

LIMIARES POSSÍVEIS: RETRATOS DA ARTISTA CATHERINE OPIE

Renata Biagioni Wroblewski

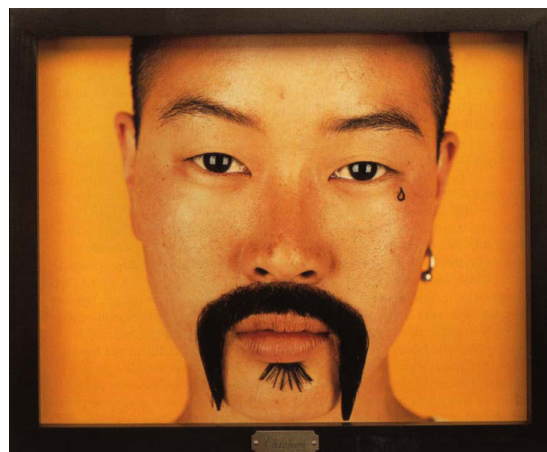
Palavras-chave: Retrato, sexualidade, Catherine Opie

Ainda que se encontrem frente às câmeras fotográficas, os sujeitos não se revelam, brincam entre disfarces, ironicamente simulam o normativo, uma simplificação do que se encontraria em jargões pejorativos, emprestam seus rostos sérios para servirem de molduras para enormes bigodes. Assim se dá o trabalho de Catherine Opie, artista americana cuja produção emerge no campo da arte em no final da década de oitenta, início dos anos 90. De sua vasta produção, aqui serão abordados apenas os retratos realizados em estúdio.

Catherine Opie foge da objetificação de seus fotografados, expondo os mesmos em suas particularidades e diferenças, mas não enquanto amostras de “o” diferente. O estúdio fotográfico nesse caso serviu para distanciar a questão de particularidades de ambientes nos quais cada uma delas poderiam se inserir cotidianamente, permitindo a artista focar-se nos questionamentos relativos à identidade, como Opie mesma menciona, no interior de elaboradas heterogeneidades. Ainda que não estejam inseridas em um ambiente cotidiano, a artista trabalha sempre com fundos lisos ou com padrões, mas nunca brancos, sempre de cores fortes, muito saturadas, distanciando inclusive de relações possíveis com o científico e hospitalar, que poderiam ser conferidos pela utilização de fundo infinito branco. A artista refere-se ao uso de cores como uma forma de “permitir que seus olhos percorram a fotografia de uma forma diferente (...), separando o sujeito de seu mundo, mas ainda assim representando seu mundo através de seu corpo¹”.

A série de 1991, *Being and Having* [Fig. 1], destaca a produção de Opie no campo da arte, mostrando personagens, pertencentes à comunidade da fotógrafa, usando bigodes e/ou cavanhaques, fotografadas a frente de um fundo amarelo ouro, emolduradas e com placas douradas onde se lê o título do trabalho, que coincide com o codinome de cada uma delas, como *Bo*, *Chicken*, *Whitey*, *Chief*, *Con*, *Ingin*, *Papa Bear*, entre outros [Fig. 2]. Elas compuseram a primeira individual da artista em uma galeria Nova Iorque. Os closes sobre os rostos delas são tão próximos que por diversas vezes o enquadramento corta uma parte do queixo e do topo da cabeça. A artista, para obter estes retratos, instruiu cada fotografada a fazer uma adaptação do que considerava masculino, incluindo posturas e atitudes.

¹ SMITH, Cherry. *Damn fine art*. Londres e Nova Iorque: Cassell, 1996. Tradução da pesquisadora.

[Fig 1] *Being and Having*, 1991[Fig 2] *Chicken, Whitey, Chief, Con, Ingin, Papa Bear*

Aquele que vê o trabalho encontra-se cara a cara com os personagens, tão perto que podem em muitos casos ver a cola que gruda os apetrechos que compõe cada rosto, participa como o reflexo de uma imagem no espelho. Os mecanismos de construção estão tão claros quanto os personagens enquanto constructos, criando armadilhas que desafiam padrões estáticos. Mas questionar os padrões de gênero de forma bem humorada começa bem antes dessa série. A artista há tempos após ser chamada de “senhor” em diversos espaços públicos, com amigas resolve brincar de vestirem-se com roupas e objetos tipicamente relacionados “ao masculino” e passam a freqüentar esses mesmos lugares, buscando quantas pessoas seriam elas capazes de “enganar” com o seu disfarce, o que acabava sendo a grande maioria. Seria mesmo possível afirmar, com ou sem exatidão onde estão os limites entre masculinos e femininos?

[Fig 3] *Portraits*, 1993-97

Em *Portraits* [Fig. 3], série vasta desenvolvida entre os anos de 1993 e 1997, Opie leva sua pesquisa um passo a diante, deixando de lado um enfoque irônico sobre a binaridade de gênero para abordar possibilidades de construções sexuais. O enquadramento utilizado nesse caso é recorrentemente busto ou corpo inteiro, mantendo cores saturadas ao fundo. Quando seus fotografados aparecem sentados são sempre cadeiras ou banquetas muito simples, como se tivessem trazido de sua própria casa. Existem três formatos distintos entre os trabalhos, 50,8 X 40,65 centímetros (que é utilizado na maior parte dos bustos), 101,6 X 76,2 centímetros e 152,4 X 76,2 centímetros (para algumas pessoas em pé, o que confere que as mesmas olhem basicamente nos olhos do observador) [Fig. 4]. Nessa série a artista aprofunda

seus questionamentos sobre o que se considera “normal” e o que é abjeto a essa noção, trazendo pessoas de “cenas” *underground*, como por exemplo, o sado-masiquismo ou o punk. Em muitos casos, o título da imagem contém nome e sobrenome da pessoa fotografada, distanciando-as não somente de um potencial anonimato, mas individualizando-as – são mais do que um conjunto de particularidades numa foto, mas compõe unicamente uma pessoa, possuem uma história específica, muitas vezes conhecida e em certa medida, pública no interior de uma “cena”. Diante da multiplicidade de elementos que se pode observar em cada imagem, pensar em uma homogeneização a essa altura parece quase impossível, ainda que Catherine Opie seja freqüentemente rotulada como uma fotógrafa que aborda recorrentemente um certo grupo, ou uma certa questão.

Considerando que, como lembra Laura Flores, “praticamente todas as fotografias pós-modernas são citações conscientes dos gêneros da pintura do século XIX (retrato, paisagem, nus ou naturezas mortas)”², a artista vai além desta citação. Em seus auto-retratos (datados entre 1993 e 2004) e no retrato intitulado *Dyke* (1993), Catherine Opie apropria-se de referências da pintura alemã do século XVI, em especial de Hans Holbein, que utilizou-se de padrões têxteis para servir de pano de fundo de muitos dos seus retratos, técnica esta posteriormente apropriada pela fotografia. O tecido que compõe o fundo não o faz de forma ordenada e discreta, como se observa em Holbein, mas com vincos, dobras, e pequenos descuidos que remetem mais as primeiras experiências fotográficas, nas quais o obturador passava tanto tempo aberto para que fosse possível fixar uma imagem que tais tecidos que compunham o fundo caíam e assim ficavam, já que os sujeitos fotografados não poderiam se mover e a técnica não era tão acessível que permitisse uma segunda tentativa. Mas ao contrário de ambos, Opie coloca seus sujeitos de costas para a câmera e conseqüentemente, para o observador.



[Fig 3] *Mike and Sky*, 1993



[Fig 5] *Cutting*, 1993

No caso de *Dyke*, o título do trabalho – sapatao – vem de uma tatuagem encontrada na nuca da pessoa fotografada. Em um de seus auto-retratos, *Self-Portrait/Cutting* (1993) [Fig. 5] a artista aparece de costas para a câmera mostrando em suas largas costas um desenho simplificado que remetem a infância, no qual se vê duas mulheres juntas, uma casa, nuvem, sol e dois pássaros voando, grafados rasgando sua

² FLORES, Laura G. *Fotografia y pintura: dos médios diferentes?*. Espanha: Editora Gustavo Gili, 2005. Tradução da pesquisadora.

pele, de onde, em algumas partes deste, escorre sangue. Dar as costas para a câmera, além de romper com convenções históricas do retrato, evita fácil ambigüidade de gênero e secundariza o rosto na imagem, dando lugar à larga superfície de pele como tela, meio, e os cortes como inscrição, como gravado, como linguagem.

Há outro auto-retrato onde se pode encontrar novamente o mesmo tipo de grafia, *Self-Portrait/ Pervert* (1994) [Fig. 6]. O trabalho remete a uma prática privada tornada pública que aparecerá em outros trabalhos da artista): o sado-masiquismo, sendo aprofundado em série de polaróides de grande formato. Negando a tradição retratista, a artista se mostra em frente às câmeras com a face completamente coberta com uma espécie de capuz ou máscara de couro, piercing em um dos mamilos, além de 46 agulhas nos braços e a palavra ‘*pervert*’ adornada através de cortes recentes no peito. Enquanto os seios estão a mostra, o rosto está coberto, mas dificilmente a atenção recai sobre eles. A sensação claustrofóbica em vê-la com seu rosto coberto com um material pouco permeável como o couro, como o capuz de um carrasco, além de não dispor de aberturas para os olhos, explora sentidos das chamadas perversões, parte da tangente dor/prazer através da apropriação de técnicas sados-masiquistas auto-infligidas.



[Fig 6] *Self-Portrait Pervert*, 1994



[Fig 7] *Self-Portrait Nursing*, 2004

Pensando o corpo e o sexo na arte contemporânea, Juan Ramírez aponta que havia duas “correntes”, a de reivindicação da genitália feminina, ligado à arte feminista, e da masculina, “abertamente homossexual”. Assim, o autor afirma que “o tratamento masculino do sexo concentra quase sempre a militância sobre o âmbito do prazer, diferentemente das mulheres que tendem a transformar a vagina em uma metáfora política ou cultural³”. Talvez aqui resida uma questão a se destacar no trabalho de Opie, já que a mesma aborda o prazer, afirmações políticas e elementos culturais. Não há uma separação entre estas esferas e o corpo em seu trabalho não aparece enquanto alvo de violência e conseqüente reação, mas reage por existir, como se a própria existência fosse uma afronta.

3 Ramírez, Juan A. *Corpus Solus*. Espanha: Edições Siruela, 2003. Tradução da pesquisadora.

Por muitos anos, a tradição acadêmica acreditou “na existência de um corpo humano perfeito, sujeito, inclusive, a medidas proporcionais⁴”, mas em *Self-Portrait/Nursing* (2004) [Fig. 7] a artista, com seu filho apoiado em seu corpo largo, mãos grandes segurando seu pequeno corpo, rosto em perfil e olhos fechados, ambos nus, seu corpo marcado por cicatrizes, dois peitos a mostra, excesso de peso e rugas, intima o que se entende por corpo feminino, contrariando a noção de materno difundida em todos os espaços do cotidiano, profanando-a com sua, em silêncio, confrontando um dos ícones centrais do cristianismo, a ‘madona e a criança’, tantas vezes representado em pinturas e escultura.

Provocações da artista relacionadas à temática religiosa não se limitam a este trabalho. A mencionada série *Large-Format Polaroids* (2000), ou polaróides de grande formato, foi requisitada à Opie pela *Estate Project for Artists with AIDS*. Opie já havia participado dos coletivos *ACT-UP* e *Queer Nation*, e desenvolveu um projeto com um amigo próximo portador do HIV, o artista e performer Ron Athey. Para o projeto, foi emprestada a artista uma Polaroid que possuía a maior saída possível para uma câmera instantânea e o resultado foram imagens verticais de 280 centímetros de altura por 104 centímetros de largura, fazendo os fotografados ficarem um pouco maior que a escala humana, o suficiente para conferir aos mesmos uma dimensão quase sagrada.

Esta é a única vez que entre as variantes de cor de fundo da artista está o preto, além de vermelho, azul e marrom. Nessa última, intitulada *Ron Athey/Suicide Bed (from 4 scenes)*, Athey aparece deitado em uma cama construída como um leito de morte, como um cristo envolto em lençóis dourados, com o corpo coberto por tatuagens, além de alguns piercings, diversas seringas espetadas em seu braço esquerdo, por todos os ângulos, com agulhas que atravessam de um lado a outro de sua pele, não ficam dentro, o que remete à práticas recreativas eletivas típicas de comunidades que praticam suspensão corporal. Aqui, Opie evoca não somente a perspectiva mas também a dramaticidade da “Lamentação sobre Cristo Morto” (1475-1478), de Andrea Mantegna. Ainda assim seu braço parece estar levantado com muito esforço, seu queixo levantado e olhar distante.

Em *Ron Athey/Crown of Thorns wearing Leigh Bowery's gown (from Martyrs & Saints)*, ao invés de uma coroa de espinhos, como sugere o título, Athey aparece com diversas agulhas de seringa longa em torno de sua cabeça, olhos revirados ao alto, trajando uma veste marrom desenhada por Leigh Bowery, lendário designer de moda que havia morrido de AIDS anos antes. A veste cai como um manto santo, acompanhada pelo sagrado coração tatuado no meio do tórax de Athey e pelo dramático fundo vermelho, no qual Athey parece uma figura barroca iluminada dentro de sombras. Leigh Bowery é novamente homenageado no único retrato de uma ausência que Opie já fotografou. Em *In memory/Leigh Bowery*, uma cadeira colocada num pedestal é recoberta por este manto, que se estende pelo chão, num fundo azul.

Robert Mapplethorpe conversa (como refere-se a artista) com um dos trabalhos desta série. Em *Ron Athey/ Pearl Necklace (from Trojan Whore)* [Fig. 8], Athey está de salto alto com um dos pés suspensos na cadeira anteriormente mencionada, de costas, com um vestido preto e laranja levantado até a cintura de modo a mostrar suas nádegas e um longo conjunto de pérolas ligadas às mesmas, remetendo

⁴ *Op cit.* Tradução da pesquisadora.

ao auto-retrato de Mapplethorpe de 1978, no qual o mesmo está em posição muito similar com um chicote saindo da mesma região.



[Fig 8] Ron Athey/ *Pearl Necklace* (from *Trojan Whore*)



[Fig 9] Ron Athey/ *The Sick Man* (from *Deliverance*).

Numa das raras vezes em que aparece outra figura, em *Ron Athey/ The Sick Man* (from *Deliverance*) [Fig. 9], Athey aparece na porção inferior da fotografia, nos braços de Darryl Carlton, com expressão similar à Teresa na emblemática *O Êxtase de Santa Teresa*, de Gian Lorenzo Bernini. Portadores do HIV são muitas vezes tratados como contaminantes, mas aqui, entre performances com sangue, perfurações e tatuagens, Athey aparece nos braços de outro homem, não portador do vírus, e que não parece pensar na contaminação, mas sim na convalescência do amigo (dado que os dois já participaram de diversas performances juntas, incluindo a qual Athey foi crucificado pelo público, em 1994, por os expor a um ambiente com seu sangue).

Finalmente, os trabalhos de Catherine Opie não apenas “afirmando a diferença, mas, mais significativamente, ela confirma as complexidades⁵”. Se em algum momento um observador se encontrar olhando com espanto para qualquer dessas imagens, não tenha dúvida que elas nos encaram de volta, numa relação que extrapola o momento entre fotógrafa e fotografado para se desenvolver entre imagem e observador. Opie esclarece que “as fotografias te encaram de volta, ou eles olhas através de você. Eles são muito nobres. Eu costumo dizer que meus amigos são como minha família majestosa⁶”.

Catherine Opie mostra-se mais uma artista que se propõe a transpor “os limites de exposição da arte”, evidenciando este ambiente como lugar onde a neutralidade não é possível justamente pelo estranhamento que temos diante de qualquer demonstração da riqueza de possibilidades e diferenças.

5 DECTER, Joshua. In *Catherine Opie*. Londres: The Photographer's Gallery, 2000. Tradução da Pesquisadora.

6 OPIE, Catherine entrevistada por FERGUSSON, Russel In BLESSING, Jennifer (org.). TROTMAN, Nat (org.). *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2008. Tradução da pesquisadora.

Ainda que reine a falsa noção que sejam “socialmente indiscriminados e sexualmente indiferentes⁷”, pensar os espaços da arte como “incontaminados, de ‘autonomia absoluta, povoados por indivíduos sem sexo nem classe, que transcendem suas condições vitais para formalizar suas emoções⁸”, há práticas que permitem ruídos, inquietações, a contestação da hegemonia e da homogeneidade desses espaços.

7 FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

8 RUÍDO, Maria *In Precarias a la Deriva*(Org.). *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004. Tradução da pesquisadora.