

# O processo criativo em dois atos<sup>1</sup>

*The creative process on two acts*

**Maristela Santos Almeida Ribeiro**

*Artista visual e mestra em Poéticas Visuais pela EBA/UFBA  
Artista, pesquisadora e coordenadora das Oficinas  
de Artes Plásticas do Centro de Cultura e Arte da  
Universidade Estadual de Feira de Santana  
maristelaribeiro3@hotmail.com*

13

## Resumo

Este ensaio relata algumas ações, do ponto de vista conceitual e operacional, desenvolvidas durante o Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. A primeira delas constitui uma tentativa de compreensão da representação visual do ponto de vista histórico, onde são abordadas questões a respeito das relações de gênero e a segunda busca relatar, através da observação do modo como se dá a ver o processo criativo, a construção de auto-retratos fotográficos baseados numa identidade fictícia, de forma a questionar também a função representativa atribuída à fotografia. Os trabalhos são apresentados em conexão com experimentações derivadas das linguagens visuais, práticas híbridas, tendo sido descritos os procedimentos realizados em consonância com mecanismos advindos da técnica fotográfica.

Palavras-chave: Arte contemporânea, híbrido, gênero, fotografia

## Abstract

This test reports some actions, from the point of view conceptual and operationally, developed during the Master's degree in Visual Arts of the School of Beautiful Arts of the Federal University of the Bahia. Their first one constitutes an attempt of understanding of the visual representation of the historical point of view, where questions are boarded as to the relations of type and the second search to report, through the observation of the way as the creative process lets be seen, the construction of photographic self-portraits based on a fictitious identity, in the form to question also the representative function attributed to the photography. The works are presented in connection with experimentations been derived from the visual languages, hybrid practices, when there described the proceedings carried out in harmony with mechanisms resulted from the photographic technique.

Keywords: Contemporaneous art, hybrid, gender, photography

Este texto aborda questões conceituais e procedimentos operacionais próprios do processo criativo no âmbito da contemporaneidade. Tem como objetivo principal abrir um espaço para a observação desse processo, desenvolvido através de uma investigação teórico-prática, realizada a partir da problematização dos modos de representação.

O que motivou a investigação descrita no primeiro ato foi o fato de que, em dado momento da minha produção artística, comecei a observar mais atentamente que a iconografia, os poetas e os pintores, historicamente, reproduziam a imagem da mulher sob a interpretação do olhar masculino. Essas imagens, que povoam nosso imaginário, mascaram e conservam, sob a trama de uma criação artística e “bela”, uma visão dicotômica do masculino e feminino. Tal versão, reforçada durante muito tempo nos meios intelectuais por eminentes pensadores e prosadores, foi apoiada principalmente pelas pesquisas científicas nas descobertas da medicina e da biologia do século XIX, num discurso naturalista que insistia na existência de duas naturezas com qualidades e aptidões específicas: aos homens, o cérebro, a inteligência, a razão; às mulheres, o coração, a intuição e a sensibilidade (RIBEIRO, 2006).

O tempo é um conjunto extraordinário de conquistas em favor da mulher separam essa visão da atualidade. As circunstâncias históricas mudaram consideravelmente. No início do século XXI, as questões são outras.

O segundo ato tenta observar o modo como se dá a ver o processo criativo, implicado nas questões que circundam a minha produção, através de autorretratos fotográficos baseados numa identidade fictícia, de forma a questionar também a função representativa atribuída à fotografia. A seguir, apresento algumas anotações desses trabalhos. O primeiro – *Fendas e Frestas* – é uma proposta artística resultante da minha pesquisa de mestrado, a qual visa potencializar a relação entre a histórica condição feminina e o seu confinamento subjacente. O segundo – *Os Modernos no século XXI* – constitui uma série de fotografias que visa problematizar os modos de representação trazendo à tona questões relativas à identidade e à alteridade.

## **Ato 1: Fendas e Frestas**

Buscando refletir acerca dos papéis femininos com os quais a mulher se vê confrontada ainda hoje, em março de 2003, selecionei 39 mulheres que

---

<sup>1</sup> Seu trabalho artístico aborda o diálogo poético com experimentações oriundas das linguagens visuais contemporâneas, práticas híbridas ou mistas e outros mecanismos advindos da técnica fotográfica. Desde meados dos anos 1990, Maristela participa com frequência de coletivas, salões e bienais na Bahia, em outros estados brasileiros, assim como em outros países, tendo recebido diversos prêmios e menções.

viviam num asilo para idosos, 37 mulheres residentes num hospital psiquiátrico e 13 mulheres que se encontravam detidas num presídio, portanto, todas as 89 excluídas da sociedade. O critério de seleção baseou-se exatamente no estado em que se encontravam: confinadas.

Escolhi trabalhar com 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, de certa forma, experiências limítrofes. Tinham em seus corpos as marcas das tramas rígidas da vida.

Para dar início ao trabalho plástico, encaminhei-me para a fotografia. A imobilidade de uma cena, em seu tempo e espaço, havia despertado meu interesse. Evocadora de memórias, vestígios, lembranças, inclusões, exclusões, reminiscências, narrações, testemunhos presenciais, a linguagem fotográfica produzia um rastro da realidade e dava depoimento desse real, revelando-se muito mais eficiente do que qualquer outro meio distinto do seu princípio.

Para a realização desse trabalho, eu necessitava transformar em linguagem visual conceitos como opressão, abuso e condicionamento – situações sofridas ainda hoje pela mulher –, sem, contudo, deter-me nas reivindicações pela melhoria das condições de vida dessa mulher, sujeito que demanda uma posição igualitária à do homem no mercado de trabalho e no âmbito dos direitos sociais.

Como trabalhar com esses conceitos, priorizando a obra e seus desdobramentos, sem cair na ilustração do tema ou da teoria?

Comecei, desde o início, a pensar nos materiais e na sua possível “carga de significados” (REY, 1997, p. 83) que pudessem expressar o abandono, a pobreza, a opressão e a solidão coletiva, comuns a todas as mulheres selecionadas, buscando ainda estabelecer uma relação entre eles e os papéis femininos adotados na sociedade. Aproximei-me do conceito duchampiano<sup>2</sup> de apropriação. Esse conceito na contemporaneidade se amplia, ultrapassa a própria matéria desses objetos “já feitos” e apresenta-se também na interferência, que transforma a realidade, terminando por produzir uma nova realidade. Essa realidade criada pela imaginação é tão real quanto aquela exterior à obra. A matéria implicada nesse processo dinâmico, à medida

---

<sup>2</sup> Duchampiano é relativo a Marcel Duchamp, artista francês que em 1913 chocou o *establishment* cultural, quando transformou objetos cotidianos em obras de arte, acrescentando sua assinatura: de uma pá de neve a uma roda de bicicleta, de um vidro com o ar de Paris a uma imagem desfigurada da Mona Lisa. Esses engenhosos *ready-mades* revolucionaram o conceito de arte no século XX.

que vai sendo manipulada, passa a ter outra identidade, outra feição. Passa a ser reinventada, e sua carga semântica se amplia, sendo, nesse caso, portadora de todas essas impregnações relativas à manipulação.

### **A construção do objeto**

Dei início às primeiras tomadas fotográficas considerando os conceitos de multiplicidade, diversidade e reprodução e utilizando uma câmera profissional analógica Yashica, fixa em tripé, com enquadramento em *close*, tipo 3x4, cadeira fixa e fundo paisagístico. Barthes (1984, p. 62) acentua que: “A Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa”. Eu buscava o silêncio necessário à reflexão, portanto, desejava a simplicidade do fazer, sem ruídos elaborados. Essa operação foi comum entre as mulheres do Asilo de Idosos, do Hospital Psiquiátrico e, também, do Presídio.

Nesse trabalho, o incômodo que me interessava só se revela a partir da aplicação de uma prática híbrida, ou seja, a partir do momento do encontro dessas fotografias com o objeto portador das significações capazes de ressignificar o seu conteúdo expressivo.

Para John Berger, as imagens produzidas e apreciadas pelo homem são condicionadas por toda uma série de pressupostos adquiridos. Ele afirma que “todas as imagens corporizam um modo de ver. As fotografias não são, como muitas vezes se pensa, um mero registro mecânico”. Ao rever as mulheres por mim selecionadas para desenvolver a investigação, eu me deparava com criaturas humanas que haviam tido mães, pais, talvez irmãos, filhos e amigos. Um dia foram crianças, tiveram sonhos e esperanças. Algumas, por uma certa força misteriosa que eu não chego a compreender, já haviam saído alteradas do útero materno, outras, a vida se encarregara de modificar. (RIBEIRO, 2006). Partindo dessas deduções, foram criadas as *Instalações* descritas a seguir.

### **A Colônia**

Ao entrar na maior unidade psiquiátrica do Estado da Bahia, o Hospital-Colônia Lopes Rodrigues, em Feira de Santana, com seus mais de 400 leitos, tinha em mente um trecho do livro *O Alienista*, de Machado de Assis, que tanto havia me chamado a atenção: “A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente”.

Na Antiguidade, acreditava-se que os loucos possuíam poderes divinos. A Idade Média lamentavelmente os acorrentou e os expôs ao frio e à fome, pois eram vistos como seres endemoniados e possuídos. No início da Idade Moderna, os transtornos mentais foram qualificados como “crime” e seus portadores foram punidos com a pena de prisão. Só no século XVIII, na Europa, os loucos foram elevados à categoria de doentes mentais e a loucura passou a ser uma questão médica.

O Ministério da Saúde no Brasil, através do Centro Cultural da Saúde, vem disponibilizando um amplo e rico material, que pode ser visto na mostra itinerante *Memória da Loucura*<sup>3</sup>, a qual apresenta personagens, documentos, cenários e histórias da saúde mental no Brasil, desde a criação do Hospício Pedro II, no Rio de Janeiro, em 1852, até os dias atuais. Essa exposição, apresentada no Museu do Cuca da Universidade Estadual de Feira de Santana, em fevereiro de 2004, chamava a atenção para a necessidade de consolidação das conquistas antimanicomiais impetradas pela Lei 36.570, de 1989, e implementadas pela Lei 10.216, de 6 de abril de 2001, que dispõem sobre a humanização dos métodos de tratamento e inclusão social dos portadores de sofrimento mental, assinalando a extinção dos procedimentos repressores e desumanos que marcaram e ainda marcam a história da psiquiatria no Brasil.

Em contato com os loucos do Hospital-Colônia, comecei a me perguntar se poderia existir de fato uma sociedade capaz de acolher os portadores de transtornos mentais, uma sociedade que permitisse a inclusão das diferenças, que aceitasse a possibilidade de ser e existir de modo divergente, como desejavam os partidários da reforma psiquiátrica. Nesse momento, recordei-me de uma frase atribuída a Arthur Bispo do Rosário: “Os doentes mentais são como beija-flores. Nunca pousam. Estão sempre a dois metros do chão” (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2003).

Assim, de posse de todas essas ideias, foi-se materializando esse núcleo, constituindo-se de uma *Instalação* composta de 34 caixas de correio, embutidas na parede, com suas janelinhas com chave, entreabertas, de modo que só podem ter acesso às imagens – rosto parcial das mulheres que vivem isoladas no Hospital Psiquiátrico – aqueles que tomem a iniciativa de abri-las. Cada caixa mede 22,5 cm x 22,5 cm x 9 cm e tem a fenda da janelinha na parte superior com 8 cm x 19 cm de dimensão (Figura 1).

---

<sup>3</sup> *Memória da Loucura*, além de ser o título dessa Mostra, é também uma narrativa crítica reeditada pelo Ministério da Saúde, 2003.



**Figura 1**  
Maristela Ribeiro. Instalação. Detalhe  
Conjunto Cultural da Caixa. Brasília – DF, 2005

Essas caixas foram adquiridas em lojas comerciais e são conhecidas como caixas de correio. Elas foram utilizadas por sua relação com a mensagem, a lógica, a linguagem linear, como contradição ou contraponto para a “incômoda” diversidade, a história fragmentada, a abordagem “sem lógica” de quem está do outro lado (Figura 2).



**Figura 2**  
Maristela Ribeiro. Instalação. Vista geral  
Conjunto Cultural da Caixa. Brasília – DF, 2005

A exposição conta também com iluminação direcional, cênica, como forma de valorizar a disposição e dramaticidade dos objetos.

## **O Presídio**

Com a manchete de primeira página “Presos não conseguem mudar de vida”, o jornal baiano, de circulação nacional, *A Tarde* afirma que “somente 10% das pessoas que cumprem penas, ou já cumpriram, nas prisões brasileiras mudam sua perspectiva de vida e não reincidem no crime”. Na Bahia, só 22% dos presos trabalham e apenas 11% estudam (*A TARDE*, 2/8/4, p. 8).

Tendo a página 8 do 1º caderno inteiramente dedicada ao tema, o referido jornal apresenta o título “Uma segunda chance”<sup>4</sup>, em letras garrafais e informa que, embora o trabalho e o estudo atraiam poucos detentos, essas atividades trazem inúmeros benefícios, porque, além de ocupar o tempo, o preso aprende um ofício que lhe permite uma renda para o auxílio à família. E mais, atualmente, no Brasil: “Todos os internos que trabalham têm direito à remissão de pena. Cada três dias trabalhados vale um dia a menos no período de reclusão. Quem exerce atividade remunerada recebe 75% do salário mínimo”. Desse total, 25% vão para uma poupança que poderá ser resgatada quando forem liberados e os 50% são repassados para as famílias. Mais adiante, assegura: “Os registros comprovam que os que trabalham e estudam não voltam a cometer delitos”. O exercício de funções específicas dentro dos presídios – como aqueles que abrangem atividades aprendidas em cursos profissionalizantes autossustentáveis – possibilita uma segunda chance ao egresso, quando ele mais tarde ganhar a sua liberdade.

Depois de cruzar os gigantescos portões que separam o cotidiano do homem comum daquele mundo dos delinquentes e transgressores do Conjunto Penal de Feira de Santana, as pessoas são compelidas a se interrogar: que mundo é esse? Por que estão aqui? Quais crimes cometeram? Serão pessoas ou monstros? O que pensar da pena capital? Qual a diferença entre estes e aqueles? Experimentei uma sensação de medo e desconfiança, e uma onda de frio percorreu todo o meu corpo. Na administração, pessoas comuns trabalham em salas pequenas e nuas, com minúsculas mesas, uma ou duas cadeiras e fichários, muitos fichários. Ouvem-se vozes altas e chaves tilintando. O ambiente é glacial. Duas fortes grades tomam as duas

---

<sup>4</sup> Trata-se de um editorial do jornal *A Tarde*, Salvador, de 2 de agosto de 2004, p. 8, sem determinação de autoria.



extremidades do longo corredor, para onde confluem essas salas. Há uma indicação de que, de um lado, ficam os homens, do outro, as mulheres. Transposta a grade da ala feminina, deparamo-nos com um pequeno pátio descoberto, completamente vazio, com paredes imensas pintadas de branco. Do lado direito, em 10% da área total, encontra-se um pequeno jardim, coberto por uma grama rasteira e verde. Do lado esquerdo, o cascalho, a parede e o céu. De qualquer parte, avista-se no alto a torre de fiscalização. Em frente, está o pavilhão das mulheres detidas. Aí o sol é frio.

As mulheres presidiárias com as quais eu trabalhei, em sua grande maioria, estavam cumprindo pena por terem sido “laranjas” ou cúmplices dos seus companheiros, geralmente traficantes de drogas ou formadores de quadrilhas.

Inicialmente desconfiadas, essas mulheres só aceitaram posar para minha câmera depois de uma detalhada explicação sobre o meu trabalho. As suas histórias são muito parecidas: acercam-se da pobreza, do desespero e da solidão. Defrontadas com o universo da rejeição, temem a saída. Passam o dia ouvindo rádio na frequência AM, cantam, brigam e fazem trabalhos manuais como crochê, costuras em retalhos (fuxico) e outros. Uma delas me havia dito: “Conto os meses, os dias e as horas. O tempo passa mais rápido quando a mente está ocupada”. Havia, naquele período, dois bebês que tinham nascido ali e permaneceriam ao lado das mães até o momento a ser determinado pela lei.

No final das tomadas fotográficas, pediram-me que fizesse algumas fotos informais de cada uma, para presentear a si, aos parceiros ou aos familiares próximos. Invariavelmente, escolheram o pequeno jardim para essas fotografias e somente posaram depois de arrumadas e penteadas. Algumas pintadas com batom. Muitas pediram para ser fotografadas com um dos bebês e todas demonstravam certo carinho pelas crianças. Outras escolheram como companhia a agente penitenciária de plantão, demonstrando uma relação amistosa. Todas solicitaram a retirada da torre de fiscalização do foco e evidenciaram a preocupação em evitar o registro de qualquer sinal que indicasse o lugar em que se encontravam. Fiz essas fotos com muito prazer e, quando ficaram prontas, enviei-as pelo correio, furtando-me da satisfação de compartilhar dos comentários e brincadeiras.

Para a realização desse núcleo, foi criada uma *Instalação* do conjunto de “esculturas” (Figura 3).



**Figura 3**

Maristela Ribeiro. Instalação – Vista geral.  
Conjunto Cultural da Caixa. São Paulo, 2005

Esse conjunto compreende 12 armários de aço de uma só porta, medindo 180 cm x 45 cm x 35 cm cada, contendo na parte frontal superior uma fenda de 15 cm x 25 cm. Por essa fenda, aparece a fotografia de mulheres à espreita. A chapa de aço foi utilizada por sua relação, como material frio e rígido, com o ambiente presidiário. (Figura 4).



**Figura 4**

Maristela Ribeiro.  
Instalação – Detalhe.  
Conjunto Cultural da Caixa.  
São Paulo, 2005

Esses blocos foram apresentados de forma dispersa no solo, numa referência vaga e indireta aos castigos que são impostos nas denominadas solitárias.

### **O Asilo**

Em contato com o asilo Lar do Irmão Velho, em Feira de Santana, na Bahia, pude observar que o idoso tem mais medo do abandono, da própria velhice, da dependência, do que da morte. A morte é, para ele, uma coisa natural, esperada, lógica. O abandono não o é. A marginalização social amplia a lista dos espectros que cercam a velhice. Embora o envelhecimento faça parte da vida de todos os seres vivos desde o seu nascimento, a valorização ou a desvalorização do idoso são fatores construídos socialmente.

O velho, afastado da realidade que não consegue mais enfrentar, sofre o mesmo castigo imposto aos criminosos e aos doentes mentais: o confinamento. Mas essa proteção, que impõe o corte dos laços com a vida exterior, condena-o a uma existência permeada de solidão e marasmo. Portanto, a velhice, nesse caso, apresenta-se como a idade do abandono.

A *Instalação* para esse núcleo foi concebida como um composto de 365 caixas plásticas, de 15 cm x 5 cm x 6 cm, na cor cinza, havendo uma fenda na parte central de cada uma, de 5 cm x 2 cm, por onde aparece parcialmente o rosto de cada mulher fotografada.

Essas caixas – adquiridas em lojas de material de construção – são conhecidas como caixas de luz ou caixas para interruptores. Elas foram assim utilizadas por sua relação com a luz (mulheres que dão à luz); com a construção, a edificação, a propriedade; com as reflexões de permanência, transitoriedade, perecividade etc. O trabalho busca problematizar questões relativas ao mito de Eva, velha e abandonada, sujeitada ao “cárcere” imposto. Cromaticamente, a exposição é predominantemente cinza. (Figuras 5 e 6).



**Figura 5**  
Maristela Ribeiro. Instalação – Vista geral.  
Conjunto Cultural da Caixa. São Paulo, 2005



**Figura 6**  
Maristela Ribeiro. Instalação – Detalhes.  
Conjunto Cultural da Caixa. São Paulo, 2005

Durante a realização desse trabalho, busquei entender como são forjados os aspectos ideológicos que dão origem à imagem da mulher, identificáveis na representação do feminino. No percurso, percebi que, engendrada com base nos mitos, crenças, ditos populares e em outros

conceitos presentes no discurso oficial e no senso comum, a imagem da mulher, assim como qualquer outra imagem, precisa ser frequentemente observada e questionada. Portanto, nesse caso, a construção e a desconstrução dos espaços míticos do feminino tiveram relevância no desenrolar da construção poética visual.

Embora o termo “gênero” já fosse aplicado desde a década de 1960 por psicólogos americanos, o seu conceito foi amplamente desenvolvido e disseminado nos anos 1980, 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. (RIBEIRO, 2006). Estudiosas como Rozsika Parker e Griselda Pollock questionaram o “essencialismo” e viram a mulher como um “conjunto internalizado de representações”<sup>5</sup>. Para compreender como internalizamos essas representações, as teóricas feministas, influenciadas pelo pós-estruturalismo<sup>6</sup>, 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.

Na contemporaneidade, vários artistas trabalham nessa perspectiva com diversas abordagens. A norte-americana Cindy Sherman, por exemplo, nos idos de 1980, revelava com seus retratos o poder das imagens tecnológicas sobre a consciência e o comportamento humanos. Ora revelava a tendência da mídia para a fabricação da mulher-objeto, ora revelava o olhar atrelado ao desejo eminentemente masculino.

Com Santaella e Nöth em *Imagem: Cognição e Semiótica* (1998), compreendemos três grandes paradigmas da imagem. No primeiro paradigma, denominado pré-fotográfico, encontram-se todas as imagens que são produzidas artesanalmente, ou seja, feitas à mão; o segundo, o paradigma

---

<sup>5</sup> HEARTNEY (2002, p. 52).

<sup>6</sup> HEARTNEY (2002, p. 9): “Como é apresentado no Curso de Linguística 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 ideias 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.”

fotográfico, caracteriza-se por todas as imagens que são produzidas por conexão dinâmica, isto é, imagens que dependem de uma máquina de registro e da reação química e fotossensível de elementos; e, por fim, no paradigma pós-fotográfico, localizam-se as imagens sintéticas ou infográficas, calculadas por processos matemáticos, cuja consequência resulta na “quebra dos princípios da indexação da fotografia”. As fotografias apresentadas a seguir estão ancoradas no último paradigma.

## Ato 2: Os Modernos no século XXI

A série de fotografias denominada *Os Modernos no século XXI* tenta levantar questões relativas à identidade e à alteridade, tendo como referência os grandes ícones da fotografia modernista – Dorothea Lange, Edward Weston, Brassai, Anselm Adams, Alfred Stieglitz e outros –, em diálogo com procedimentos que dizem respeito à apropriação, transposição, simulação e transfiguração da imagem. (Figuras 7, 8 e 9).



**Figuras 7,8 e 9**  
Maristela Ribeiro. Fotografia – p&b – 25x38cm.

A inserção do autorretrato como interferência no espaço mítico-simbólico se aproxima de outras poéticas, as quais, a exemplo da artista Cindy Sherman, buscam problematizar questões do feminino, ou de Sherrie Levine, que vem discutindo e relativizando, através da apropriação, os conceitos de originalidade, autenticidade e propriedade artística.

Em síntese, as imagens dessa série foram realizadas em ambiente virtual a partir da manipulação digital de instantâneos, onde estes sofrem alterações por meio da inserção de um novo personagem transfigurado

(autorretrato), que passa a fazer parte, perturbando e alterando todo o contexto da fotografia original. É importante ressaltar que os autorretratos produzidos não têm referências autobiográficas, revelando mais um estranhamento de mim mesma, do que um traço de identidade (Figuras 10, 11 e 12).

Esse procedimento encontra ressonância em produções de outros artistas, pois, de acordo com Chiarelli (2001), nos autorretratos fotográficos produzidos na contemporaneidade, os artistas se utilizam de imagens de si mesmos produzidos por eles próprios ou por outros, tendo em seguida uma postura distanciada ao manipular essas imagens, como se fossem imagens de outras pessoas, sem nenhuma relação consigo.



**Figuras 10,11 e 12**

Maristela Ribeiro. Fotografia – p&b – 25x38cm.

### **Simulacro e simulação**

De acordo com Couchot (2003), existe uma substancial diferença entre simulacro e simulação. O simulacro visa imitar o real. Tem como objetivo fazer com que o falso se passe por verdadeiro. Já a simulação, no seu entender, não busca nem o falso nem o verdadeiro. A simulação visa substituir o real por uma interpretação da realidade. Para Couchot, vivemos a era da simulação e não mais a dos simulacros.

“Os Modernos no século XXI”, em consonância com a simulação, constrói uma outra versão da realidade a partir de novas justaposições, erguendo outras realidades antes inexistentes.

## Autorretrato, identidade e alteridade

Embora no autorretrato exista uma declaração a respeito do ponto de vista do artista, da sua forma de pensar e sentir, nem sempre, a partir da imagem, se faz ideia da sua aparência física. Na história da arte, encontramos inúmeros artistas que trabalharam dentro dessa 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 autorrepresentação busca ser mimética, em outros, esse fator perde completamente a relevância.

Barthes afirma que, “imaginariamente, a Fotografia representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte: torno-me verdadeiramente espectro” (BARTHES, 1984, p.17). Um fator de alarme diz respeito ao agente do percurso: no autorretrato o próprio retratado é ao mesmo tempo o autor do disparo.

A série *Os Modernos no século XXI* busca problematizar o sentido dessas imagens, mediante a desconstrução, construção e reconstrução de personagens, através do deslocamento do tempo e do espaço, de forma a subverter a função representativa atribuída à fotografia, por meio dessa nova conjuntura em atrelamento com autorretratos regulados por uma identidade imaginária.

Quando escolhi trabalhar com a linguagem fotográfica, estava ciente daquilo que Barthes aponta como a essência da fotografia, o noema da fotografia: realidade e passado. Tempo e espaço. Ele diz: “[...] na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá.” (BARTHES, 1984).

Por meio dos procedimentos operados na manipulação digital, além de trazer à tona questões de identidade e alteridade, é possível retocar imaginariamente o tempo, permitindo desordenar também o espaço, que passa a se apresentar como um ambiente dilatado de instauração.

Diferentemente do momento único da fotografia tradicional, essas imagens mostram um tempo que se perdeu para sempre em várias fatias: a fotografia original, o autorretrato e a fotografia manipulada. E essa impermanência em contato com a realidade *versus* irreabilidade paira sobre toda imagem. O passado visto agora sob outros prismas, outras idiosincrasias, que incluem outras crenças, provocações, saberes, impregnações, fantasias, contaminações e toda uma gama de nova realidade-ficção, passa a ser atualizado em tempo presente.



Segundo Canton (2001), os artistas contemporâneos se utilizam do autorretrato na produção de sentido e na subversão de sua tradição, recriando-o por meio de inúmeras possibilidades de suportes, materiais e meios, através de sobreposições, colagens, híbridos etc., o que implica uma fusão de meios e linguagens.

*Os Modernos no século XXI* – por meio de fotografias apropriadas, recortadas, transfiguradas e coladas, através da simulação e da transposição da imagem, vistas de uma nova maneira – dão ênfase à mensagem, problematizando os conceitos de originalidade e autoria num mundo marcado pela cópia, anonimato, reprodução e disseminação.

O sociólogo francês Baudrillard também compreende o retrato como uma encenação, portanto, para ele o que aparece no retrato fotográfico não é a identidade, mas sim a alteridade secreta, uma espécie de máscara. Dessa forma, pode-se inferir que quando o indivíduo se posiciona frente à câmara ele assume personagens, por meio da pose, e não revela seu “eu”. Portanto, é possível também presumir que o retrato pode não testemunhar nada, sendo a fotografia fonte de verdades e mentiras.

### **Fotografia contemporânea**

Contrariando a “natureza original da fotografia”, cuja premissa estaria na verdade da imagem, do ponto de vista “de uma prova indisputável de que uma certa coisa aconteceu” (SONTAG, 2004), a fotografia contemporânea, portanto, distante das informações de realidade e passado, auxiliada pelo desenvolvimento tecnológico e pelo uso de equipamentos digitais, aproxima-se mais uma vez das artes visuais e, a exemplo da fotomontagem dadaísta, levanta questões conceituais em torno da aura, originalidade, multiplicidade, realidade, pondo em confronto a noção da imagem colada ao referente, perdendo, dessa forma, o seu poder de convencimento.

Com o advento da fotografia digital, o processo da fotomontagem retorna, possibilitando ao artista contemporâneo a manipulação através de softwares e computadores, na construção e reconstrução de imagens *ad infinito*, rebatendo o princípio fundamental, atribuído anteriormente, de veracidade através da conexão dinâmica. Se no passado era possível apontar uma imagem ficcional, já que segundo Fabris (2004) a pose é uma atitude teatral, na qual o indivíduo oferece à objetiva o melhor de si, de acordo com Rey (2005, p. 41), “a numerização torna possível subverter o ‘isso foi’ da fotografia de base química [...] em ‘isso pode ser’”. Sendo assim, “a imagem deixa de ser

um produto final para se tornar processual. Portanto, a imagem digital não é mais uma representação do real e se constitui como uma simulação” sujeita “a contaminações e impurezas”, na qual “o referente é uma equação numérica calculada pelo programa que decodifica seus dados icônicos e que podem ser alterados infinitamente”.

### **Considerações finais**

Ao realizar os trabalhos descritos, tinha como objetivo o desenvolvimento de uma sistemática que abordasse procedimentos artísticos contemporâneos, em diálogo claro com condutas presentes em outras áreas do conhecimento e outras poéticas que também problematizavam a representação na arte.

Busquei selecionar um método de trabalho capaz de acompanhar o objeto de estudo, enquanto este ia se constituindo. Nesse contexto, busquei uma abordagem metodológica própria da pesquisa em arte (REY, 2002). Nessa direção, o processo passou a ter uma importância relevante e fundamental.

Em um dos dois casos, encontrei na prática híbrida, baseada na conjunção com a fotografia, o procedimento que mais se aproximava do meu propósito; no outro, a fotografia manipulada em laboratório digital, por si só, preencheu meus requisitos. Durante a criação de *Fendas e Frestas*, tive a preocupação em identificar de que maneira poderia abordar questões aparentemente abstratas, como opressão, confinamento social e relação de menos-valia, transformando-as em imagens.

Durante o percurso, busquei selecionar recursos narrativos que visavam a reordenar a posição do fruidor, deslocando-o do ponto de vista da contemplação em direção a um convite para a interlocução.

Com isso, espero ter contribuído, de alguma maneira, para o surgimento de outros modos de significação capazes de intervir criticamente no contexto artístico e social, fornecendo possibilidades de renovação das formas de representação.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *O alienista e outras histórias*. São Paulo: Saraiva, [19--].
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 2.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CHIARELLI, Thadeu. *O auto-retrato na (da) arte contemporânea*, 2001. Disponível em: <<http://www.fabio-carvalho.art.br/chiarelli.htm05>>. Acesso em: 12 nov. 2008.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- GROSENICK, Uta (Ed.). **Mulheres artistas nos séculos XX e XXI**. Lisboa: Taschen, 2002.
- 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.
- LAMAS, Berenice Sica. *Mulher: processo criativo para além do biológico*. Porto Alegre, 1993. 220fl. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Personalidade) – Instituto de Psicologia – PUCRS.
- PISCITELLI, Adriana. **Re-criando a (categoria) mulher?** In: ALGRANTI, Leila Mezan (Org.). **A prática feminista e o conceito de gênero**. Campinas, SP: IFCH/UNICAMP, 2002. 62 f.. (Textos Didáticos).
- RIBEIRO, Maristela. *Fendas e frestas: a mulher, da contemplação à interlocução*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Imagens Deslocadas: da posição de objeto para sujeito – relato de uma experiência como mediadora*. *Cadernos do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia*. Ano 4, n. 4, 2007.
- REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 7, n.13, p. 81-95, nov. 1996.
- SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. Imagem – cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras. 1998.**
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

