

## **Cria cuervos: uma aproximação com a fotografia de Carmen Calvo**

**Marta Luiza Strambi<sup>1</sup>**

A imagem é posta em evidência como “fábrica de identidade”, como o espaço no qual o sujeito se constitui no trajeto de “suas” representações, na absorção da sucessão de “suas” fantasmagorias (BREA, 2004).

Quando no século passado a fotografia cumpriu um papel revolucionário como um meio de informação e de expressão, também serviu como um substituto econômico para uma burguesia que nascia e que queria ter a sua imagem retratada. Somente no final do século dezenove e mais intensamente nas décadas de 20 e 30 do século vinte é que a fotografia começa a ocupar um espaço mais efetivo como um meio de expressão (FREUND, 1976).

A consideração de Philippe Dubois (1994) sobre se a relação misturada entre a arte contemporânea e a fotografia - quando ele diz que a arte teria se tornado fotográfica dada a marcante característica de indexalidade presente em inúmeras produções - faz sentido exatamente devido a essa necessidade de referência a determinados aspectos de impulso original, de uma forma original, de um referente, enfim, que constrói para um determinado número de produções artísticas bases que vão sendo incorporadas a conceitos mais gerais como metáforas e referências à memória, ao indivíduo como uma identidade que vai se tornar impossível, a corporeidade não mais como um reduto sensual mas como um reduto de uma inquietação, de uma perturbação da consciência que irá desembocar numa espécie de neossurrealismo.

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas

Vale situar essas questões ainda que de modo bastante ensaístico ou mesmo provisório para indicar uma transformação no modo de operar a poética como uma necessidade presente no imaginário criativo. A fotografia de Carmen Calvo coloca em questão o problema da obtenção de uma imagem não mais a partir de um procedimento de caráter direto, mas, como uma apropriação, uma recodificação. No século XX, entre os surrealistas, a fotografia surge como um meio propício para a efetivação de propostas conceituais, que eram detonadas a partir de construções obtidas por associações que operavam através de metáforas ou por analogias, ao serviço de uma noção que, no início, era mais intensamente relacionada com uma ideia de violenta ruptura com a tradição. Sofisticando-se esteticamente essa questão vai alargar os horizontes da modernidade.

A fotografia vai significar para as vanguardas históricas uma nova possibilidade de experimentação e percepção de fenômenos da construção visual. São relações com a forma e o espaço como no caso dos artistas construtivos – especialmente em Rodtchenko e Moholy-Nagy – e no surrealismo, com um direcionamento claramente voltado para a prospecção de subjetividades que propõem um paradigma contraditório ao princípio de objetividade realista na fotografia ao inaugurar de maneira original o caminho da ficção e o apelo ao imaginário.

Nesse campo podemos citar como pioneiros: Man Ray, Hans Bellmer, Raoul Ubac, Jacques Boiffard, Brassai, Florence Henri, entre outros. Man Ray, um dos mais importantes artistas do surrealismo a utilizar a fotografia, “queria antes fotografar uma ideia que uma coisa e, um sonho mais que uma ideia”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Alexandrian, Sarane. O surrealismo, Cacém: Ed. Verbo, 1973. p.92

Contemporaneamente, surge no cenário artístico uma forte manifestação do simbólico na fotografia, onde se destacam artistas como Marta María Pérez, Alexander Apostol, Aziz+Cucher, Alfredo Jaar, Cristian Boltanski, Andrés Serrano, Cindy Sherman e outros que, de uma maneira original, retomam a manipulação dos paradigmas fotográficos na direção de suas poéticas pessoais. Com uma forte identificação com o que Hal Foster chama de “uma beleza compulsiva”, a partir da “inquietante estranheza” em Sigmund Freud, o que aponta para uma retomada no pensamento inaugurado pela estética do surrealismo, lugar em que podemos incluir a fotografia de Carmen Calvo.

Carmen Calvo, nascida em 1950 na cidade de Valência, na Espanha, iniciou sua produção artística após a ditadura de Francisco Franco, morto em 1975. Com o fim da repressão e da ditadura, ela fez parte do grupo de jovens que, identificados com a vida noturna de Madri, se mobilizam e articulam seus interesses para viver uma liberdade cultural e artística que transformaria completamente o cenário artístico espanhol. No auge da década de 80, vários artistas compunham a chamada “*La Movida*” (expressão usada para se referir à vida noturna), entre eles se destaca o cineasta Pedro Almodóvar que se tornou um dos nomes mais conhecidos nessa virada cultural espanhola.

A sexualidade e a violência no espaço das representações são exploradas em múltiplas formas, e são características desse novo movimento na cultura ibérica que se refletem na obra de Carmen Calvo que trama em suas fotografias uma mistura de temas para transformar questões pessoais em dramas universais. Carmen Calvo, após estudar publicidade, ingressa na Escola de Artes e Ofícios de Valencia e, depois, ingressa na Escola de Belas Artes. Nos anos 70, seduzida por pesquisas arqueológicas incorpora a questão do fragmento em suas obras. Calvo é interessada na

pesquisa expressiva, cujo campo que se apresenta indica para os vários suportes e possibilidades, tanto no âmbito da tridimensionalidade quanto do espaço bidimensional, caracteriza-se por desenvolver uma poética fortemente vincada numa carga de elementos singulares com base bastante experimental, o que lhe dá suporte para uma ousada construção poética no campo da fotografia.

Suas obras não são fotografias diretas, são imagens híbridas, que agregam materiais, os mais diversos, como tinta, colagem com papéis, objetos e cabelos. A obra de Carmen Calvo se configura numa dimensão da memória em que o passado se torna presente e a ficção não se distancia da realidade, seu trabalho vai além da ideia do *isto foi* (memória) proposto por Roland Barthes como um *noema* da fotografia, já que o aspecto da memória é recodificado em presença por um forte sentido de materialidade.

O campo do retrato é o espaço; a isotopia por onde se constituem determinados elementos dessa poética de Carmen Calvo apresenta questões de natureza dialógica que articulam seus tentáculos entre o espaço interno e o externo, entre a identidade e a sua impossibilidade, quando o universo codificado dos símbolos explora uma dimensão imprevista da própria condição de sua presença.

Nessa imagem de um casal em que os cabelos se colocam no lugar do rosto fica abolida a interface da fisionomia e da expressão tão marcantes dos retratos. Os cabelos que crescem nas faces são reveladores de uma atmosfera, de uma inevitabilidade, de algo que cresce de forma independente das convenções e dos sistemas sociais, que se configuram num matrimônio. Há uma força independente e selvagem, uma natureza que não é domesticada, mas abjeta.

*Segundo a definição canônica de Kristeva, abjeto é aquilo que devo desfazer-me a fim de ser um eu (porém o que é que esse eu primordial expulsa em primeiro lugar?). É uma substância fantasmática que não é alheia ao sujeito, é íntima com ele; e é esta super-proximidade que produz o pânico no sujeito. Sendo assim, o abjeto afeta a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção especial entre as coisas em nosso interior e no exterior, como no espaço temporal entre o corpo materno (novamente o âmbito privilegiado do abjeto) e a lei paterna (FOSTER, 2001).*

O casal, na fotografia, daria as costas, as partes de seus cabelos estão na bidimensionalidade, dando as costas ao público. Como se não bastasse, estão ali para serem olhados. Calvo encobre de cabelo as faces de seus parentes, talvez encubra o que não queira mostrar, mas deixa escapar o que lhe interessa destacar.

### **Cria cuervos**

No entanto, o contraste se repassa, a noiva, o noivo, o casamento. Tudo como se não bastasse, agora e como sempre ou unidos para sempre. Ainda que só sobrassem pelos estariam eles salvos pela união. Colados ali, justapostos, ou até mais que isto: quando passei assustei. Tão gigantes e peludos. Que “*peluqueria*” era aquela que criava corvo na cara? Que tanto cabelo? Que tantos monstros rondavam aquelas faces?

Assustador, poderia ser um véu, algo que os cobrisse, mas a materialidade era algo do próprio corpo, brotado do corpo. Nem tanto assim e já estamos na falsa verdade. O material terá sido criado sintético, imitando o próprio cabelo. Mesmo assim a aflição permanece. As faces se desnudam quando mostramos cara-a-cara a verdade, ou quando damos a tapa nossa face. O matrimônio. Talvez algo que nos deixa cego, sem cara e identidade.



Carmem Calvo, 2003<sup>3</sup>

Atraída pela estranheza mergulhei nos esquemas dos signos procurando solução. Como não bater na nossa cara o que o mundo nos mostra? Nessa indicialidade há algo que marca as faces icônicas, totalmente simbólicas, pois destituídas de fidelidade para com sua modalidade. Hibridismo, ou mais que isso, o que marca o olhar nessa obra é o deslocamento dos cabelos que nelas habitam.

*Francisco Calvo Serraller, en su texto "Anatomía de la inquietud", que se puede encontrar en el catálogo de la*

---

<sup>3</sup> Fotografia realizada por Marta Strambi, por ocasião da Arco 2004 em Madri/ES.

*exposición La casa misteriosa, comisariada por Juan Manuel Bonet y que se pudo ver durante los años 1997 y 1998 en la Fisher Gallery de Los Ángeles primero y después en el Chicago Cultural Center apuntó lo siguiente: “En cierta manera siempre he pensado que la obra de Carmen Calvo tenía algo de autobiografía novelada. Lo de novelada no hay que interpretarlo como historia de ficción, sino como historia de lo privado, que es la historia no pública, no oficial”. Carmen Calvo, que así se titula esta muestra y que ya está apuntando desde su propio nombre a todo lo que de autorreferencial tiene la obra de la artista, se puede entender también como un ejercicio que intenta rastrear la extrema complicidad que hay entre la existencia emocional y cotidiana del sujeto con el hecho artístico en sí (Suárez, 2004).*

Essa espécie de surrealismo, que há no trabalho de Carmen Calvo, está ligada ao exercício do cotidiano. Uma imagem que se opõe ao exótico, ao onírico. O surrealismo de Calvo se aproxima do surrealismo de Luis Buñuel, numa dimensão profunda e psicológica que se compõe de fragmentos e símbolos.

Sua escolha sempre recai sobre elementos da alteridade, como as diversas manifestações da violência e do terrorismo. Ao cobrir os rostos que aparecem em seus retratos apropriados, com os mais diversos procedimentos, ela ao mesmo tempo em que mascara as identidades põe em relevo uma materialidade que dimensiona uma espécie de carnavalização do próprio espaço da expressão.

*El surrealismo de Calvo pertenece al terreno de lo cotidiano, no de lo exótico y lo distante. Las cosas que consagra son objetos familiares que encontramos a nuestro alrededor, en casa o en el mercado, a diario. Y su mundo no es fantástico ni onírico. Al*

*contrario, es demasiado real y actual. El aislamiento que hace de lo familiar en sus construcciones acentúa su rareza. No obstante, tal como sostiene el pintor americano Ed Ruscha, estos días lo conocido es tan surrealista en Oklahoma como lo es en París. Este surrealismo de la vida cotidiana en una cultura global caracterizada por la proliferación de objetos fabricados en masa y el choque de culturas define la visión del mundo de Calvo. No hay nada más horrible, insinúa Calvo, que el surrealismo de la vida diaria en el mundo anárquico de hoy. En efecto, la "rareza" de la imaginería de Calvo, en particular en las fotografías manipuladas y las instalaciones más recientes, no es más extraña que las historias que se pueden leer en los periódicos. Estas incluyen el relato de un hombre que se despojó de sus ropas y comenzó a graznar como un pato cuando le denegaron un préstamo bancario en Arizona, o la historia de un terrorista poético en Uganda que disparó a gorilas con dardos tranquilizantes para disfrazarlos de payasos mientras estaban inconscientes. En una época en que la identidad es escurridiza, las farsas y las máscaras proliferan. En Los Ángeles, un hombre disfrazado de ángel de la muerte se asomó a las ventanas de distintas clínicas de salud y hospitales, mientras que un artista callejero recorrió las calles de Londres con barras de pan atadas a su cabeza, cruzó Alemania con una chimenea en su mochila y más tarde arrastró una bañera de hierro fundido alrededor de Nueva York. En el estado de Iowa, en Cedar Rapids (una ciudad que votó por los "valores morales" de George Bush), se instalaron pomos y cerraduras en lados opuestos de los árboles de un parque de la ciudad. Tal es nuestra "realidad" cotidiana en el siglo XXI. Carmen Calvo comenzó a cubrir con máscaras y capuchas los rostros de las figuras que aparecen en sus ampliaciones*

*fotográficas antes de que las imágenes del 9/11 y 3/11 llenaran las primeras planas de los periódicos (ROSE, 2004).*

Ao reverter o princípio básico de funcionalidade de um retrato que é o de mostrar a identidade, essas experiências de Carmen Calvo se conectam com a instância de uma metáfora da impossibilidade. A identidade configura um campo de demarcação.

Os sujeitos se compõem nesse ato. Ao impossibilitar essa configuração se estabelece um espaço em que a identidade vai ser substituída pela alteridade, porém, uma alteridade que não dá conta do espaço social como uma demarcação, mas como uma ausência.

Recompôr o que deveria estar na nuca, inverter a posição, criar máscaras faz prever um espaço imenso, quando as alterações do que seria a marca da identificação substituem num movimento deslocado os papéis individuais.

Marcadamente política é a ação de Carmen Calvo, o espaço de uma psicanálise envolve-se em paradigmas complexos cuja relevância se contrapõe a uma transferência de utilização de meios de expressão como formas aleatórias. A escolha do suporte fotográfico se materializa por suas condições aparentes. A utilização do retrato fotográfico faz supor uma presença anterior. O que se apresenta enquanto objeto do signo, efetivamente, em presença.

Em Carmen Calvo a utilização do fotográfico não se dá por uma simples deferência ao tecnológico, mas ao necessário: ao verdadeiro de uma relação de poéticas e de materiais. Há uma ordem da cultura, um advento que não é tratado como fator espetacular, mas como uma condição de

impossibilidade de permanência, de se fazer presente na durabilidade do tempo.

A figuração nos retratos híbridos de Carmen Calvo se dá na busca de inspiração em fotografias antigas e objetos de personagens anônimos, comprados em sebos. Incorporadas de narrativas sociais, as fotografias são transformadas pela ação de colagem, de mixagem, de transporte e de alteração semiótica que a artista manipula. O universo em comum é o da imagem, mas há que se considerar a importância da visualidade fotográfica e de sua composição visível em seus aspectos de memória e significação.



Carmen Calvo, Final Loneliness, 2006.

Ao se utilizar de procedimentos como a colagem, agregando matérias e materiais que se configuram como objetos físicos, Calvo explicita a liberdade de manipulação que lhe é própria e essa atitude não coloca na berlinda a relação entre um tipo de fotografia pura e outro tipo miscigenado. Evoca a pertinência de se refletir sobre a fotografia como uma representação, como um signo e não como a própria realidade. Um espaço aberto para o inacabado, para a continuidade do tempo, da vida e da morte.

*Baudelaire escreveu – palavras que Malraux lembra muito oportunamente – “que uma obra feita não é necessariamente uma obra acabada e uma obra feita não é necessariamente uma obra inacabada”<sup>4</sup>. A obra consumada não é portanto aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomeçar o gesto que a criou (...) Já que a percepção nunca está acabada, já que as nossas perspectivas nos dão para exprimir e pensar um mundo que as engloba, as ultrapassa e anuncia-se por signos fulgurantes como uma palavra ou um arabesco, por que a expressão do mundo seria sujeita à prosa dos sentidos ou do conceito? É preciso que ela seja poesia, isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o nosso puro poder de expressar, para além das coisas já ditas ou já vistas (MERLEAU-PONTY, 2004).*

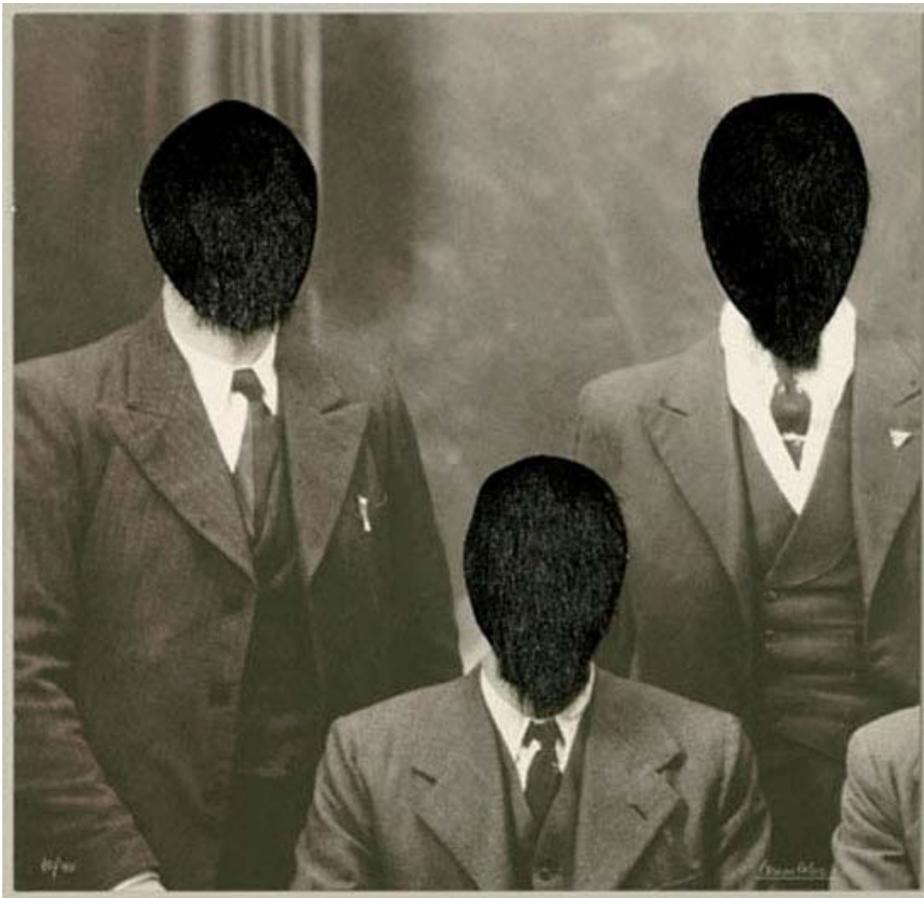
Ao aproximar o signo da poesia, abre-se o campo expressivo e as montagens construídas pelo eixo sintagmático de Calvo aproximam os índices dos símbolos, fazendo um construto de imagens que pertencem aos campos do horizonte pós-moderno onde os limites instituídos foram ampliados e os campos expandidos.

Ao agregar materiais pelo princípio da colagem a operação poética não constringe a um rebaixamento do índice fotográfico, ao contrário, faz uso da

---

<sup>4</sup> MALRAUX, Le Musée imaginaire, p.59 *apud* MERLEAU-PONTY, 2004.

sua verdade enquanto tal e, sem um artifício de recomposição ao espaço bidimensional, permite que um uso de condição afeita ao *ready-made* configure não uma simples apropriação, mas uma narrativa de caráter polissêmico. Quando o passado marcado pelo tempo é reconstituído pela colagem abre uma fissura no espaço e no tempo, abrindo-se para a ficcionalidade, para o estranhamento. Lucrécia Ferrara em *A estratégia dos signos* (1981) diz que na teoria de Chklósvski – que se apóia na ação do estranhamento – o objeto representado procura transpor o universo cotidiano para uma esfera de novas percepções que se opõem ao peso da rotina, do hábito, do já visto. Nessa ideia, o objeto é extraído do seu contexto habitual e revela uma face insólita.



Carmen Calvo, Aún sonrîen sus labios, 2002.

Ao tratar a imagem como memória de um suposto noivado ou casamento, Calvo aglutina o véu na face plácida do retrato.

O noivo novo, jovem oficial, ainda reflete uma alegria, um olhar apaixonado frente à pose fotográfica, um gesto predestinado ao futuro, formal e conciso. No entanto, a fotografia se “empalidece” pela ação despojada de Carmem Calvo que ao vestir o noivo com o véu da noiva encobre sua face dando a ele o peso do tempo vivido.

Calvo talvez tenha encontrado a fotografia desse jovem em algum comércio de antiguidades, ou talvez ela já o possuísse ou, ainda, o tivesse guardado em suas entranhas subjetivas. Essa fotografia também revela um olhar desnudo e transparente do tecido de tule branco, como um gesto obtuso de morte e vida, o véu do morto, memória de algo experienciado, revivido e remexido, mas nostálgico.

A obra paradoxal de Carmen Calvo oculta e revela os deslocamentos, as trocas de valores transferidos aos objetos do cotidiano. Ela torna a disposição da memória uma espécie fragmentada de drama da violência e intimidade dos abalos dos sistemas de convivência.

### **Referências Bibliográficas**

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BREA, José Luis. Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato). In: \_\_\_\_\_. Tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Murcia: Cendeac, 2004.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

FOSTER, Hal. **El retorno de lo real**. Madri: Akal, 2001.

\_\_\_\_\_. **Recodificação**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FERRARA, L. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FREUND, G. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

GUASCH, Anna Maria (Org.) **Los manifestos del arte posmoderno**. Madri: Akal, 2000.

ROSE, Barbara. Las múltiples máscaras de Carmen Calvo. In: Carmem Calvo. (Catálogo) Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2004.

SUÁREZ, Osbel. La memoria de las cosas. In: Carmem Calvo. (Catálogo) Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2004.