

IMAGENS DESLOCADAS: Da posição de objeto para sujeito Relato de uma experiência como mediadora

Maristela Ribeiro *

Este texto tem como finalidade descrever algumas ações desenvolvidas durante uma mediação entre o ato criativo e os procedimentos adotados para a realização de um trabalho coletivo com algumas mulheres que vivam num asilo de idosos em Feira de Santana na Bahia. Para tanto se faz necessário discorrer sobre o contexto e as condições que antecederam esta prática.

Em março de 2003 – um ano antes – eu havia iniciado um trabalho de pesquisa na área das Artes Visuais com mulheres que, por algum motivo, se encontravam afastadas da sociedade, não só em asilos de idosos, como também em hospitais psiquiátricos e presídios. Esse trabalho, que vinha sendo desenvolvido por meio de procedimentos híbridos entre a fotografia e outras linguagens visuais, buscava levantar questões sobre a problemática que permeia as condições sociais e existenciais da mulher, interagindo com situações em que essa problemática operava em seus limites extremos, suscitando questões sobre o gênero feminino, associadas à exclusão, ao abandono, à relação de menos-valia. O foco dessa investigação eram mulheres com movimentos demarcados. Tinha como objetivo traçar metaforicamente um paralelo entre esse estado e sua histórica condição de opressão. Essas criaturas viviam duplamente a sujeição: por serem mulheres e por vivenciarem experiências limítrofes.

Imersa nesse universo, já em finais de 2004 tentava ansiosamente encontrar um meio de retribuir, senão a todas, pelo menos a algumas dessas mulheres que gentilmente cederam suas imagens e relatos para o meu trabalho plástico, dando-lhes a oportunidade, ainda que breve e concisa, de desfrutar de uma experiência artística em uma oficina.

Após as experimentações realizadas inicialmente¹, vinte mulheres do Asilo Lar do Irmão Velho foram inscritas. A seleção se deu em função do grau de interesse manifestado por cada uma.

Um episódio serviu de mote para a escolha da atividade a ser desenvolvida: o fato de uma das internas – que tinha dificuldade em guardar lembranças – não haver se reconhecido no álbum das fotografias realizadas por mim ao longo dos nossos encontros nesses últimos dois anos.

Para a seleção dos materiais e suportes que utilizaríamos na Oficina, serviram de referências as suas bagagens, ou seja, objetos que lhes eram familiares, tais como: flores de massa, de tecido, fitas, botões, miçangas, laços, medalhas, tesoura, linhas... Enfim, apetrechos que essas mulheres conheciam de perto. Incluí também a fotografia do rosto de cada uma, além de lápis cera, pincel atômico e umas tintas para tecido.

Reverendo o meu objeto de pesquisa, percebi que ele se situava na busca de uma tradução expressiva entre a plasticidade da matéria e a imagem da mulher na contemporaneidade e, diante da proposta que se impunha, algumas interrogações começaram a se instalar:

Como traduzir poeticamente questões como identidade, reconhecimento de si mesmo, advento do sujeito, singularidade, núcleo, essência...?

Através das fotografias já realizadas de cada uma chegamos ao rosto. Nele estão os olhos, como janelas da alma.

Portanto, com estas definições, pensei em desenvolver uma prática com essas mulheres, em que elas pudessem realizar algumas ações no próprio rosto, tais como: marcar, decalcar, enfeitar, escurecer, clarear, colorir, bordar, pintar, recortar, unir, etc.

Na tentativa de experimentar em laboratório os procedimentos idealizados visando ao seu aperfeiçoamento, escolhi como referencial uma fotografia do meu próprio rosto e, dentro da forma modular hexagonal que sugeria uma casa de abelha (idéia de união e amparo), dei início ao trabalho com os materiais há pouco mencionados. As operações que se sucederam foram aquelas já previstas: enfeitar, marcar...

Desses processos surgiu uma série de auto-retratos os quais, mais tarde, deram origem às imagens digitais intituladas “Mulheres Manipuladas”, assim denominadas em função do duplo sentido considerando-se a polissemia da palavra “manipulada” aí assume: a maneira como são executadas artisticamente e, ao mesmo tempo, a alusão que se pode fazer à histórica posição da mulher na sociedade.



Imagens manipuladas - experimentos

MULHERES MANIPULADAS

Em síntese, essas imagens digitais foram realizadas a partir de uma matriz fotográfica analógica do meu próprio rosto, a qual foi transformada em imagem digital, passando por filtros artísticos, através do programa de computador *Adobe Photoshop*. Em seguida, foi impressa uma cópia em preto e branco na qual a imagem sofreu alterações decorrentes da manipulação dos materiais em vários procedimentos como: redesenho, pintura, sobreposição e colagem de objetos. Concluída essa etapa, foi feita uma cópia colorida sobre papel *transfer* e impressa através do método “a quente” sobre tecido de algodão – lona fio 10, tipo embarcação. Logo depois, a imagem sofreu nova intervenção, então com pintura acrílica. Por fim, tendo a imagem completa, cada uma foi fotografada e ampliada em cópia única sobre *gatto foon* brilhante, em formatos que variavam entre 100 cm x 100 cm e 120 cm x 160 cm.

A série “Mulheres Manipuladas” dá ênfase à mensagem e visa a problematizar os modos de representação do feminino. Trata-se de um conjunto de imagens criadas utilizando a hibridação de práticas visuais tradicionais, como a fotografia e a pintura, tendo, desse modo, um princípio bastante distinto do propósito direto da linguagem fotográfica pura ou da linguagem pictórica em separado. Nele, há uma preocupação que

entrecorta a temática desenvolvida por uma corrente artística, presente sobretudo nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, que, contrariando a ideologia da primeira fase do feminismo – caracterizada por defender uma “essência feminina” –, por volta da década de 1980, constituiu-se como uma nova escola de pensamento. Um dos objetivos centrais dessa escola era desessencializar a subordinação feminina.

A artista e fotógrafa norte-americana Cindy Sherman, nessa mesma década, construía auto-retratos, fotografando a si mesma, enquanto representava tipos femininos que sugeriam desde a mulher fatal até a camponesa, a vulgar ou a inocente; tipos originários dos filmes “B” de Hollywood; ou, ainda, simulando personagens extraídas de obras-primas: a Cortesã de Fragonard ou a Matrona de Van Eick. Ora revelava o olhar atrelado ao desejo eminentemente masculino; ora, a tendência da mídia para a fabricação da mulher-objeto. Sendo ela mesma a intérprete dessas imagens, apresentava, nos seus trabalhos, papéis femininos criados com base em versões estereotipadas.

Embora o termo “gênero” já fosse aplicado desde a década de 60 por psicólogos americanos, o seu conceito foi amplamente desenvolvido e disseminado nos anos 80, principalmente pelas feministas dessa fase, que, ao introduzir o termo no debate sobre as causas da opressão da mulher, passaram a oferecer uma ferramenta de análise substantiva, apresentando distinções entre os sexos do ponto de vista das características biológicas e daquelas construídas socialmente, e desestabilizando com esse parecer as tradições do pensamento ocidental. Estudiosas como Rozsika Parker e Griselda Pollock questionaram o “essencialismo” e viram a mulher como um “conjunto internalizado de representações” (HEARTNEY, 2002, p. 52).

Para compreender como internalizamos essas representações, as teóricas feministas, influenciadas pelo pós-estruturalismo¹, como Laura Mulvey, buscaram as teorias freudianas revistas pelo psicanalista francês Jacques Lacan. Compreenderam, então, a formação do desejo masculino, o que veio contribuir para o desvelamento das narrativas midiáticas, como as do cinema hollywoodiano, todo ele dirigido para o olhar e o desejo masculinos. Desse modo, muitas artistas consideravam que, contestando as representações sexistas das mulheres na arte e na mídia, elas, de uma forma ou de outra, contribuía para o debate sobre o tratamento desigual dispensado à mulher na sociedade.

Com base nas reflexões acerca dos multifacetados papéis femininos, é possível estabelecer uma relação de aproximação do trabalho “Mulheres Manipuladas” com os princípios centrais da referida corrente, que incitavam o questionamento desses papéis.

AUTO-RETRATO

Embora no auto-retrato exista uma declaração a respeito da “ética” do artista, da sua forma de pensar e sentir; nem sempre, a partir da imagem, se faz idéia da sua aparência física.

Na história da arte, encontramos inúmeros artistas que trabalharam com esta categoria, servindo-se de várias linguagens, como a pintura, a escultura, o desenho, a gravura, a fotografia e, mais recentemente, as imagens sintéticas. Diferem, contudo, os conceitos empregados por cada um. Podemos observar que, em determinado momento histórico, a auto-representação busca ser mimética, em outros, esse fator perde a relevância. De qualquer maneira, a arte freqüentemente distancia-se dos fatos, mesmo que seja para falar deles, até porque pretende que seja possível uma interpretação dissociada das normas e dos padrões estabelecidos, buscando portanto, desfrutar de mais liberdade.

Rembrandt, artista holandês do séc. XV, descreve a história de sua vida através dos seus auto-retratos. Nenhum outro se retratou tanto: são 90 trabalhos ao todo, entre óleos, gravuras e desenhos. Podemos vê-lo jovem e impetuoso; próspero adulto, cujas roupas nobres e posturas elegantes denunciam a sua posição social; ou então, no outono dos seus dias, envelhecido e pobre.

Alguns artistas mostram-se de maneira bastante diferente daquela que realmente são. Eliminada a necessidade de figuração realista, no século XX o artista francês Marcel Duchamp, coerente com sua postura inovadora, considerava suficiente uma assinatura ou uma composição fotográfica, para se atingir a eloqüência desejada, conquistada através de um simples gesto, seja na escrita ou na imagem por conexão dinâmica.

É possível, num gesto de digressão, observar a existência de um temor “fixado” em cada auto-retrato. Temor que se agrava na medida em que o artista, no seu exercício, confere uma maior semelhança com o retratado utilizando como recurso o método fotográfico. Isso porque, diante da encruzilhada em que o retratado se depara, como afirma Barthes, ele se vê sair da posição de sujeito em direção à de objeto, momento em que “imaginariamente vive uma micro-experiência da morte” (BARTHES, 1984, p. 27). Outro fator de alarme diz respeito ao agente do percurso: o próprio retratado é ao mesmo tempo o autor do disparo.

Na contemporaneidade, vários artistas trabalham nessa perspectiva com diversas abordagens. Tomando-se como exemplo mais uma vez Cindy Sherman, nos idos de 1980, ela revelava com seus retratos o poder das imagens tecnológicas sobre a consciência e o comportamento humanos. “Suas obras não traduzem auto-admiração. [...] Denunciam feridas do sublime feminino.” (HONNEF, 1988, p.167)

Ao escolher trabalhar com a linguagem fotográfica, eu estava consciente daquilo que Barthes aponta como o noema da fotografia: realidade e passado. Espaço e tempo. Desenvolvendo reflexões acerca das imagens interiorizadas com base nos modos de discurso sobre a mulher, veiculados e repetidos sistematicamente na sociedade, busquei questioná-las, inserindo-me também, por meio dos auto-retratos, na problemática feminina. Neles, há uma ilusão que supera a aparente imagem mimética. Essa utopia está na atitude. Alguns estudiosos afirmam que, no auto-retrato, há um inconsciente desejo de imortalidade... Independentemente dos possíveis anseios latentes, o que se percebe finalmente é que, ao interferir na fotografia, sobressai o desejo e a delírio de poder retocar o tempo.

A OFICINA

Nesse intervalo, entre a **concepção** e a **prática da oficina**, havia se passado quase dois anos, e foi possível verificar que as mulheres confinadas perdiam a preocupação com a própria imagem, chegando, às vezes, a ser confundidas com homens.

Creio que, para facilitar a higiene e também em razão do nosso clima, essas instituições têm o hábito de manter os cabelos das mulheres muito curtos. Ademais, elas, com raras exceções, não usam adereços.

Então ao iniciar a oficina, a minha intenção era favorecer uma aproximação com a nossa conformação, possibilitando que executássemos algumas operações no nosso próprio rosto. Essa experiência contou com a participação ativa das mulheres confinadas, que, prontamente, realizaram comigo um passeio em torno das identidades. Durante várias semanas – entre os meses de setembro e outubro de 2004 –, juntas no asilo onde, no espaço de algumas horas, desenvolvemos uma prática prazerosa em contato com nossos espelhos.

O resultado superou as expectativas. No início do trabalho, eu, acompanhada de duas auxiliares, ia buscar cada integrante no seu aposento. A partir do terceiro encontro, já nos deparávamos com a maioria das mulheres sentadas na sala à nossa espera.



Oficina de Criação Artística – Lar do Irmão Velho - 2004



Dona Maria Nascimento

Registrávamos no diário de atividades as observações mais relevantes. Após quase dois meses de funcionamento da oficina, foram escritas as seguintes impressões:

Dia 16/10/04:

Hoje, as mulheres demonstraram intenso interesse pela oficina. Algumas disseram ter esperado ansiosamente. Um caso especial foi o de Dona Marieta, que retornou da casa das amigas mais cedo, apenas para a realização do trabalho.

Como nos outros dias, foi entregue às participantes o retrato de cada uma, para que elas desenvolvessem a mesma atividade proposta nos dias anteriores: munidas de criatividade e com os materiais disponíveis, interferissem livremente sobre as suas fotografias.

A recepção ao trabalho tem sido bastante positiva. No início da oficina, elas ficavam um pouco apreensivas para começar a desenvolver a atividade, tinham medo de errar, mas, com o passar do tempo começaram a se revelar. (RIBEIRO, M. 2004)



Os trabalhos realizados foram apresentados de duas maneiras: em forma de colméia e em forma de favo .



A Colméia e o Favo

Para a apresentação dos resultados obtidos, foi construída “A Colméia”, que consistia em uma mesa-vitrine hexagonal, de laca branca, medindo 100 cm de diâmetro por 60 cm de altura, com tampa de vidro cristal de 1 cm de espessura, formando um espaço interno de 100 cm de diâmetro e 10 cm de altura, o qual foi criado para proteger pequenos hexágonos de acrílico contendo as fotomontagens originais produzidas pelo grupo. A intenção era de que as imagens fossem vistas, mas, dada a sua fragilidade, não fossem manuseadas pelo espectador.

“O Favo” – composto por reproduções das fotomontagens originais sobre o suporte *foan board* – foi criado para ser afixado, como um painel, na parede de fundo da “Colméia”. Este trabalho foi doado ao asilo.

Ao longo do período da oficina – que ocorreu concomitantemente com a produção da exposição “Fendas e Frestas: uma poética do feminino”¹ registrei, com câmera filmadora digital super 8, vários depoimentos e algumas atividades realizadas durante os encontros. Esse material foi transformado no videodocumentário “As Mulheres da Colméia”, cujas imagens das declarações, que constituem a 1ª parte, foram alteradas para preto e branco, após serem registradas seguindo o mesmo princípio utilizado na produção das fotografias, ou seja, câmera parada sobre tripé, iluminação natural, cadeira fixa e fundo neutro. Na 2ª parte, a câmera foi posta em movimento, acompanhando cenas do cotidiano, do funcionamento da oficina e do asilo. As imagens, em cores, aludem ao favo e à colméia, elementos que, por associação, me remetiam à produção coletiva realizada.

As abelhas – que vivem em grandes sociedades – fecundam as flores, perpetuando o mundo vegetal, e recebem em troca o néctar, alimento necessário à sua sobrevivência. Produzem mel – alimento saboroso e de alto poder nutritivo –, geléia real, cera, e veneno, sendo este sua única força de defesa contra possíveis inimigos. As abelhas ainda coletam pólen, própolis, e executam serviços de polinização. Tais quais esses espécimes, aquelas mulheres, em outro tempo, também contribuiriam para a sua comunidade.

Ítalo Calvino expressa um de seus desejos no livro *As Seis Propostas para o Próximo Milênio* da seguinte forma: “O conhecimento como multiplicidade é um fio que [...] – para além de todos os rótulos – gostaria de ver desenrolando-se ao longo do próximo milênio”. Em seguida, adverte da impossibilidade de um mundo que não respeite a diversidade, a pluralidade e a compreensão de um conjunto “[...] que não seja potencial, conjectural, múltiplice” (CALVINO, 1990, p. 130).

Revido o trabalho realizado por essas mulheres, tomo de empréstimo mais uma vez as palavras de Calvino quando ele argumenta: “Quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências,

de informações, de leituras, de imaginações?” (CALVINO, 1990, p.131). E mais adiante completa: “Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis” (CALVINO, 1990, p. 138).

NOTAS

* Artista plástica, Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, onde atuou como professora substituta do Departamento de Historia da Arte e Pintura. Atualmente desenvolve ações como artista-pesquisadora e professora no Centro Universitário de Cultura e Arte da Universidade Estadual de Feira de Santana. Seu trabalho artístico aborda o diálogo poético com experimentações oriundas das linguagens visuais contemporâneas, práticas híbridas e mistas, através de mecanismos advindos da técnica fotográfica. maristelaribeiro3@hotmail.com

¹ Experimentações descritas no ensaio “Fragmentos de uma poética do feminino” (RIBEIRO, 2004, p.323). In: Arte em pesquisa: especificidades.

² HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. 2002, p. 9. “Como é apresentado no Curso de Lingüística Geral, de Ferdinand de Saussure, [...] o estruturalismo concebe a linguagem como um sistema complexo composto de relações entre signos [...]. Um signo é a relação entre o significante – o som ou escrita que compõe uma palavra – e o significado – o sentido dessa palavra. [...] O pós-estruturalismo leva as idéias de Saussure mais longe, eliminando, de fato, o mundo real, [...]. Então, o significado desliga-se e o sentido do significante é simplesmente uma questão de sua relação com outros significantes. No pós-estruturalismo [...] a linguagem, essa estrutura complexa de códigos, símbolos e convenções, nos precede e determina, essencialmente, o que nos é possível fazer e, até mesmo, pensar.”

³ Exposição individual decorrente da pesquisa de mestrado, aberta ao público em outubro de 2004, no Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal em Salvador – Bahia, que incluiu os trabalhos desenvolvidos com as mulheres do asilo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

HONNEF, Klaus. *Arte Contemporânea*. Tradução Casa das Línguas. Köln, Alemanha: Tashen, 1994.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Tradução Ana Luiza D. Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

RIBEIRO, Maristela. Fragmentos de uma poética do feminino. In: *Arte em pesquisa: especificidades*. Org. Maria Beatriz de Medeiros. Brasília. Editora da Pós-Graduação em Arte, da Universidade de Brasília, 2004. v. 2.