação e manipulação, busquei promover uma mudança na iconografia dos retratos que usei e uma reflexão sobre a representação da mulher pela arte, buscando pensar sobre como aconteceu essa representação, por quem ela foi feita e com que intenção. Em *Re-Apresentação*, a questão de por quem a representação foi feita e a quem ela interessa é constante nas três obras que uso como base, é o motivo pelo qual trabalho com autorrepresentações, mas sigo investigando como elas se dão e como elas refletem as temáticas propostas pelas artistas.

3.3 REMIXAGEM E SAMPLING

O *remix*, assim como o trabalho com vídeo, se apresenta para mim como uma forma de adensar minhas experiências com a arte digital, expandir os horizontes dentro desse que sempre foi meu campo de atuação poética. Para fazer uma breve contextualização do que são o *remix* e o *sampling* (e como eles se ligam também conceitualmente à esta investigação), no livro Remix Theory (2012, p. 11), Eduardo Navas fala sobre como a gravação e reprodução de material (tanto sonoro, quanto imagético e textual) mudou a noção de representação. Isso se deve à concepção do *sampling*: uma amostra do mundo, pré-gravada e passível de reprodução, que surge nos anos 1960, após um pouco mais de um século de existência de dispositivos capazes de capturar imagens e sons. A existência de todo esse material disponível para ser apropriado e reproduzido no mundo vai propiciar o uso da remixagem nas artes visuais:

> Podemos pensar que essas estratégias de reativação e de deejaying das formas visuais representam uma reação diante da superprodução, da inflação de imagens. O mundo está saturado de objetos, já dizia Douglas Huebler nos anos 1960 – e acrescentava que não queria produzir ainda mais. Se a proliferação caótica da produção levava os artistas conceituais à desmaterialização da obra de arte, hoje ela desperta nos artistas da pós-produção estratégias de mixagem e de combinações de produtos (BOURRIAUD, 2009, p. 48).

Tanto o *remix* quanto o *sampling* são conceitos muito usados e reconhecidos na esfera musical. Djs e produtores ficaram muito populares nos anos 1980 por suas remixagens e essas ferramentas seguem sendo muito difundidas nesse mercado até hoje. Em um TED Talk intitulado “Como o *sampling* transformou a música” (2014), um dos mais famosos produtores musicais da atualidade, Mark Ronson, explica que a nostalgia e a homenagem, presentes em produções que usam outras músicas como base, pautam uma grande parcela do mercado fonográfico contemporâneo. Para explicar sua paixão pelo *sampling*, Ronson (2014, n.p) diz algo que eu mesma poderia ter dito a respeito das obras que escolhi me apropriar em *Re-Apresentação*: “É inevitável para mim, existem todas essas coisas que eu amo e eu quero brincar com elas”.

Assim, é a partir do conceito de *sampling* e dos primeiros remixes na música que a remixagem como uma técnica de produção cultural vai surgir: segundo Navas

(2012, p. 22), “o remix se torna uma estética para validação de atividades baseadas na apropriação”. Para ele, as colagens e fotomontagens dadaístas são a primeira forma de aplicar a remixagem nas artes visuais, principalmente por estarem ligadas às questões de *cut/copy,* ao início da reprodução técnica e ao uso do computador como ferramenta para a produção. Atualmente a “utilização de práticas do remix na cultura contemporânea é tão incontestável que o artista e teórico Lev Manovich chegou a afirmar ser lugar-comum falar que vivemos numa ‘cultura do remix’” (LEÃO, 2016, p. 29).

Para fazer uma exemplificação dentro do mundo da arte, Navas (2012, p. 77) cita Marcel Duchamp e Sherrie Levine como exemplos de artistas que, através da remixagem, foram além da simples apropriação. Para o autor, mais do que simplesmente usar algo já existente para compor as obras, ambos pensaram estrategicamente sobre o que lhes interessava no *sampling* que pretendiam usar, o que deveriam pegar e o que deveriam deixar de fora. A *Fonte* (1917) (Figura 13), mais famosa obra de Duchamp, é um urinol que foi “recortado” do mundo cotidiano e transportado para o campo artístico, com o objetivo de ser referência física da crítica que o artista pretendia fazer. Para entender a obra e seu conceito como um todo, é preciso conhecer a função de um urinol, mas também entender que essa função foi propositalmente anulada, deixada de fora. É assim que Duchamp cria os *readymades* e revoluciona o pensamento crítico da arte. Já Levine, em sua obra intitulada *A partir de Duchamp* (1989) (Figura 14), produz um objeto que se apropria da ideia e da forma de Duchamp, mas as subverte. O urinol de bronze de Levine não é um objeto produzido em massa, não é um *readymade*. Ele tem a mesma forma da *Fonte* de Duchamp, mas foi deliberadamente produzido para parecer perfeitamente com uma obra de arte. Assim, a artista cita Duchamp justamente para mostrar como as ideias promovidas por ele já estavam assimiladas pelo mundo da arte.

Figura 13 – Marcel Duchamp, Fonte (1917)

Fonte: Histórias das artes (2007).

Figura 14 – Sherrie Levine, A partir de Duchamp (1989)

Fonte: Laboratório de criação I (2019).

Então, mais do que apenas se apropriar, ou recortar/colar, elementos do mundo e usá-los nas obras, a remixagem se trata de pensar sobre como os *samplings* serão usados. Em *Re-Apresentação*, busco a criação de contrastes através da iconografia que proponho às obras apropriadas, da mesma forma como fiz em *Manipuladas* (2019). As imagens que uso na remixagem (meus *samplings*) remetem a determinados significados dentro do contexto cultural em que me encontro, assim como a estética original das obras fazia sentido dentro dos códigos de sua época. Esses códigos funcionam “de acordo com um sistema de convenções

que muda lentamente com o tempo" (BURKE, 2017, p. 42) e segundo Erwin Panofsky (1991, p. 56), para entender a iconografia presente na arte, é preciso ter familiaridade com diversos conceitos, algo que pode ser adquirido por meio de estudo e fontes literárias, ou mesmo de tradição oral e experiências de vida. Ou seja, o entendimento dos elementos que uso pode estar ligado tanto às vivências pessoais quanto às questões estruturais, de contexto histórico e cultural.

Através da adição de novas camadas de imagem às obras-base da remixagem, exponho minhas reflexões sobre as temáticas trabalhadas pelas artistas e faço novas associações, ao mesmo tempo em que abro as obras à interpretação do público. Segundo Umberto Eco, "com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que se 'sugere' realiza-se cada vez, carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete" (ECO, 2010, p. 46). É nesse sentido que busco usar algumas imagens que remetam a determinados clichês e simbologias envolvendo a mulher, conforme cito no capítulo um, além de também brincar com o preto e branco, cores, transparências e recortes. Insiro imagens que subvertam a lógica da associação das mulheres às flores, por exemplo, ao serem engolidas e despetaladas. Busco promover edições que evoquem um lúdico e que permitam diferentes interpretações também por quem assiste à obra.

Trazendo outro exemplo, mais próximo das linguagens com as quais trabalho, o artista, editor e diretor suéco Johan Soderberg remixa imagens de Tony Blair e George W. Bush com a música *Endless Love*, de Diana Ross e Lionel Richie. A obra, chamada *Read my lips* (2002) (Figura 15), viralizou na *internet* e pode ser usada para demonstrar a força da apropriação e remixagem unidas na construção da imagética, conforme destaca Lucia Leão (2016):

> Se o artista resolvesse criar ele próprio as imagens e uma canção, o vídeo não teria o mesmo impacto. Ou seja, a força dessa obra reside justamente no fato de que são citações de imagens da cultura e, por isso, vêm acompanhadas de seus contextos, suas narrativas e seus imaginários. Estamos diante das imagens noticiosas dos governantes, e a música romântica clichê adiciona um atributo que não seria possível de ser encontrado em uma nova composição. Cada elemento escolhido pelo artista para ser remixado tem um signifcado próprio anterior ao projeto de remix. O fato é que conhecemos aquela música, reconhecemos as vozes do dueto, sabemos quem são aquelas pessoas na tela. Tudo isso faz com que o vídeo expresse sua mensagem de forma tão radical (LEÃO, 2016, p. 38).

Figura 15 – Johan Soderberg, *Read my lips* (2002)

Fonte: Söderberg (2011).

Nicolas Bourriaud fala sobre como as produções contemporâneas "[…] não consistem em produzir imagens de imagens – o que seria uma postura maneirista – nem em lamentar que tudo ' já foi feito', mas sim, em inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes". Segundo ele, é preciso "tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-las em funcionamento" (BOURRIAUD, 2009, p. 14). Nesse sentido, a remixagem é justamente um desses protocolos de uso, dos quais Bourriaud fala, uma forma de ativar materiais já existentes, trazê-los para a contemporaneidade e mantê-los relevantes, "o remix, mais do que mero procedimento técnico, é um discurso simultaneamente iconoclasta e criador de novas imagens" (LEÃO, 2016, p. 39). Em *Re-Apresentação*, busco fazer essa reativação da própria arte e das questões trazidas por artistas mulheres, usando os trabalhos de Wilke, Antin e Parente como exemplo. Exemplos de produções artísticas feitas por e sobre mulheres, que usaram o próprio corpo para performar temas que (infelizmente) ainda seguem relevantes 50 anos depois, pois não são temáticas e opressões superadas para as mulheres na sociedade.

As conexões que faço entre imagens apropriadas também são reveladoras de quem sou (ou, pelo menos, de quem estou) como artista, de qual é a minha identidade/linguagem artística e de quais concepções constituo sobre a representação da mulher atualmente. Não guiei previamente as escolhas da

remixagem, assim como em outros trabalhos, por temas ou efeitos estéticos específicos, até porque isso não seria necessário: o próprio acervo já é, de certa forma, uma síntese que faço do mundo (esse imenso dicionário), já está delimitado por aquilo que me interessa e se me interessa é porque está em sintonia com o que proponho enquanto produção artística. Ou seja, o acervo já será aquilo que, dentro da teoria do *remix,* é chamado de *sampling*. Então, as construções que faço entre imagens (neste caso, entre as imagens do banco de imagens e as obras das artistas) se deram em um processo instintivo e livre, dentro do meu modo de produzir. Após as escolhas, associações e edições, além do meu entendimento prévio daquilo que já utilizei em obras anteriores, algumas reflexões podem ser extraídas. Primeiramente, o uso intenso das flores: faço com elas uma analogia propositalmente clichê ao estereótipo da mulher enquanto fonte de beleza, vida e delicadeza (analogia essa que se repete desde minhas primeiras experiências artísticas). Busco, com as flores, evocar essa analogia de forma irônica, deslocada, trago as flores sendo despetaladas, engolidas, queimadas. Além disso, trabalhei com imagens que contam com o corpo, assim como foi critério para a escolha dos vídeos base. Imagens nas quais corpos se movem, se dobram e encaram o espectador, em uma ligação direta com as temáticas trazidas por Hannah Wilke, Eleanor Antin e Letícia Parente em suas obras.

4 VELOCIDADE, A DEUSA DOS DIAS DE HOJE[29]: PROCESSOS DE ACELERAÇÃO E MONTAGEM DA RE-APRESENTAÇÃO

O tempo, e mais especificamente a aceleração, foram a última peça do quebra-cabeças que é a re-apresentação que proponho e sobre a qual se tratam as investigações poéticas, práticas e teóricas deste Trabalho de Conclusão de Curso. Digo que foi a última, pois, apenas após editar e remixar diversas vezes as obras de Wilke, Antin e Parente, essas reflexões se fizeram perceber para mim. Essa percepção tardia, de um elemento tão presente nas intervenções que fiz sobre os vídeos que me aproprio, é também sintomática dos motivos que levam a aceleração a ser tão relevante para as discussões sobre o contemporâneo. Estamos muito acostumados com esses processos aceleratórios, com a falta de tempo, com a necessidade de mais e cada vez mais rápido "pois 'como queremos viver' é apenas outra expressão para a pergunta: como devemos dispor de nosso tempo?" (ROSA, 2019, n.p).

"O que é o tempo? Se não me perguntam, eu o sei; mas, caso tente responde-lo, não sei mais" (AGOSTINHO, 1982, p. 14 apud ROSA, 2019, n.p). Embora não haja um consenso filosófico ou sociológico do que é o tempo, se ele é um fato, se é natural ou se é uma concepção ou construto social, para Harmuth Rosa (2019, n.p), o tempo pode ser considerado "uma categoria fundamental da realidade social" e ele nos preocupa não apenas de forma qualitativa (como quero usá-lo), mas também quantitativa (quanto tempo temos). Para esta pesquisa, me concentro em algumas implicações sociais do tempo e como elas se traduzem também no meu trabalho, ou seja, busco "encarar o tempo como uma categoria que tem uma expressão sensível, que se mostra na matéria significante e que pode, portanto, ser modelada artisticamente" (MACHADO, 2014, n.p).

Além das inserções de vídeos e fotos do banco de imagens *Pexels*, e paralelamente a elas, os próprios vídeos das artistas que me apropriei também foram editados, modificados e remixados. Os três vídeos são dos anos 70 e, apesar dos diferentes contextos em que se encontram as artistas no momento de produção,

---

[29]Referência à frase do sociólogo alemão Stefan Breuer: "Sem dúvida, a velocidade é a deusa dos dias de hoje" (BREUER, 1988, p. 309 apud ROSA, 2019, n.p).

uma característica se repete nos três trabalhos: seu ritmo. Em todos os casos, pode-se descrever o ritmo das ações como lento e essa percepção provavelmente está ligada ao meu distanciamento temporal dessas obras, enquanto pessoa que está se apropriando e re-apresentando esses trabalhos 50 anos após sua execução. Não é possível que eu receba as obras da artista como uma “tábula rasa espiritual”, pois “qualquer sujeito receptivo coloca incessantemente em confronto a realidade refletida pela arte com as experiências que ele mesmo adquiriu” (LUKÁCS, 2018, p. 266). Vivemos em um momento de aceleração constante e minha produção artística não deixa de ser contaminada pelas características do período e da sociedade em que vivo:

> O ritmo, a velocidade, a duração e a sequência de nossas atividades e práticas raramente são determinados por nós mesmos enquanto atores individuais, mas sim quase sempre predeterminados pelos modelos temporais coletivos e pelas exigências de sincronização da sociedade (ROSA, 2019, n.p)

O efeito prático disso na remixagem foi a vontade que senti de acelerar as imagens, encaixar essas ações no ritmo contemporâneo ao qual estou acostumada. Vivemos em um período em que a estabilidade política, econômica e social é dinâmica, ou seja, depende do movimento: quando não há crescimento, há crise. E a cada avanço que se faz, cria-se a necessidade de avançar ainda mais e ainda mais rápido, em busca de suprir as necessidades criadas pela competitividade capitalista. Em síntese, esse processo é o que se chama aceleração social:

> A intensificação do “ritmo de vida” e a falta de tempo da Modernidade surgem não devido à, mas apesar de quase todas as áreas da vida social serem marcadas pelo enorme ganho de tempo resultante da aceleração. Dessa constatação dá-se o conhecimento de que a aceleração do ritmo de vida, assim como a escassez do tempo têm que ser consequências de um aumento quantitativo logicamente independente dos processos da aceleração técnica: produzimos, comunicamos e transportamos não apenas mais rápido, mas também em maior volume do que em todas as outras épocas sociais anteriores (ROSA, 2019, n.p).

O tempo e a aceleração também têm um enorme papel nas lutas sociais de cada época, pois “práticas cotidianas, estratégias de tempo como deixar esperar, deter, anteceder, atrasar, mudar o ritmo, variar a duração etc. estão frequentemente no centro de conflitos sociais” (ROSA, 2019, n.p). Assim, cabe pontuar que a aceleração influencia na minha percepção das problemáticas de gênero trazidas

pelos trabalhos das artistas (em suas épocas) e, por consequência, nas discussões propostas nesta pesquisa. As mulheres, com seus papéis múltiplos enquanto mães, filhas, provedoras, responsáveis pela reprodução social e trabalhadoras, dentro e fora da casa, estão entre os indivíduos que mais sofrem com esse processo de aceleração social.

Conforme citei no capítulo dois, uma das questões que me levou a acelerar as imagens foi justamente que senti que, atualmente, no meu contexto social, as mulheres têm cada vez menos tempo para executar esses processos que a sociedade exige (se adaptar, se maquiar e se preparar para sua vida cotidiana). Processos esses que, muitas vezes, acabam sendo violentos, mesmo que não tenham nenhuma mazela em si, como é o caso de se maquiar. O ato de passar maquiagem, por si só, não carrega consigo nenhuma violência a quem o pratica, porque a violência simbólica está justamente em todo o contexto que o envolve. Na realidade de muitas mulheres, qualquer prazer que se sinta nessa ação se perde devido à obrigação de se adaptar esteticamente a determinados moldes, que são impostos pela indústria da moda, pelos padrões de beleza e pelas normas vigentes do capitalismo de cada época (que são influenciadas também pela constante aceleração social). Essas normas e padrões mudam, diferentes imagens se tornam regra, mas uma coisa tem sido constante: a grande maioria das pessoas, especialmente mulheres, segue estando à margem e buscando por alcançar esses modelos (muitas, inclusive, se sujeitando a eles para que possam sobreviver na sociedade). Cabe deixar claro que cito a maquiagem apenas como um exemplo, pertinente aqui devido às obras que utilizo na remixagem. Essas questões são similares para muitas outras pressões (estéticas, psicológicas, intelectuais, financeiras, comportamentais, etc.) que as mulheres sofrem na sociedade capitalista em constante aceleração.

Assim como o próprio aumento no ritmo de vida e a constante falta de tempo são um contraste em si, ao aumentar a velocidade dos vídeos, consigo produzir contrastes internos na obra. No caso em específico do vídeo de Eleanor Antin, mantive alguns trechos em seu tempo normal, trechos nos quais a artista se olha, se observa, ri de si mesma, nos quais ela quebra a ação repetitiva de se maquiar. Com essa diferença no ritmo, consigo contrastar esses momentos e produzir respiros no vídeo, nos quais a não aceleração na minha edição (junto com a mudança de ação que a artista executa) pode dar algum destaque a esses momentos em que ela se

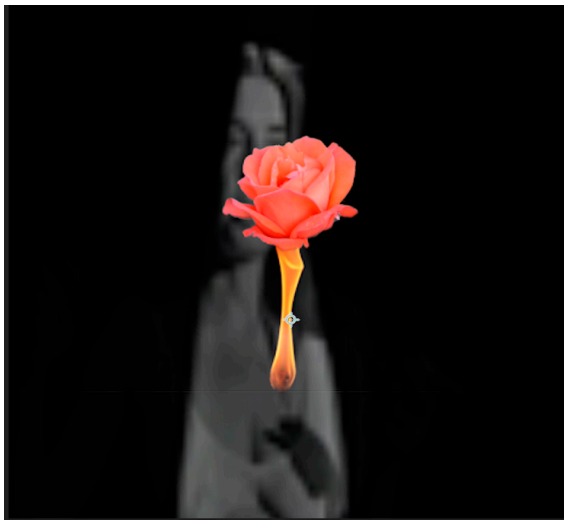
olha e ri, uma pausa na atividade executada por Antin no vídeo original. Em alguns momentos, especialmente quando editei a obra de Hannah Wilke, essas edições também distorcem as imagens base, exageram movimentos e produzem efeitos estéticos deformatórios (que reforçam formal e conceitualmente essa deformação). A distorção gerada se liga à temática tratada pelas artistas no sentido do quanto a mulher precisa se moldar e se modificar para se adequar às exigências da sociedade.

Em geral, os vídeos de Wilke, Antin e Parente estão em destaque na remixagem final e ocupam a totalidade do quadro, salvo alguns casos nos quais destaco alguma parte ou, no caso da sessão dedica à Letícia Parente, encaixo a imagem dentro de outra. As inserções, em sua grande maioria, se apresentam como detalhes, estão menores e colocadas com efeitos de transparência, aparecendo e sumindo de forma veloz e criando diferentes texturas. Esse processo de criação de imagens a partir de várias camadas também é remanescente da minha forma de criar usando a colagem, que agora transponho para a videoarte utilizando “a possibilidade de uma montagem dentro do quadro, ou seja, uma combinação de elementos imagéticos contemporâneos, que se relacionam no eixo vertical da simultaneidade e não apenas, como sói acontecer no cinema convencional, no eixo horizontal da sucessão linear dos planos” (EISENSTEIN, 1968, p. 60 apud MACHADO, 2014, n.p). Uso os momentos em que as inserções tomam o controle do vídeo e dominam o quadro mais demoradamente para criar outro contraste: a transição entre uma sessão e outra da remixagem, a mudança de artista e obra base.

Ao longo das experimentações que fiz (Figuras 16 – 18), o vídeo mudou bastante. De certa forma, o processo de montagem da obra se iniciou ainda muito dependente do modo como trabalhei com as colagens durante anos. Porém, lentamente, fui deixando certos vícios dos processos anteriores, como a necessidade de recortes mais orgânicos e eliminação dos “quadrados” que marcam a existência das camadas, por exemplo. Em trabalhos anteriores, sempre me preocupei em recortar cada imagem milimetricamente, separá-las de seus fundos e integrá-las ao todo como um único corpo, me preocupei com a homogeneização do processo digital para se assemelhar à estética de uma pintura. Em muitas colagens, não é fácil perceber e identificar a pintura que serviu como base para a composição. Ao longo do processo de *Re-Apresentação*, a remixagem foi se tornando um processo mais independente dentro de minha própria linguagem, mas que ainda tem

uma ligação de estética e iconografia com minha identidade artística. Fui abraçando as possibilidades das imagens e das camadas em si, sem sentir a necessidade de uni-las até que se misturem e se confundam, ou pareçam uma imagem só. Interessou-me trabalhar com uma clareza de que cada fragmento na tela é um vídeo ou fotografia diferente, com autores diferentes, que se unem através dos conceitos que aplico e das percepções que tenho tanto quanto através da edição e da montagem.

Figura 16 – Frame de experimentação para Re-Apresentação

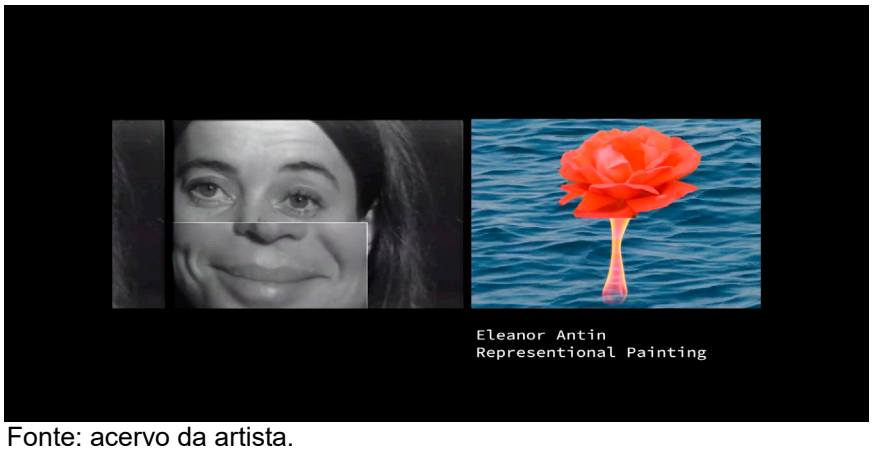


Fonte: acervo da artista.

Figura 17 – Frame de experimentação para Re-Apresentação

Fonte: acervo da artista.

Figura 18 – Frame de experimentação para Re-Apresentação



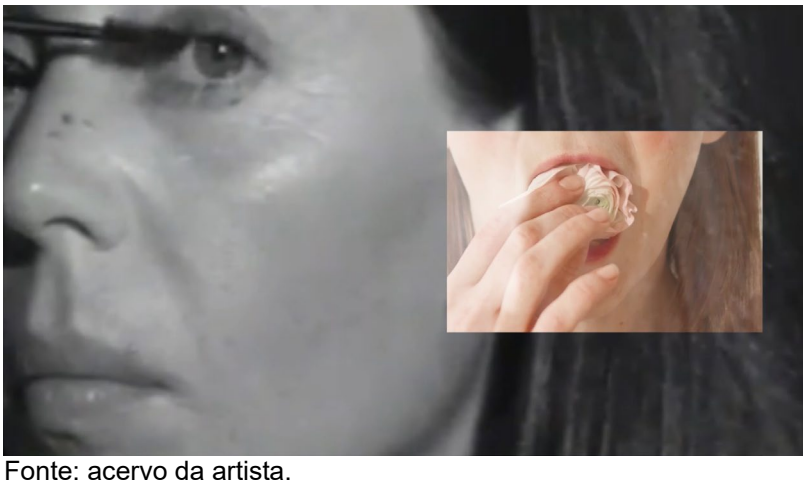
Fonte: acervo da artista.

Nas primeiras experiências de produção de *Re-apresentação,* ainda fiz muitos recortes, divisões e cisões que lembram o cortar/colar das colagens. O resultado final (Figuras 19 – 21), porém, apresenta, de certa forma, uma simplificação no jeito de compor as camadas de imagem, uma adaptação da minha forma de trabalhar para que os vídeos de Wilke, Antin e Parente ainda se destaquem, mesmo que sejam a base da composição. Sempre trabalhei com muitas informações justapostas e o grande desafio é que a saturação de elementos produza os contrastes desejados (entre cores, texturas e movimentos) e que a poluição visual, mesmo que intencional, não confunda o expectador ou desvie a atenção. Ao usar transparências, diferentes tamanhos de imagem e não exagerar na quantidade de informações inseridas, acredito que alcancei uma estética que atinge melhor meus objetivos com a obra.

Figura 19 – Frame de Re-Apresentação

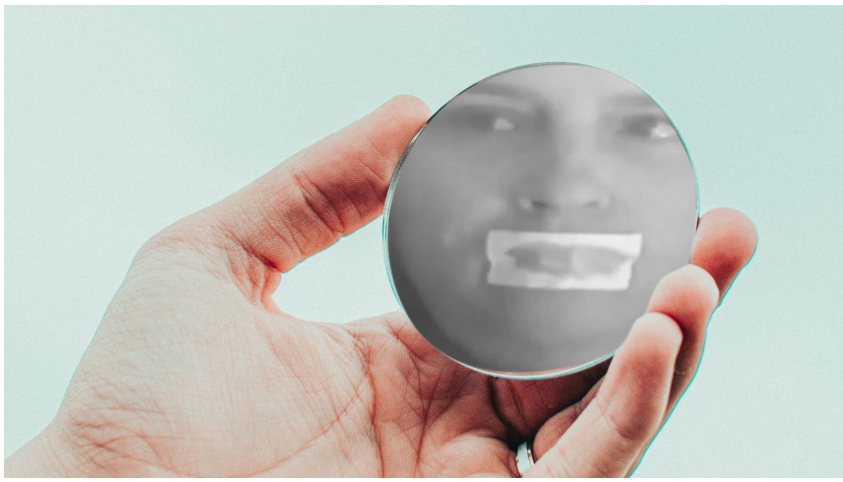
Fonte: acervo da artista.

Figura 20 – Frame de Re-Apresentação



Fonte: acervo da artista.

Figura 21 – Frame de Re-Apresentação



Fonte: acervo da artista.

Todas essas edições, adições, acelerações, cortes, justaposições e misturas que formam a remixagem me fizeram chegar às camadas finais da obra: a ordem em que apresento as artistas, a trilha sonora, o *looping* e a instalação. Foi através, principalmente, das reflexões envolvendo o tempo, que decidi essas questões, as ações repetitivas e contrastadas pela aceleração me remeteram de volta às problemáticas de gênero que as obras tratam e que também busco discutir com essa pesquisa. Os atos de se moldar, se maquiar, se modificar e se preparar acontecem diariamente na vida das mulheres, em diferentes escalas de acordo com a realidade de cada uma. Essas problemáticas perpassam nossa vida constantemente, não são

um evento único, não estão mais ou menos presentes do que estavam nos anos 1970, quando as obras foram produzidas.

A questão que trago aqui é que a aceleração adiciona mais uma camada opressiva a essas ações, que já são violentas. Executamos tudo cada vez mais rápido, mais cedo e, embora algumas mulheres possam fazer escolhas e buscar quebrar esses ciclos violentos com um pouco mais de facilidade, não é o caso da maioria que já está colocada à margem da sociedade pelo capitalismo. Ou seja, não obstante, já termos tantas expectativas sociais para suprir enquanto mulheres, também precisamos correr contra o tempo e nos moldar, nos maquiar, nos adequar e nos preparar de forma cada vez mais acelerada. Essencialmente, o que muda ao longo dos anos não é qual violência estamos sofrendo, mas sim as condições, em constante aceleração, nas quais passamos por isso. Praticamente já nascemos tentando vencer a corrida pelo alcance de todos esses padrões sociais (não apenas os estéticos), processo que nos leva também a competir e que gera muitas outras consequências (como a de falta de identificação e solidariedade umas com as outras). Todas essas problemáticas não são um acaso, elas são geradas pelo sistema vigente e essenciais para seu sustento.

Assim, decido que as artistas serão apresentadas na remixagem de base como alguém que se prepara apressadamente para sair de casa de manhã (começando com Hannah Wilke, depois Eleanor Antin e terminando com a cena em que Letícia Parente deixa o cômodo em que está filmando). E, na instalação, os vídeos serão *loopings* projetados em três módulos, um ao lado do outro e que, da esquerda para a direita, cada um será um pouco mais acelerado que o outro. Dessa forma, a instalação trabalha com as questões da simultaneidade e da dessincronização gerada pela montagem. É possível perceber que os três vídeos da instalação apresentam as mesmas imagens na mesma ordem. Porém, eles também diferem entre si pela aceleração distinta que aplico a cada um. Essa aceleração, em conjunto com a experiência temporal do *continuum*[30] trazida pelo *looping*, provoca uma dessincronização entre os vídeos: eles não param e começam novamente do ponto zero, estão sempre rodando e, por terem diferentes velocidades, as imagens transmitidas se desencontram. A dessincronização e a exibição dos vídeos em três

[30]Termo trazido aqui pela definição matemática do termo: “Uma sequência ordenada ininterrupta; conjunto contínuo”. Fonte: **Dicionário Michaelis**. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/busca?id=8QWB. Acesso em 24 nov. 2020.

projeções simultâneas provocam mais uma fragmentação, semelhante a que acontece nos vídeos e no filtro com a sobreposição de camadas, mas, dessa vez, no espaço físico da instalação em que:

> [...] elementos constitutivos do quadro migram de diferentes contextos espaciais e temporais e encaixam-se, encavalam-se, sobrepõem-se em configurações híbridas. E, uma vez que agora os novos processos imagéticos despejam seu fluxo de imagens e sons de forma simultânea, isso exige, da parte do receptor, reflexos rápidos para captar todas as conexões formuladas (ou parte delas), numa velocidade que pode mesmo parecer estonteante a um "leitor' mais conservador, não familiarizado com as formas expressivas da contemporaneidade" (MACHADO, 2014, n.p).

Por conter as projeções videográficas, aliadas ao uso do espaço físico e do áudio, *Re-Apresentação* se configura em uma instalação[31] multimídia: "Instalação é um lugar. A sala ou um outro espaço onde o artista realiza o trabalho é também tratado como um material. O espaço é incorporado ao conceito do trabalho" (DOMINGUES, 1998, n.p). Essa definição se liga ao meu próprio processo artístico e, até mesmo, evoca o conceito do tempo como uma camada da experiência da obra, pois "nas instalações multimídia, as várias linguagens utilizadas trabalham num processo de colagem" e "o tempo empreendido nas descobertas, e as variáveis de ocupação do espaço são elementos que determinam outras variáveis no todo que está sendo vivido pela mente [do espectador]" (DOMINGUES, 1998, n.p).

O formato da instalação (Figura 22), gerado pelas bordas que se encostam para que formem uma espécie de *timeline*, lembra também um retábulo[32] ou um tríptico que se abre. Esses formatos foram muito usados ao longo da história, principalmente na arte religiosa. A sensação de portas que se abrem também estimula a imersão, ao simular um espaço fechado, mesmo que não se disponha de

---

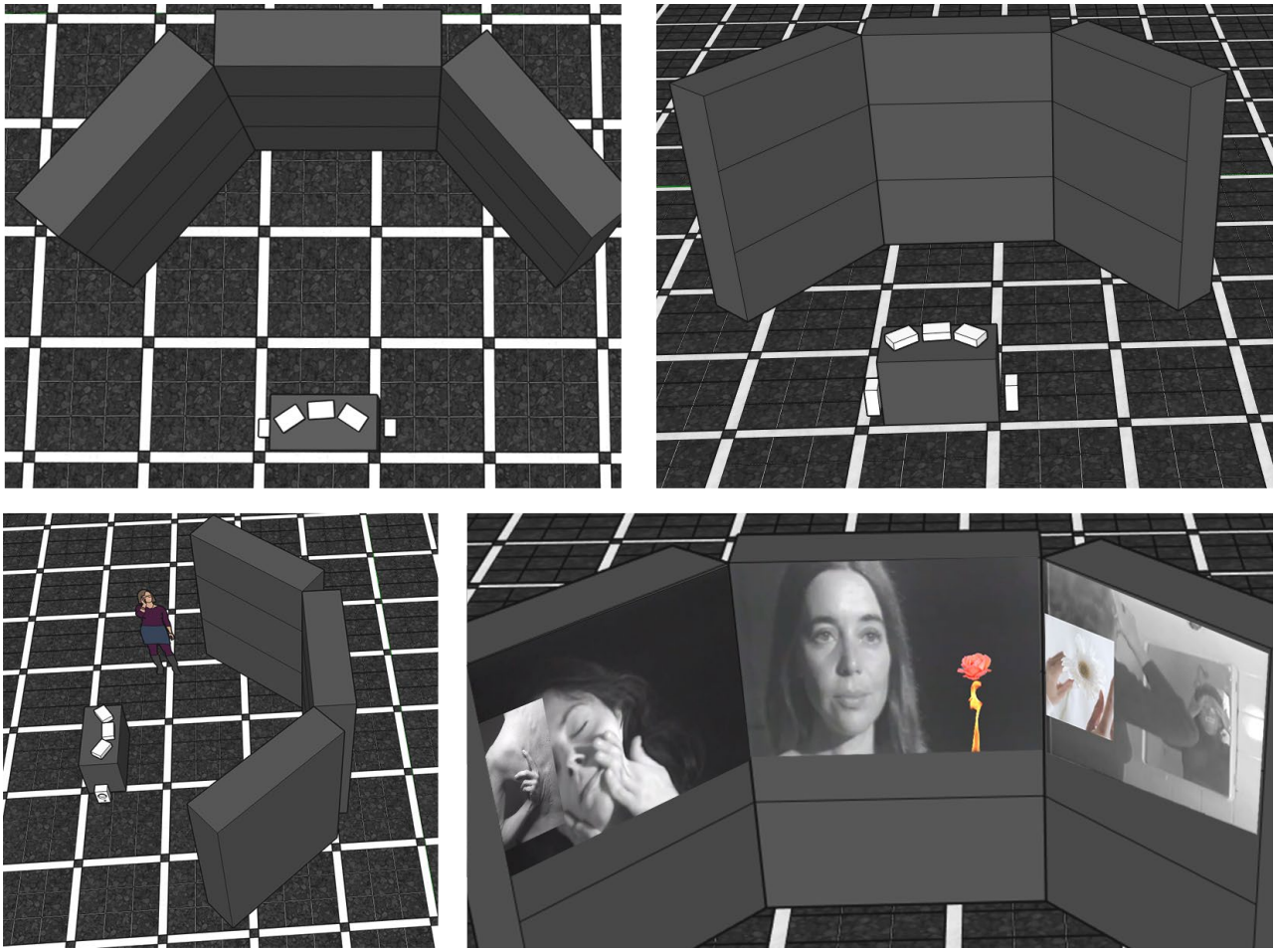
[31]Segundo Elaine Tedesco (2004), "instalação" é um dos vários termos usados para definir trabalhos artísticos que usem a terceira dimensão, assim como "ambiente" ou "assemblage". O uso da palavra "instalação" no meio artístico se inicia nos anos 60, na América do Norte, como uma forma de se referir à vista geral de exposições de fotografia (*instalation view,* em inglês). Ela se populariza a partir dos anos 1970, como forma de definir obras que se relacionam com o espaço físico em que estão inseridas, nos quais o espectador tem a sensação de estar na obra. "As instalações são proposições espaço/temporais que evidenciam o caráter de experiência na arte" (TEDESCO, 2004, p. 23).

[32]"Retábulo é uma construção vertical que fica atrás e acima da mesa do altar. Nele, estão encerrados um ou mais painéis que podem ser pintados ou esculpidos. A etimologia desse termo está ligada à posição que esse objeto ocupa: ela vem do espanhol *retablo*, e antes dele do latim *retrotabulum*, que é uma contração dos vocábulos retro tabula altares, que significam painel atrás do altar" (LUBARINO, 2015, p. 04). Os primeiros retábulos datam do século X, influenciados pela pintura mural e pelos frontais ou antipêndios dos altares medievais. Eles são classificados de acordo com o número de painéis, o tríptico é aquele que possui três. Fonte: **Barsa Saber**. Disponível em: http://www.barsa.planetasaber.com/brasil/asp/Preview3.asp?IdPack=3&IdPildora=11393670. Acesso em 26 nov. 2020.

um ambiente separado para a obra. Os efeitos dessa configuração são significativos na instalação de *Re-Apresentação* para que, além de facilitar a percepção da diferença de velocidade entre as três versões do vídeo, o movimento do espectador através da instalação evidencie também que a fonte de som é apenas uma para todas as projeções. Esses movimentos e percepções do público, assim como a interpretação que cada um pode ter das simbologias que apresento (e re-apresento), são também uma camada adicional da obra. O espectador também é convidado a refletir e ressignificar, tanto os elementos que trago quanto a própria poética como um todo.

Por fim, o áudio que acompanha a instalação é uma analogia do próprio tempo. Uso o relógio para essa representação de forma lúdica, mesmo que o tempo não seja único: há o tempo da natureza, do desabrochar das flores, mas também há o da sociedade moderna e das cobranças do capitalismo. Afinal, com a influência das filosofias mecanicistas e cartesianas, o corpo passa a ser calculado, organizado, pensado tecnicamente e “investido de relações de poder” (FEDERICI, 2017, p. 253) para atender às necessidades de produção. A máquina se converte no “modelo de comportamento social” (FEDERICI, 2017, p. 265) e nosso tempo também será o tempo da máquina, através do relógio. Esse tique-taque, também contínuo em *looping*, vem de uma única fonte para as três projeções, pois a contagem de tempo no relógio é uma só, independente de épocas, contextos e da própria aceleração social. Mesmo que nosso ritmo aumente e as exigências da nossa produtividade se tornem cada vez maiores, o relógio segue intacto com suas 24 horas.

Figura 22 – Instalação de Re-Apresentação



Fonte: acervo da artista.

5 EPÍLOGO: CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONTINUAÇÕES

Através da prática poética e da pesquisa que compõem este Trabalho de Conclusão de Curso, pude analisar temáticas que já me interessavam, revendo alguns conceitos e adicionando novos à minha linguagem artística. O trabalho com vídeo foi um passo importante para uma nova fase de investigações no campo audiovisual e uma forma de pensar novas propostas expositivas. A apropriação e as questões sobre representação da mulher, que já acompanham meus interesses desde trabalhos anteriores, foram aprofundadas e complementadas com a pesquisa e contribuição das questões sobre remixagem e autorrepresentação.

Já que "usar um objeto é necessariamente, interpretá-lo" (BOURRIAUD, 2009, p. 21), o processo de *Re-Apresentação* me propiciou fazer uma imersão dentro de meus próprios métodos de criação, bem como entender e analisar melhor meus interesses e percepções acerca de assuntos com os quais eu já trabalhava. Pude entender que há muito mais de mim dentro dos meus trabalhos do que se percebe a primeira vista, já que não uso minha própria imagem. O ato de re-apresentar algo do qual me aproprio é, em suma, capturar um fragmento do mundo e devolvê-lo após ressignificá-lo sob a minha linguagem e visão enquanto artista, mulher, latino-americana, feminista (e tantas outras coisas que sou e/ou estou). O produto final é tanto uma representação de quem eu sou neste momento quanto qualquer retrato meu. E se essa representação é feita por mim, então ela é também uma autorrepresentação.

Ao mesmo tempo, por me apropriar de trabalhos de outras artistas mulheres, que trabalham com temáticas que também estão presentes na minha vida, é possível dizer que faço essa re-apresentação das obras de Hannah Wilke, Eleanor Antin e Letícia Parente, no sentido de relembrar como essas questões são antigas e continuam pertinentes. A fusão entre minha linguagem e essas obras ressalta como a autorrepresentação dessas artistas segue relevante e demonstra a importância desses trabalhos para uma história da arte feita por mulheres. Trabalhei, ao longo da pesquisa, com o conceito de tempo, além de ressaltar que meu distanciamento temporal das obras me permite determinadas análises delas, para também perceber

como seguem atemporais os debates sobre a opressão da mulher. Essas questões seguem contemporâneas e é isso que permite que eu consiga unir minha linguagem, poética e prática artística a trabalhos que foram realizados 50 anos antes. Espero que o meu ato de re-apresentar também sirva, então, para seguir retomando e revigorando essas discussões. Conforme Georg Lukács, é também através da experiência artística que:

> [...] é revivido e feito presente precisamente o próprio passado, e este passado não como sendo a vida anterior pessoal de cada indivíduo, mas como a sua vida anterior enquanto pertencente à humanidade. O espectador revive os eventos do mesmo modo, tanto no caso em que assista a obras que representem o presente, como no caso em que a força da arte ofereça à sua experiência fatos que lhe são distantes no tempo ou no espaço, de uma outra nação ou de uma outra classe (LUKÁCS, 2018, p. 263).

Conforme citado anteriormente, não se encerram aqui minhas investigações acerca dos assuntos tratados neste Trabalho de Conclusão de Curso. Todo o processo de *Re-Apresentação* me fez perceber quanto espaço ainda há para aprofundar as temáticas sobre as quais já me interesso, ao mesmo tempo que também abre portas para novas propostas em suas continuações. O filtro desenvolvido para a rede social *Instagram*, em especial, deixa diversas trilhas abertas para poéticas e pesquisas futuras: como se dá na prática a interação entre público e obra através da *internet*? Qual é o produto da obra quando ela é transplantada para este ambiente no qual já não tenho mais o controle? O que resta de meu nessa remixagem entre o que produzi e o que o usuário faz? Mesmo as questões de remixagem, autorrepresentação e apropriação, já trabalhadas aqui, podem mudar muito quando adentrar o virtual e suas especificidades (como as *selfies*, a efemeridade das postagens, as linguagens próprias das redes sociais e o constante fluxo de informação, por exemplo).

Como um todo, *Re-Apresentação* seguirá se desenvolvendo, também, através do retorno que terei de cada pessoa que assistir minha remixagem, visitar a instalação (quando esta for possível) e usar o filtro. Um dos motivos pelos quais produzo e uma das formas de seguir inspirada a continuar é justamente descobrir as diferentes percepções que cada pessoa tem ao ver as obras. Essa troca, que é parte posterior ao processo de criação, é essencial para meu desenvolvimento artístico.

Assim, a re-apresentação de algo é se apropriar, reinterpretar, remixar e devolver ao mundo este seu fragmento ressignificado, para que, então, ele possa seguir sendo revisto e refletido pelo público em uma retroalimentação simbiótica entre o mundo e minha arte. *Re-Apresentação* significa mais do que apenas uma obra ou Trabalho de Conclusão de Curso: é uma descoberta sobre meu próprio processo artístico.

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, I. **Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 1**: Bruxas e Tubinambás Canibais. São Paulo: EDUSP, 2019.

ANCHIETA, I. **Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 2**: Maria e Maria Madalena. São Paulo: EDUSP, 2019.

ARAUJO, V. G. O auto-retrato fotográfico: um estudo sobre a construção fisionômica como arbitrariedade em Artur Barrio. **Fragmento publicado no Volume III das atas do I Encontro de História da Arte da UNICAMP.** Campinas, 2005. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2004/ARAUJO,%20Virginia%20Gil%20-%20IEHA.pdf. Acesso em: 30 mar. 2020.

BARTHES, R. **O rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOURRIAUD, N. **Pós-Produção:** como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURKE, P. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CAMPOS, C. M. S. A. C. **Diálogos transdisciplinares em Girl with a Pearl Earring:** a arte como representação da arte. 2007, 230p. Dissertação (Mestrado). Estudos Americanos - Universidade Aberta. Porto: UAB, 2007. Disponível em: https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/550/1/LC351.pdf. Acesso em: 16 abr. 2020.

CARAVAGGISMO. **Artemisia Gentileschi, Madalena**. 2010. Disponível em: https://caravaggismo.files.wordpress.com/2010/08/agentileschi-maddalena.jpg. Acesso em: 22 mar. 2020.

CARNEIRO, S. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 117-133, Dec. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 12 out. 2020.

CHIARELLI, T. **Apropriações|Coleções.** Santander Cultural: Porto Alegre, 2002.

COSTA, T. Forjando narrativas do eu através de registros de si: Amalia Ulman e sua encenação com selfies no Instagram. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 11, n. 24, p. 146-151, 2019. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/12569. Acesso em: 12 nov. 2020.

DAVIS, A. **Mulheres, cultura e política.** São Paulo: Boitempo, 2017.

DOMINGUES, D. As instalações multimídia como espaços de dados em sinestesia. *In:* FECHINE, Y.; OLIVEIRA, A. C. (Orgs.). **Imagens Técnicas**. São Paulo: Hacker Editores, 1998.

ECO, U. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

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

GALERIA A GENTIL CARIOCA. s/d. Disponível em: https://www.agentilcarioca.com.br/content/feature/385/artworks-5622-aleta-valente-dupla-exposicao-garota-da-laje-2019/. Acesso em: 25 nov. 2020.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HERRERA, H. **Frida:** a biografia. São Paulo: Globo, 2011.

HISTÓRIA DAS ARTES. **Marcel Duchamp, Fonte**. 2007. Disponível em: https://t2.uc.ltmcdn.com/pt/images/7/7/0/img_dadaismo_o_que_e_e_como_surgiu_20077_600.jpg. Acesso em 22 mar. 2020.

KERVANDJIAN, M. A Arte de Beatriz González. **MFAH**. 19 out. 2019. Disponível em: https://www.mfah.org/blogs/inside-mfah/art-beatriz-gonzalez. Acesso em 20 out. 2020.

IWASSO, V. R. Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 36-53, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000100004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 16 mar. 2020.

LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO I. **Sherrie Levine, A partir de Duchamp**. 10 abr. 2019. Disponível em: https://laboratoriadecriacaoiad.blogspot.com/2019/04/pela-copia.html. Acesso em: 22 mar. 2020.

LEÃO, L. A arte do remix: uma anarqueologia dos processos de criação em mídias digitais. **RuMoRes**, [S. l.], v. 10, n. 20, p. 26-45, 2016. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/120924. Acesso em: 12 nov. 2020.

LUBARINO, D. M. A inseparável materialidade do ser-imagem: a estrutura retabular em suporte de madeira. **XXVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis, 2015. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945026_f79886e79632c08bbb98a83e56010597.pdf. Acesso em 26 nov. 2020.

LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética Marxista**: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** Campinas: Papirus, 2014.

MAURITSHUIS. **Johanes Vermeer, Moça com Brinco de Pérola**. (s/d). Disponível em: https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/girl-with-a-pearl-earring-670/#. Acesso em: 22 mar. 2020.

NAVAS, A. **Remix Theory:** the aesthetics of sampling. Nova Iorque: SpringerWien, 2012.

PANOFSKY, E. **Significado Nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

PECCININI, D. (Coord.). **ARTE novos meios/multimeios-Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

PORCIDES, D. **Evolução da Câmera Frontal: Do inexistente ao invisível!**. Disponível em: https://theshoppers.com/pt-br/tech/evolucao-da-camera-frontal. Acesso em: 02 nov. 2020.

RONSON, M. Como o sampling transformou a música. **TED Taks**, Vancouver, 2014. Disponível em: https://www.ted.com/talks/mark_ronson_how_sampling_transformed_music. Acesso em: 24 mar. 2020.

ROSA, H. **Aceleração**: A transformação das estruturas temporais na modernidade. São Paulo: Unesp, 2020.
TEDESCO, C. **Artemisia Gentileschi**: trajetória biográfica e representações do feminino (1593-1654). São Leopoldo: Oikos, 2020.

SÖDERBERG, J. **Read My Lips:** Bush and Blair. [Youtube]. 26 mar. 2011. 1 Vídeo (1min13s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g6-NDTWM8VE&feature=youtu.be. Acesso em 25 nov. 2020.

TEDESCO, C. Retratos e autorretratos na pintura barroca: a dimensão visual na escrita da história. **Visioni Latino Americane**, ano X, n. 18, p. 329-347, 2018. Disponível em: https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/19910/3/VLA_18_2018_S_Tedesco.pdf. Acesso em: 17 de abr. 2020.

TEDESCO, E. Instalação: campo de relações. **Revista Prâksis**, Novo Hamburgo, v. 1, p. 19-24, jan. 2007. Disponível em: https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraksis/article/view/593/578. Acesso em: 26 nov. 2020.

TVARDOVSKAS, L. S. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina**. 2013. 231p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280015. Acesso em: 22 ago. 2020.

UBU. **Hannah Wilke, Gestures**. (s/d). Disponível em: http://ubu.com/. Acesso em: 22 mar. 2020.

VERGILI, R. **Relações públicas, mercado e redes sociais**. São Paulo: Summus Editorial, 2014.