

**ETHIENE NACHTIGALL**

**Ethiene Furtado Nachtigall**  
E-mail: [ethienenachtigall@hotmail.com](mailto:ethienenachtigall@hotmail.com)

Ethiene Nachtigall nasceu em Pelotas, RS, em 12 de junho de 1971. É Bacharel em Artes Plásticas (com ênfase em desenho) e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professora, artista plástica, atriz e trabalha com ação educativa em espaços expositivos. Vive e trabalha em Porto Alegre.

*Curadoria*

“Algumas”- Exposição de pinturas do acervo artístico da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Sala Berta Locatelli/MARGS, sob orientação da Profa. Ana Carvalho, 15.01.97 - 16.03.97.

*Exposições Individuais*

- “Entre, a imagem da arte está aberta”, Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, 08 - 12.08.2005 (exposição organizada para a banca de defesa do mestrado).
- “Possibilidades”, Pinacoteca da FEEVALE, Novo Hamburgo, 28.08.2002 – 14.09.2002.
- "Vistas". Galeria do Instituto Goethe, Porto Alegre, 25.10.01 - 16.11.01.
- "Recortes". Café Concerto Majestic, CCMQ, Porto Alegre, 26.11.96 - 08.12.96.

*Exposições Coletivas*

- “Um território da fotografia”, Galeria dos Arcos, Usina do Gasômetro, Porto Alegre, 04 - 31.07.2003.
- Mima Lunardi, Maristela Macaganan, Ethiene Nachtigall, Carla Borba. Galeria Obra Aberta, 06.10.01 - 07.11.01.
- “25 x 25 - II Porto Alegre em Buenos Aires”, Centro Cultural Ricoleta, Buenos Aires, Argentina, 04 - 16.03.97.
- “25 x 25 - o instituto de artes da ufrgs expõe sua história”, Pinacoteca do Instituto de Artes - UFRGS, 16 - 24.12.96.
- Espaço Ado Malagoli, Instituto de Artes - UFRGS, 16-24.12.96.
- Instituto de Biociências - UFRGS (trabalhos do projeto de graduação), 30.09.96-11.10.96.
- "Chãs". Espaço Ado Malagoli, Instituto de Artes - UFRGS, novembro - dezembro/1995.

*Salões*

- III Salão de Arte Cidade de Porto Alegre, Usina do Gasômetro, Porto Alegre, julho de 2002. **1º lugar - prêmio aquisição.**
- 1º Salão de Artes Plásticas de Gravataí, Centro de Convenções Intercity Hotel, 04.12.01 - 23.12.01.
- VI Festival Mundial do Minuto, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 25.11.96 - 15.12.96, Museu da República, Rio de Janeiro, 17.12.96 - 19.01.97.
- 12º Salão da Câmara Municipal de Porto Alegre, MAC - CCMQ, 12.09.96 - 06.10.96.  
**Menção Honrosa - Prêmio Incentivo à Criatividade.**
- Salão do Jovem Artista, Usina do Gasômetro, agosto - setembro/1996.

Porto Alegre, maio de 2006.

**TEXTOS SOBRE A OBRA DO ARTISTA**

Um espírito ágil e inquieto, ávido pelas descobertas e encantos que a fotografia lhe possibilita, descortina para essa mostra três propostas de apresentação de imagens que surpreendem o olhar e instigam a reflexão. Cada uma delas, sutilmente à sua maneira, determina diferentes perspectivas de vê-las. Três medidas distintas de obras e três concepções para expô-las: uma evoca a idéia de quadro, com seus limites herdados da tradição da pintura; a outra é um extensivo plotter, diretamente integrante da parede, transfigurando-a em um novo espaço e lugar; a terceira, por sua vez, constitui-se de prateleiras onde repousam as fotografias e convidam ao recolhimento e à introspecção. Entretanto, apesar dessas possibilidades desiguais e que dizem respeito às várias condições de recepção da arte, todas convergem a um núcleo axial, a arte sobre arte, em imagens sobre imagens.

Com isso, Ethiene Nachtigall partilha seus vividos questionamentos sobre o próprio processo artístico, deixando entrever engenhosidade ao relacionar espaços e tempos, obras e imagens de obras, assim como imagens de imagens; joga com reflexos, com reflexos dos reflexos, criando mundos novos através das imagens. São mundos de uma continuidade infinita, tênue e calcados sobre os rastros quase imperceptíveis dos referentes que se esvaem rapidamente em meio à compulsão técnica. Obras de arte reproduzidas em catálogos (como as de Richard Serra, Joseph Kosuth, Antony Gormley, de Rachel Whiteread, Mario Merz, Joseph Beuys) passam ao estágio de uma outra reprodução, conservando a marca das fendas de paginação do catálogo que é matriz. Junto a essa fenda vertical e quase não reconhecível ao observador, ergue-se outra, paralela e resplandecente, a que provém da luz que o ato fotográfico fez sobressair. Assim, a produção dos artistas escolhidos torna-se um mero ponto de partida para o desdobramento de tantos outros vincos e reflexos, curvas e novos planos que reproduzem-se pelas imagens, entremeadas umas às outras até abandonarem sua identidade original.

No entanto, todo esse rico processo técnico, dotado de uma curiosa complexidade, não diz respeito à sedução lúdica e descompromissada. O que emana dessas obras não é o seu processo material e formal, mas fundamentalmente a elaboração conceitual, a idéia que preside a criação, os procedimentos que dela são decorrentes. Nesse sentido, todas as ações da artista interrogam, em meio às sedutoras imagens assim dispostas no espaço, sobre a situação da arte hoje, sobre seu lugar e seus espaços, a condição do artista e autoria das obras, sobre o estatuto do fazer artístico, a reprodução e difusão, a condição de obra única, apropriações e os lugares de exposição.

Nessas propostas, a partir dos artistas-referentes consagrados que desencadeiam todo o processo, a arte transforma-se em outra arte, mas tenta fugir e escamotear os modelos originais. É arte sobre arte, mas traz consigo a crítica sutil à forma como a Instituição-Arte difunde esses modelos. Seu interesse não se centra na arte em si, mas sim, na investigação dos mecanismos que constituem suas variadas formas de inserção no mundo.

Ethiene revela em seu trabalho um intenso respeito às condições da fotografia como arte, não apenas ao saber empregar com maestria o aparato técnico e lançar mão de recursos que lhe são específicos, mas muito especialmente, por saber vinculá-los às novas questões que a arte contemporânea indica. Rejeita considerar sua produção como um apêndice neutro dos meios técnicos, mas ao contrário, opta conscientemente por situar-se como um sujeito interferente sobre esses meios, atuando sobre eles, ao buscar o que sua proposta exige. Sabe extrair deles o lúcido proveito de uma lógica que eles lhe fornecem.

Esta exposição, em suas três propostas aparentemente singelas, é sintoma de uma produção intensa, repleta de interrogações. Merece nossa reflexão, pois somos convocados a revisar nelas o lugar que ocupamos no espaço institucional diante do quadro, da imagem dominante na parede e nas estantes com imagens. Revemos as obras de artistas que incorporamos como ícones da história da arte moderna e contemporânea, transformadas em imagens de imagens, até o infinito.

Perguntamos, afinal, o que vem a ser arte em imagens de arte?

No silêncio de cada obra jaz o resultado de um compulsivo processo artístico. Mas ele continua em nós, ao tentarmos refazer seu caminho. E, ao percorrê-lo, somos compelidos a repensar profundamente a arte hoje, suas convenções e perspectivas. Sabemos também que, entre as fendas das imagens, reside o questionamento delas mesmas, da arte e das mais distintas formas de estar com elas, fatos que Ethiene tão bem soube desvendar.

Mônica Zielinsky

Julho de 2002

## VISTAS, Por Ethiene Nachtigall

Linhas são um bom ponto de partida para quem trabalha com letras ou imagens. É o que tenho à minha disposição neste momento: uma caneta e uma folha de papel linhada e branca. Também uma câmera fotográfica manual e alguns filmes em aberto. Poderia utilizar uma câmera digital, manipular imagens, criar realidades ou cenários, mas o que vejo já é a imagem final, para construí-la utilizo apenas os olhos, que são a maior parte do meu corpo.

Meu corpo todo é suporte para o olhar. Ver com as mãos, ser tocada pelos sons do espaço (ou a ausência deles) são experiências essenciais, mas acredito que os olhos também possam tatear, buscar os volumes e vazios do visível. O olhar é potencialmente absoluto, mas comumente o tratamos como um instrumento limitado, pois não temos idéia da dimensão e profundidade que podem ser abrangidas por ele.

Existem inúmeros modos de se ver uma obra, e outros tantos de contar o que se viu. Esta narração é sempre parcial. Se imaginarmos então que a reprodução de uma obra de arte deva ser necessariamente frontal, centralizada, ou que tenha de sintetizar a concepção de um volume ou espaço, isto pode determinar não apenas uma tendência, mas também uma padronização. O desejo de reprodução é compreensível, humano. Queremos procriar, divulgar imagens, e isso não é em absoluto um erro, mas também não é uma tarefa simples, pois cada imagem (re)produzida traz consigo um enorme potencial de alcance e direcionamento dos modos de ver.

A apreciação de uma obra de arte, o estar ali, é algo único, pessoal, indescritível, intransferível. Nos últimos anos tenho buscado ampliar minhas experiências perceptivas, procurando observar cada obra de várias formas, vários ângulos, explorar suas texturas, sua relação com o espaço, sua relação comigo, deixar-me envolver por esta presença, ativando sua memória e resignificando-a. Antes de fazer um registro, qualquer que seja, considero necessário que a visualidade que se apresenta à minha frente tenha sido já devidamente rastreada, para que não seja apenas uma conhecida "de vista". Minha intenção aqui não é fazer com que outros vejam como eu vejo, ou que sintam o que sinto, mas sim apontar possibilidades para um olhar, como diria Georges Didi-Huberman, inquieto, fendido, aberto "para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos - ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência do visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda"

E.N.

Outubro de 2001

## Me vejo (abismada) no que vejo: reflexos e reflexões.



Michael Snow, *Authorization*, 1969.



*3 x 1 (reprodução)*, 1999 – 2001, 1,3 x 1m.

*Blanco*

*“me vejo no que vejo  
como entrar por meus olhos em um olho mais límpido  
me olha o que eu olho  
é minha criação isto que vejo  
perceber é conceber águas de pensamento  
sou a criatura do que vejo”.*

Octavio Paz<sup>1</sup>

Observemos a imagem da esquerda. Ela abre emblematicamente este texto, que ela contém de certa maneira por inteiro. Trata-se da reprodução (fotográfica) de

<sup>1</sup> Versão de Haroldo de Campos musicada por Marisa Monte. O texto foi extraído do encarte do CD “Barulhinho Bom”.

uma obra do artista canadense Michael Snow, realizada em 1969 e intitulada *Authorization*. Descrever essa obra não é fácil justamente porque não é simplesmente uma *imagem*, uma foto, mas, antes, um *dispositivo* (uma *instalação*, para retomar um termo da arte contemporânea) que coloca em situação, de acordo com uma estratégia complexa, o fotógrafo e o observador. A obra de Michael Snow é de fato urdida de forma a nos mostrar finalmente apenas suas próprias condições de surgimento e de recepção. As três perguntas fundamentais que se fazem a qualquer obra de arte (O que está representado? Como aconteceu? Como é percebida?) formam aqui uma única. A partir de então, descrever essa obra colocando-se no ponto de vista do espectador e acompanhando o desenrolar de sua percepção é, num mesmo movimento, acompanhar o processo pelo qual a obra se constituiu. Eis porque *Authorization – auto-retrato fotográfico* – é bem mais do que uma foto: *é um acionamento da própria fotografia.*<sup>2</sup>

A obra consiste em um espelho (medindo 54,6 x 44,5 cm) no qual Snow fixou, no centro, “emolduradas” por tiras de fita adesiva, quatro fotografias que por sua vez são o registro seqüencial dele mesmo durante o processo de registro do seu auto-retrato no espelho. No canto superior esquerdo está uma quinta fotografia que reproduz exatamente o conjunto das outras quatro, assim como nós as vemos. **A própria obra contém sua reprodução.**

Observemos agora a imagem da direita. Ela igualmente abre este texto, e contém os principais elementos que serão aqui discutidos. Trata-se da reprodução

---

<sup>2</sup> Todo este parágrafo inicial foi “sugado” (transcrito, com exceção da troca da palavra “livro” por “texto”, na primeira linha) da introdução de *O ato fotográfico e outros ensaios*, de Philippe Dubois (1994, p. 15 e 16). Eu me auto-autorizei a utilizá-lo, e agora é meu, não como citação, mas como apropriação. **A pontuação e a grafia originais (conforme a edição brasileira) foram mantidas.**

(fotográfica) de um trabalho meu, realizado entre 1999 e 2001 e intitulado **3 x 1 (reprodução)**. Descrever esta imagem não é fácil justamente porque não é simplesmente *uma* imagem, uma foto, mas, antes, uma sobreposição de imagens que coloca em situação, de acordo com uma estratégia complexa, o artista que gerou as obras fotografadas - Mike Kelley, do qual vemos o rosto quando adolescente, o curador que as selecionou, do qual restam apenas vestígios de suas escolhas, e uma segunda artista, eu, enquanto fotografo. Esta imagem é urdida de forma a problematizar suas próprias condições de surgimento, recepção e apresentação. As três perguntas fundamentais que se poderia fazer a qualquer obra de arte "O que está representado? Como aconteceu? Como é percebida?" podem receber respostas variadas, ou permanecer como interrogação. A partir de então, descrever seu processo de produção é lançar-se em um abismo onde o que importa não é exatamente alcançar o chão, a sua origem (ou um fim), mas sim desvendar seu percurso, ou deixar-se perder no seu *meio*. Assim, **3 x 1 (reprodução)** não é uma imagem simples: *é um acionamento do próprio processo de re-produção / apresentação.*

A obra consiste em uma reprodução (medindo 1,3 x 1 m) de um conjunto de nove fotografias, por mim emolduradas, que por sua vez trazem à vista obras do artista americano Mike Kelley refletidas sobre um auto-retrato dele mesmo, originalmente emoldurado de forma semelhante à que é vista na minha imagem<sup>3</sup>. **A própria reprodução simultaneamente contém e é obra.**

*Authorization* é uma imagem que me acompanha, até mesmo persegue, há

---

<sup>3</sup> Inicialmente eu pretendia, na forma de apresentação, aproximar as minhas imagens do auto-retrato original de Kelley, apontando o detalhe dos reflexos que eu enquadrava como diferencial entre as duas situações, por isso optei por utilizar molduras semelhantes.

mais de dez anos, quando vi pela primeira vez sua reprodução ao iniciar a leitura de “*O ato fotográfico*”. Ela abre o texto de Dubois por conter em si o principal mote do livro: é uma “imagem-ato”, incluídos nela o gesto de sua produção, sua recepção e sua contemplação (p. 15). Snow lança-se em um abismo e nos leva com ele, e quanto mais fundo o mergulho, mais desfocado o seu rosto e mais nítido o *processo* do registro. Mas ao observador não é permitido participar deste auto-retrato com seu próprio reflexo. Ou ele vê a si mesmo refletido na lateral das fotografias de Snow ou concentra-se nelas. Estando em frente a este espelho, não se tem mesmo vontade de ver mais nada que não o abismo desta imagem hipnótica.

Não sei qual era a localização desta obra na Galeria Nacional do Canadá, onde foi fotografada a reprodução apresentada por Dubois. Esta imagem, apesar de conter um espelho, não nos dá subsídios para um reconhecimento do espaço. Porém, no museu onde realizei este registro, a obra estava posicionada de forma aparentemente nada privilegiada: em um *canto*, fixada em um pilar não muito maior que a largura do espelho, onde o reflexo que apresentava não ia muito além de uma imagem igualmente “espelhada” do outro pilar à sua frente. Este não é um espelho colocado ali para refletir o seu lugar, mas sim para acionar um outro tipo de reflexão: **a reflexão acerca do próprio ato fotográfico**. Dubois afirma que “com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser”<sup>4</sup>. A própria fotografia (e o fotógrafo) coloca-se, desta forma, em frente ao espelho, voltada para si mesma, para seu conteúdo e seu processo de produção.

---

<sup>4</sup> DUBOIS, p.15.

Em **3 x 1 (reprodução)**<sup>5</sup>, a sobreposição de diversos planos de imagens pode ser desvelada apenas virtualmente. Interessa-me este “olhar para dentro de algo”, no qual me imagino como se eu estivesse “descascando” as imagens que observo em camadas, e assim construindo outras que também induzam o observador a um mergulho nelas, desvelando / desvendando a imagem à sua maneira. Esta é a experiência em questão: a imagem bidimensional tratada como uma porta que convida-nos a penetrar em seu espaço interior. As camadas estão ali, pode-se imaginar um percurso através delas; a fotografia, aqui, nos reporta àquele espaço refletido.



Galerie der Gegenwart, sala dedicada a Mike Kelley.



Detalhe de “Ahh... Youth” (no canto superior direito da foto anterior).



<sup>5</sup> **3x1 (reprodução)**, 1999 - 2001, 1,3 x 1m.

Que espaço é este? O rosto que vemos na imagem é de Mike Kelley, em uma das oito fotografias que compõe “*Ahh... Youth*”, de 1991, sendo que as demais imagens que compõe esta obra são “retratos” de bichinhos de pano dispostos horizontalmente na mesma parede. No momento de captação do registro, era este rosto que estava à minha frente, mas o resultado desta captação é uma imagem diluída, na qual o pouco de nitidez que possa haver está concentrado no que o retrato de Kelley reflete, não no que ele mostra diretamente, não no óbvio. E o que ele reflete não deixa de ser ele mesmo, pois são os *seus* trabalhos que preenchem todo o campo de “visão” da imagem que está à minha frente. O retrato em questão agora é não só o de Kelley, mas também o das escolhas do curador-chefe do espaço fotografado, Dr. Christoph Heinrich, responsável pela sala deste artista na *Galerie der Gegenwart* (aliás, *salas*, pois os registros de **3 x 1 (reprodução)** acompanharam as três mudanças de espaço – e conseqüentes mudanças na disposição - das obras de Kelley durante o período de um ano, sendo que cada grupo horizontal no meu trabalho é derivado de um espaço diferente).

Se tivesse de definir qual o método utilizado na elaboração desta imagem eu diria que ela é fruto de um **retorno permanente à imagem**. Foram inúmeras passagens por estas salas, vários registros e alguns testes para escolher a disposição dos quadros. Eu fotografava inicialmente para reter e posteriormente rever as imagens, lembrar por onde tinha passado, para talvez possibilitar uma recuperação ou reconstrução daquele olhar: uma foto-anotação, poderíamos dizer. Lembro em detalhes de cada sala por onde passaram as obras de Mike Kelley na *Galerie der Gegenwart*, por exemplo, porque tinha uma finalidade e tempo para isto. Tempo para ver, rever e fixar aquele espaço, mesmo que num primeiro momento

não tivesse noção do resultado que posteriormente teria com aqueles registros. Quando vi a sala de Mike Kelley pela primeira vez, o que me *pungia* para o registro fotográfico era o auto-espelhamento explícito entre o retrato do artista e suas demais obras. Após a primeira mudança de sala, o que eu buscava então era a anotação da influência desta “itinerância” no meu processo de leitura direcionada. “Direcionada” em função de que, naquele momento, eu me aproximava dos trabalhos deste artista indo já direto ao ponto: ao entrar na sala buscava em primeiro lugar ver como as outras obras se encaixavam no reflexo do auto-retrato. A questão da reprodutibilidade relacionada à imagem final que produzi só surgiu a partir da necessidade de reproduzir a seqüência de fotografias das diferentes salas.

Um detalhe simples, que passaria facilmente despercebido, é o fato de, no título desta obra, a palavra “reprodução” estar em itálico, como parte do título, e não como especificação da condição desta imagem. Ela não é apresentada como uma reprodução de um trabalho anterior, mas sim, como já foi dito anteriormente, “a própria reprodução simultaneamente *contém e é obra*”. O título deste trabalho é literal: eu efetivamente ampliei uma reprodução em grandes dimensões de um conjunto de fotografias emolduradas, mas são fotografias que eu nunca havia exposto antes, e, mesmo que isso tivesse ocorrido, no momento em que ampliei a versão final de **3 x 1** eu não conseguia vê-la de outra forma que não em conjunto, mas lida como uma coisa só. Ela efetivamente reproduz algo, pois o registro utilizado para esta ampliação foi feito com este intuito, para compor meu portfólio. Porém, este termo (reprodução) deve ser considerado de outra forma que a usual: não é uma imagem que copia outra, mas sim que a produz de novo, repensa, rerepresenta com uma nova leitura. Parece não fazer sentido o fato de eu estar reeditando algo

que na verdade nunca foi público, visto que estas nove fotografias não existiam antes como obra finalizada, mas, diferentemente de uma pintura, que pode conter em si várias camadas de “arrepentimentos” e ajustes, não há como ocultar o processo de formação da imagem, tudo o que a compôs é história.

Seria então **3 x 1 (reprodução)** novamente reproduzível? Esta é uma das funções da palavra “reprodução” em seu título, para reafirmar a condição desta imagem. E esta “condição” inclui a de ser uma obra única. Apesar da fotografia proporcionar o recurso da tiragem, me interessa também enfatizar a condição destas imagens como unidades. A obra única, enquanto criação, contrapondo-se ao múltiplo (reprodução, registro, documentação de dados). O estatuto da imagem depende, agora, de uma legenda de identificação. Sem estas informações (título, dimensões, técnica – “fotografia”, e não “fotografias”), sua interpretação fica à mercê de um padrão de leitura, pois, vista em um catálogo ou portfólio, a primeira compreensão por parte do observador será provavelmente a de um conjunto de nove fotografias. Desta forma, acredito que a reprodução desta imagem seja possível apenas quando acompanhada da “idéia” da imagem.

**3 x 1 (reprodução)** configura uma *imagem-lugar* (ou *lugares*), uma obra feita de obras, que suga, absorve (como uma toalha) o próprio ambiente e consome a matéria ao seu redor, a mesma do qual ela é feita, e o fato de ser apresentada como uma reprodução configura um quase “auto-canibalismo”.

No primeiro plano (a imagem final de **3 x 1**) vemos a borda e o fim de um abismo. O fim, por ser a imagem que considere final, a última possibilidade desejada para estes registros cíclicos realizados a partir das obras de Kelley; e,

quanto à definição do que venha a ser a borda da imagem (se a “reprodução” final ou as nove molduras negras, ou...), esta deixo para o observador, ele mesmo situado “na beira” e sujeito à vertigem que antecede a queda no abismo da imagem. A ausência de foco da imagem pode funcionar como uma indução a esta vertigem, como uma provocação. Se no trabalho de Snow sua auto-imagem vai perdendo o foco como consequência do próprio processo de captação e assim favorecendo-o, aqui esta imprecisão é uma escolha feita no início do processo: o que está na nossa frente, a afirmação da autoria estampada no rosto do artista (Kelley), é o que há de menos “material” ou “concreto”; não importa mais tanto quem é ele, por isso é destituído do primeiro plano. O direcionamento do olhar aqui é outro. Ou “outros”. Mas o que quero ver? A sala, o auto-retrato de Kelley, as minhas fotografias? O fundo ou a borda? O que quero mostrar? Se eu estivesse apresentando uma reprodução daquele espaço, tal qual vemos em catálogos de exposições ou livros, por exemplo, ou reproduzindo um auto-retrato fielmente, talvez tivesse a resposta. Mas minha intenção é mesmo confundir, abismar. E abismar-me.

Ethiene Nachtigall.

