



Brincando com a autoimagem: os travestismos na fotografia produzida por artistas nos anos 1960/1970

Fooling around with the self-image: transvestisms in artists' photography in the 1960s and 1970s

Juliana Gisi Martins de Almeida

Universidade Federal do Paraná - UFPR

ORCID: 0000-0001-8396-8188

Resumo

Apresento aqui uma reflexão que deriva de estudos meus anteriores sobre a fotografia produzida por artistas nos anos 1960/1970, focando no que chamo de travestismo, procedimento em que a/o artista cria ficções do eu a partir de uma caracterização mais ou menos explícita. Experimentações com a autoimagem, distensões identitárias que, de alguma forma, produzem também subjetividades e tocam em questões significativas tanto do mundo social – gênero e sexualidade, familiares, referências artísticas ou teóricas, estereótipos sociais e culturais – quanto artísticas, como a desestabilização da figura do *artista gênio*, tema que dialoga com outros questionamentos do período na quebra de convenções.

Palavras-chaves

Fotografia. Artes visuais. Anos 1960/1970. Travestismo. Artista gênio.

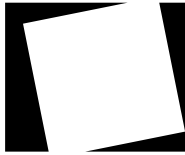
Abstract

I present here a reflection that derives from my previous studies on photography produced by artists in the 1960s and 1970s, focusing on what I call transvestism, a procedure in which the artist creates fictions of the self from a more or less explicit characterization. Self-image, identity distensions that, somehow, also fabricate subjectivities and touch on significant issues both in the social world – gender and sexuality, family members, artistic or theoretical references, social and cultural stereotypes – and artistic ones, such as the destabilization of the figure of the genius artist, a theme that dialogues with other questions of the period in the breaking of conventions.

Keywords

Photography. Visual Arts. 1960s and 1970s. Transvestism. Genius artist.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

A fotografia produzida por artistas nos anos 1960 e 1970 me encanta já há alguns anos, foi assunto de minha tese de doutorado e, desde então, a cada vez que retorno para as imagens daquele momento, me lembro dos motivos que me fizeram olhar para elas. Assim, nesse artigo, revolvo novamente meu olhar, mas para pensar algo que passou muito rapidamente pelas minhas discussões/considerações naquele momento, provocando o início dessa reflexão que apresento aqui. Um tema que reverbera muito fortemente na produção mais recente e que teve nos anos 1960/1970 um espaço considerável nas produções de artistas diversos. Não necessariamente como projeto mais conhecido, o que torna essas fotografias ainda mais interessantes, mas como experimentações, movimentos especulativos, talvez, que problematizam diversas questões relacionadas à performatividade do eu – ou como vou nomear aqui: travestismos² –; mas, se focarmos em questões artísticas mais amplas, podemos entender que colocam em jogo um princípio fortemente combatido pelos artistas naquele momento³, o do gênio criador – a fonte sólida, una, sacralizada de onde brotam as *obras de arte* –, ao mesmo tempo em que se materializa em um jogo brincante com a autoimagem.

O travestismo como procedimento na fotografia aparece já desde seus primeiros anos com modelos anônimos e, desde então, habita esse campo como uma via subterrânea. Subterrânea pois desafia um princípio fundamental da fotografia de retrato:

o potencial de um retrato de invocar o modelo, e revelar a ‘verdade’ sobre ele ou ela, seja física ou psicológica. Na verdade [os travestismos] parecem declarar que todo o debate sobre a ‘semelhança’ (...) não é mais relevante – ou talvez, mais corretamente, que é explorável em modos que mudam o centro de interesse do modelo/assunto para

2 Aqui opto por utilizar a palavra travestismo para designar o procedimento de artistas que realizaram trabalhos alterando a autoimagem em diversos modos e com diferentes fins, mas entendo que esta palavra e suas derivações não são sem historicidade no contexto das discussões de gênero e identidade sexual, especificamente no Brasil. Agradeço a Francisco Mallmann por chamar minha atenção para este conteúdo e para a significância desta discussão, inclusive naquilo que se coloca no limite entre a arte e a vida, nas experimentações que envolvem contextos variados assim como entendimentos de gênero e arte que são múltiplos e estão em movimento e disputa.

3 Me refiro aqui aos textos escritos pelos artistas nos anos 1960 e 1970, objeto de estudo de meu doutorado, em que este tema é abordado e problematizado, dentre muitos outros, em meio a discussões teóricas, abordagens de trabalhos específicos, problematizações dos meios, do campo e etc. Em minha tese esse tema é trabalhado a partir da noção de autoria com o texto de Michel Foucault “O que é um autor?” (ALMEIDA, 2013).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

o modo de representação. No lugar de revelar uma partícula unitária de identidade, essas fotografias disfarçam, dissolvem, multiplicam, contradizem. (ADES, 1992, p. 97, minha tradução).

Questionando esse princípio estrutural da categoria do retrato, travestismos diversos podem ser encontrados na história da fotografia. O que me interessa na tomada deste tema nos anos 1960/1970 é a projeção que tiveram no campo da arte, na produção de trabalhos em que artistas usaram a própria imagem em práticas que podiam ou não ter uma referência subjetiva, mas que projetavam o corpo da/o artista como objeto privilegiado de experimentações. Ao olharmos para estes trabalhos podemos nos questionar em que medida os conteúdos propalados pelas fotografias sugerem investigações mais pessoais ou a simples utilização do próprio corpo como suporte. De qualquer forma, a desmistificação da figura da/o artista, uma zombaria sutil e subliminar dessa personagem tão cultuada em anos anteriores, é uma marca forte daquele momento histórico⁴, dentro de um espectro artístico em que tudo pode, ou, como diria Thierry de Duve, que obedece ao imperativo categórico da arte moderna:

Faça o que quiser, sim, faça o que quiser livremente, mas faça-o de modo a transmitir, através da máxima que você dá a si mesmo, o sentimento de que obedece a uma injunção que recebeu, e que é essa injunção que o obriga a querer que sua máxima se torne uma lei universal. (DUVE, 1999, p. 353, minha tradução).

Esse princípio pós-duchampiano⁵ nos ajuda a compreender a múltipla produção dos anos 1960/1970: arte conceitual, *body art*, *earth art*, performance, *site specific* e etc., modalidades que eclodiram quase todas de uma vez, estilizando um campo até então estruturado pelas categorias mais clássica das artes visuais (pintura, escultura, gravura, assim com a noção de *obra* perene e atemporal e o gênio criador, entre outros). A quebra com convenções foi uma tônica daqueles anos e demonstra uma atitude política ampla que se dirige para âmbitos diversos do campo, ou como coloca Lucy Lippard referindo-se à 1968:

4 “Um período desafiador, pois marcado por um ativo questionamento da autoridade em âmbitos diversos, nas manifestações da Contra-Cultura ou em contraposição à Guerra do Vietnã nos Estados Unidos, entre outros movimentos sociais que reivindicavam transformações em diferentes instâncias.” (ALMEIDA, 2013, p. 56). Uma discussão interessante sobre este período histórico é desenvolvida por Mike Kelley no artigo “Cross Gender / Cross Genre” (KELLEY, 2000).

5 Pós-Duchampiano em mais de um sentido, se lembrarmos dos retratos de Marcel Duchamp como Rose Selavy ou na embalagem do perfume *Belle Haleine*, *eau de voilette*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Está claro que hoje em dia, até a arte, existe como parte de uma situação política. O que não quer dizer que a arte tem de ser vista em termos políticos ou ser explicitamente engajada, mas a maneira como os artistas tratam sua arte, onde eles a fazem, as chances que se tem de fazê-la, como ela será veiculada e para quem – é tudo parte de um estilo de vida e de uma situação política. (LIPPARD, 2001, p. 8, minha tradução)

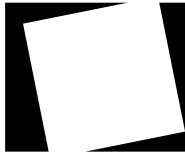
Essa explosão abriu radicalmente as possibilidades do campo e, nesse sentido, debruçarmo-nos sobre essas experimentações tem se mostrado um caminho muito interessante para olhar para o que se faz hoje. Pois entendo que muitas das aberturas que foram propostas nos anos 1960/1970 se estabeleceram mais fortemente a partir das décadas de 1990 e 2000 em diante, tendo em vista que nos anos 1980 houve algo como uma recusa da produção das décadas imediatamente anteriores (BUCHLOH, 1990).

Entendo⁶ que a fotografia foi uma estratégia escolhida por muitos artistas naqueles anos de 1960/1970 para problematizar vários destes elementos clássicos e tradicionais, colocando em xeque a necessidade da habilidade manual para a formação da matéria em obras de arte feitas para a contemplação, que derivavam da genialidade de artistas que traziam a marca do dom divino.

Para entender a noção de gênio na arte e sua significância estrutural para o campo da arte, é preciso pensar rapidamente como esta noção se formou, e Jean-Marie Schaeffer (1992) nos ajuda nesse sentido com o que ele chama de Teoria Especulativa da Arte. Para o autor, estabeleceu-se na filosofia do século dezanove uma crise na sua tarefa de responder pelo saber ontológico, a filosofia não podia mais responder por “o que é o ser”, porque sua linguagem não era divina o suficiente para alcançar o Absoluto, e algo precisava preencher esse vazio. Mas a arte, enquanto saber extático, sim: o gênio inspirado, tocado por Deus, podia exprimir o que é o ser, pois, via seu dom, teria acesso a essa realidade escondida às outras pessoas. Nesse sentido, a investigação sobre o que é arte é tão importante naquele momento: se ela vai dizer o que é o ser, não pode ser qualquer coisa, tem que ser algo perfeito e verdadeiro e bom, que se forma pelo acesso a essa outra realidade – a supra realidade divina –, dentro de um princípio do neoplatonismo. À arte é dada a função de devolver o

6 Esta é a minha tese em meu trabalho de doutorado, uma discussão sobre a fotografia produzida por artistas nos anos 1960/1970, escolhida como estratégia para desviar do “artístico” e junto com ele de várias outras das categorias citadas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

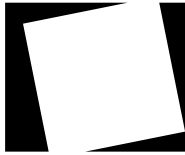
fantástico à vida desencantada pela filosofia, um retorno ao divino, um saber tocado apenas por escolhidos, que, através da inspiração provocada pelo êxtase, ganham poder divinatório, função já anteriormente tida de profeta, um canal imperfeito (artista) de presentificação de conteúdos divinos – esses sim perfeitos. A arte é escolhida como o âmbito a partir do qual a verdade do que é o ser poderia ser extraída, uma via para a vida autêntica, não dessacralizada e não alienada (SCHAEFFER, 1992, p.21); resolvendo a crise da filosofia, mas nunca dispensando-a.

Repitamos: é também porque as obras (e as artes) são redutíveis à Arte que esta última pode ser uma revelação ontológica; a definição de Arte como apresentação da ontoteologia implica a redução das obras (e das artes) à teoria especulativa da Arte. (SCHAEFFER, 1992, p.23, minha tradução).

Dessa proposição podemos derivar o papel do artista, o ser que desempenharia a função de produzir objetos a partir dos quais a filosofia – os filósofos – elaboraria estas verdades, um canal imperfeito que produz objetos perfeitos. Essa elaboração é formulada na noção de *regras da arte*⁷, princípios gerais extraídos das grandes obras de arte e que teriam também a função de ser o parâmetro através do qual uma obra de arte é julgada.

O dom divino, que define o Gênio, seria algo que acontece ao acaso, os seres humanos não têm controle sobre quem recebe ou deixa de receber este presente, pois não é o artista-gênio que é perfeito, mas sim aquilo que ele produz sob o efeito da inspiração – esse acesso súbito a conteúdos de outra forma totalmente vedados aos seres humanos. “Uma obra genial será então uma obra na qual a natureza do sujeito (o talento) dá as regras da arte.” (SCHAEFFER, 1992, p. 55, minha tradução) Para a Teoria Especulativa da Arte, segundo Schaeffer, o gênio é incapaz de fundar racionalmente e/ou voluntariamente as regras da arte, já que estas são fundadas na natureza, elas são passadas passivamente por ele e não elaboradas ativamente, evitando-se, assim, uma determinação conceitual das regras. As regras são descobertas pelos receptores da obra, pois, elas estão no objeto produzido, assim se forma a exemplaridade das obras geniais; mas essa leitura é interdita ao gênio, ele não consegue depreender as regras de sua própria criação, provocando a necessidade dos filósofos para fazer essa descoberta. “... a obra genial é uma obra autônoma que, como a beleza natural, dá prazer por sua forma somente,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

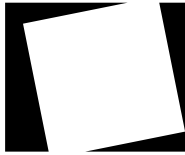
sem que o caráter esteticamente atraente dela pudesse ser reportado a um fim conceitualmente determinado." (SCHAEFFER, 1992, p.57, minha tradução). Para o autor, a teoria do gênio é introduzida para corrigir a posição inicial, apresentada por Kant, e reduzir o campo das belas artes à estética pura, abolindo a distinção entre belo natural e artificial, entre estética pura e teoria das belas artes. Existe uma esfera única, a esfera estética, que inclui o domínio das belas artes identificadas ao gênio. O belo artificial não seria senão um dos aspectos do belo natural. (SCHAEFFER, 1992, p.63)

Charles Baudelaire fala apaixonadamente dessa figura atormentada em "O pintor da vida moderna", livro paradigmático para entender a dimensão dessa abordagem de Schaeffer, publicado originalmente em 1863:

Não! Poucos homens são dotados da faculdade de ver; e existem menos ainda que possuam o poder de exprimir. Agora, na hora em que os outros dormem, estará debruçado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que pousava há pouco sobre as coisas, aplicando-se com seu lápis, a sua pena, o seu pincel, fazendo respingar a água do copo até ao tecto [sic.], limpando a caneta à camisa, apressado, violento, activo [sic.], como se receasse que as imagens lhe escapem, discutindo, mesmo a sós, aos encontrões consigo mesmo. E as coisas renascem sobre o papel, naturais e mais que naturais, belas e mais que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria acabou de ser extraída da natureza. Todos os materiais com que a alma se entupiu diferenciam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada, que é o resultado de uma percepção *infantil*, quer dizer, de uma percepção aguda, mágica à força de ingenuidade! (BAUDELAIRE, 1993, p. 20, ênfase do autor)

O artista genial, uma figura inventada, mas não por isso menos poderosa na estruturação do saber artístico, é evocado com frequência nas narrativas históricas da arte e, não somente nos círculos acadêmicos, vide *Gênios da Pintura*. Pessoa especial que produz objetos especiais, o gênio incompreendido, o artista indomável, normalmente no masculino, que preenche com romantismo muito da precariedade estrutural do campo (como no mito do artista genial que é "descoberto" somente após a morte e, por isso, vive uma vida de pobreza e isolamento como Vincent van Gogh, por exemplo). Talvez, historicamente, o nosso último artista a vestir profundamente essa personagem tenha sido Jackson Pollock com seu fim trágico, ou, pelo menos, na narrativa de sua trajetória. O que nos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

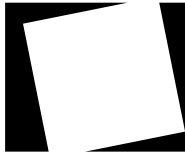
faz retornar aos anos 1960 e à recusa a esta figura, às teorias de Beuys da generalidade da criatividade, aos 15 minutos de fama de Warhol, aos trabalhos de arte encomendados na indústria pelos minimalistas, ao que hoje chamamos de arte conceitual e às brincadeiras com a autoimagem. Projetos de desestabilização de qualidades diversas que compõem essa personagem e das implicações de sua persistência para o apartamento entre artista e público: pessoas especiais *versus* pessoas não especiais.

Nesse sentido, para explorar dispositivos de desestruturação de convenções, acionados nos anos 1960/1970, podemos iniciar dialogando com Company sobre o papel que o estúdio passa a ocupar nesse momento, como uma arena de experimentações, um lugar em que a ficção pode ser explorada, inclusive no que se refere ao eu da/o artista:

[Nos anos 1970, vários artistas] experimentaram de diferentes formas com a ideia do eu como algo desempenhado [performed] no lugar de revelado [...]. O estúdio podia ser usado para retrabalhar ideias mainstream do corpo e da subjetividade. Se era tradicionalmente um espaço reservado do resto da sociedade, então poderia ser um lugar a partir do qual olhar de soslaio para ela, questionar sua pretensão e sugerir alternativas. Assim, o estúdio deixou de ser um refúgio para ser um espaço de vanguarda, onde um engajamento real com o mundo social não precisava significar uma imersão obviamente realista nele. Construir no lugar de “tirar” fotografias também poderia abrir produtores e leitores para uma consideração de perto da construção do sentido – imagens de estúdio são desenvolvidas do nada e então, para artista e observador, tudo se torna um signo ativo dentro da totalidade da imagem. [...] A fotografia permitiu que o público entrasse no estúdio metaforicamente, não tanto para ver trabalhos de arte sendo feitos, como com Pollock, mas para ver as atividades de estúdio como arte. Uma vez que isso era possível os artistas não precisavam necessariamente ser produtores de objetos permanentes. Eles podiam ser produtores ou fazedores de coisas para serem fotografadas. (COMPANY In: ALMEIDA, 2013, p. 231-2, ênfase do autor)

A efemeridade investida nas práticas artísticas que está implícita nessa elaboração de Company sobre o estúdio, fala muito dessa perspectiva da mutabilidade e multiplicidade do eu que aparece nos trabalhos que serão aqui discutidos. Experimentações com a aparência que reverberam na abertura da autoconstrução, da maleabilidade dessa matéria que é a subjetividade. E, ainda, uma transição desse espaço privado, que viabiliza experimentos, para a esfera pública, atingindo outros lugares discursivos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Com essa discussão em mente, podemos começar a olhar para alguns trabalhos de artistas em que o travestismo aparece. Mas, antes de entrarmos nessa produção dos anos 1960/1970, pode ser interessante olhar para projetos mais recentes, já em um contexto em que não causa mais muito frisson – porque acomodado em uma tradição⁸ –, e que podem nos dar a dimensão do sentido em que aquelas experimentações se estabeleceram no campo da arte.

Iniciamos pelo trabalho de Martine Gutierrez⁹, uma artista trans norte-americana cujo trabalho mais conhecido, *Indigenous Woman* de 2018, é uma publicação de 146 páginas que mimetiza uma revista de moda, em que ela aparece, nos créditos, como responsável por todas as funções da revista: modelo, diretora de arte, designer, cabelereira, maquiadora, fotógrafa, editora etc. Na *Carta da Editora*, escrita por ela, lê-se que a revista celebra “A herança maya indígena, a navegação indigenista contemporânea e a autoimagem sempre em evolução” (MARTINEZ, 2018, minha tradução).

8 “O que é essa tradição se não a genealogia por meio da qual o nome “arte” foi transmitido e deslocado das obras do passado para aquelas da vanguarda, quando passou de uma era em que significava beleza, talvez, ou perfeição na sensibilidade, ou excelência na habilidade, para uma era em que ao mesmo tempo se acreditava, desejava e temia que significasse absoluta indeterminação de sentido e sua abertura polimórfica ao nonsense? É a vanguarda como tradição traída e traição transmitida; é o consenso como impossível; é arte como não-arte e não-arte como arte. E assim, não há melhor nome para isso do que arte, arte em geral. Esta jurisprudência paradoxal leva-nos a reconhecer, e a julgar, que a vanguarda não é somente uma tradição, mas a continuação da tradição tout court.” (DUVE, 1999, p. 73, minha tradução, ênfase no original)

9 Martine Gutierrez é artista visual, nascida nos Estados Unidos da América, trabalha com fotografia, vídeo, performance.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

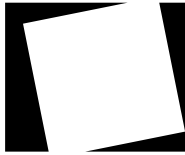
e-ISSN: 2179-8001



FIG. 01:
Martine Gutierrez
(1989-) *Indigenous
Woman*, capa;
Demon "Eater of Filth"
Tlazolteotli; *Demon
of Lust Chin* (linha
superior); *imagens da
série Body En Thrall*
(linha inferior), 2018

Ao olharmos para algumas das páginas da revista, percebemos que a artista aparece em todas as fotografias. Na série dos Deuses e Divindades maya e asteca, travestida com vestimentas e acessórios que reinterpretam as representações dessas divindades, afirma a tradição de sua ascendência evocando entidades cultuadas na América Central antes da chegada dos colonizadores, mas cria uma visualidade afinada com a linguagem das revistas de moda, com todo o glamour e exuberância de um editorial de moda, tanto na composição das cores da indumentária da modelo – no caso, ela própria – contra o fundo, quanto na sua corporeidade e pose. A beleza das imagens vibrantemente coloridas, com a modelo centralizada, o olhar fixo no espectador, nos implica e seduz em uma demora para desvendar a imagem, para ler todos os seus elementos. O travestismo da artista nessas entidades tradicionais, dentro de uma revista que se chama *Mulher Indígena*, produz subjetividade, ou

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

melhor, concretiza uma dimensão da sua subjetividade na incorporação dessas potências, dos conteúdos que são significados culturalmente por essas divindades. Ela assume algumas das qualidades dessas entidades na medida em que se apresenta *como* elas, tem um rastro dessa magia que permanece ou contamina ou, ainda, que ela acessa nesse jogo do faz de conta.

O que acredito acontecer em todas as experiências de travestismos: ao assumir a aparência de um outro – seja uma pessoa existente ou não – uma dimensão subjetiva específica se manifesta e, depois desse acontecimento, isso é agregado de alguma forma, um resquício dessa vivência permanece. A formalização de diferentes aparências dá vazão a diferentes conteúdos subjetivos.

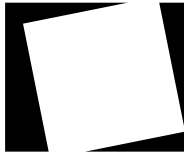
Já no trabalho *Body En Thrall*, cuja tradução literal seria corpo escravizado – mas que sonoramente produz um outro significado, pois a palavra *enthrall* pode ser traduzida por encantar –, a artista aparece em diversas fotografias em preto e branco, em sua maioria, interagindo com manequins que fazem o papel de outros modelos no editorial com quem ela contracenava. Aqui o travestismo é mais sutil e, talvez, o conteúdo mais evidente se estabeleça no jogo entre as imagens e o título do trabalho que acaba por remeter a discussões sobre padrão de beleza, interações amorosas, papéis de gênero e sexualidade.

Outra artista que tem um trabalho em que o travestismo é muito importante é Nikki S. Lee¹⁰, especialmente em sua série *Projects 1997-2001*¹¹, em que ela habita diferentes grupos sociais, travestindo-se a partir dos códigos identitários desses grupos e é registrada por uma câmera automática, normalmente por uma das pessoas que fazem parte do grupo ou um passageiro, interagindo com essas pessoas e vivendo as atividades do grupo.

10 Nikki Seung-hee Lee é artista visual, Sul-coreana, trabalha com fotografia e filme.

11 Esta série da artista gerou polêmica nos últimos anos, quando foi acusada de apropriação cultural. As opiniões são polarizadas na medida em que os argumentos variam dependendo da abordagem do/a autor/a. As complexas problematizações do trabalho emergem a partir do cruzamento entre sua origem (e as noções de identidade que advêm de sua cultura asiática), sua proposição artística no conjunto dos vários projetos, em choque com discussões que interrogam o colonialismo ocidental. Como bem explorado no artigo de Wendy Vogel (2020), na revista *Art in America*, que apresenta vários destes argumentos e posicionamentos de teóricos, críticos e pessoas dos movimentos sociais implicados por essa contenda. Agradeço a Ronie Rodrigues por chamar minha atenção para a importância dessa questão.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

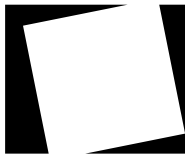


Nesse trabalho em que a artista deriva ideias de eus possíveis, metamorfoseando-se investigativamente a partir de códigos sociais, imerge em subculturas a ponto de confundir-se visual e performativamente com seus integrantes; coloca em questão, radicalmente, a noção de unicidade do eu: da essência da individualidade que, em um movimento de dentro para fora, seria transmitida para o mundo, dos conteúdos internos que transpirariam como suor conformando a pele, o comportamento, os trejeitos, a aparência. “Essencialmente a vida em si é uma performance. Quando trocamos de roupa ou alteramos nossa aparência, o ato real é de transformação de nosso modo de expressão – a expressão exterior de nossa psique.” (LEE, Nikki S., 2022, minha tradução)

FIG. 02:
Nikki Lee (1970-)
Projects, fotografia,
1997-2001; *The*
Hispanic Project, 2001;
The Exotic Dancer
Project, 2000 (linha
superior); *The Tourist*
Project, 1997; *The*
Yuppie Project, 1998
(linha inferior)

Nesses projetos a artista tem um período prévio de preparação, de estudo da subcultura, de aproximação e compreensão dos modos, trejeitos, comportamento, linguagem corporal, valores, gostos culturais de música e passatempos, códigos de vestimenta, e etc. antes de se apresentar e interagir com as pessoas. É um mergulho pontual e muito bem planejado, que pode durar semanas ou meses. Não está claro o quanto ela revela do seu projeto artístico, mas aparentemente ela se apresenta como artista e, a partir daí, passa a conviver com as pessoas, antes de pedir para que a fotografia seja tirada.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Assim como Gillian Wearing¹², que faz uma trajetória quase inversa à de Nikki S. Lee em sua série *Album*, de 2003, em que a artista se traveste de diversos membros de sua família, evocando outras questões relacionadas à individualidade, à familiaridade, à hereditariedade, à alteridade; multiplicando suas faces como as de um poliedro. Colocando-se *como* a irmã, *como* o irmão ou a mãe, o pai, dentre outros membros da família, Gillian Wearing arremeda seus parentes num gesto que poderia ser um *trompe l'oeil*.



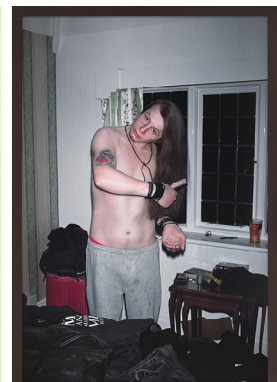
Self Portrait as my Father Brian Wearing
from the series Album, 2003



Self Portrait as my Mother Jean Gregory
from the series Album, 2003



Self Portrait as my Sister Jane Wearing
from the series Album, 2003

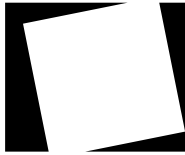


Self Portrait as my Brother Richard
Wearing from the series Album, 2003

Ao olhar para essas fotografias, temos dificuldade de encontrar Gillian Wearing nesses personagens, a similaridade entre a mãe e a irmã desaparecem no pai e no irmão em uma trucagem de maquiagem impecável. O esforço para desaparecer sob a aparência de seus familiares, de alguma forma, remete ao virtuosismo da pintura clássica, o grande desejo que funda o projeto renascentista: capturar e registrar as coisas tal qual se apresentam aos nossos olhos, com a habilidade extraordinária de copiar uma aparência, um exercício de naturalismo que visa uma objetividade que faz desaparecer até mesmo a mão do pintor. Enganar os olhos, criar uma lacuna de dúvida entre a representação e a realidade, uma intercambialidade entre as duas. Para este trabalho Gillian Wearing encomenda de especialistas, formados pelo Museu de cera Madame Tussauds de Londres, máscaras de silicone de cada um de seus familiares para tirar as fotografias, conectando este com outros trabalhos seus em que ela utiliza máscaras – em si mesma ou oferecendo-as a pessoas que participam de seus projetos. A máscara cria, literalmente,

FIG. 03:
Gillian Wearing (1963-),
Série Álbum, fotografia,
2003

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

uma película entre o sujeito e o mundo externo, uma camada protetora ou uma interface diferente que viabiliza vivências de outras ordens. A utilização de máscaras em diversas culturas e práticas artísticas tem a função de possibilitar a uma pessoa entrar em um personagem, seja em festas populares, ritos religiosos, espetáculos teatrais, substituindo-se, de certa forma, por esse outro e atuando a partir de suas características. O jogo dramático possibilita essa transição sem anúncio, a própria máscara estabelece o limite entre a ficção e a realidade pela sua própria existência.

Com estes trabalhos mais recentes em que as artistas investigam a autoimagem em direções diversas e com discussões muito particulares, podemos pensar num colapso anacrônico de aproximação entre estas produções e aquelas dos anos 1960/1970.

O trabalho de Michel Journiac¹³ de 1972, *Homenagem a Freud – declaração crítica de uma mitologia travesti*, levanta questões que dialogam com o trabalho da Gillian Wearing, mas a estrutura do trabalho aponta para outros lugares, ele é muito mais incisivo na genealogia e na descendência direta do pai e da mãe, figuras primordiais na constituição freudiana de família. Ao apresentar as imagens de referência, nos dá termos de comparação, tanto para semelhanças como para diferenças, em um travestismo mais evidente, já que ele não se apaga totalmente nesse procedimento de assumir as imagens de pai e mãe. Continuamos vendo Michel nas fotografias, assim como vemos a peruca, os acessórios, as feições do rosto que variam levemente. A descoberta de Michel sob as imagens de pai e mãe abre um espaço de humor, de brincadeira, mas também de experimentação com a ideia de construção identitária, de hereditariedade, de variabilidade, e também de origem. Como se ele deslocasse a noção de indivíduo e se ramificasse a partir dessa constituição: não sou simplesmente uma junção desses dois, sou esse e sou essa, e não sou nenhum dos dois.

Se ver *como* pai e *como* mãe aqui parece construir um lugar de aproximação com as figuras materna e paterna, uma verificação das propriedades e qualidades desses dois seres, fazer-se a pele deles, colocar-se à prova entre reconhecimento e estranhamento. Um jogo sobre a constituição genética de metade daqui e metade de lá, mas

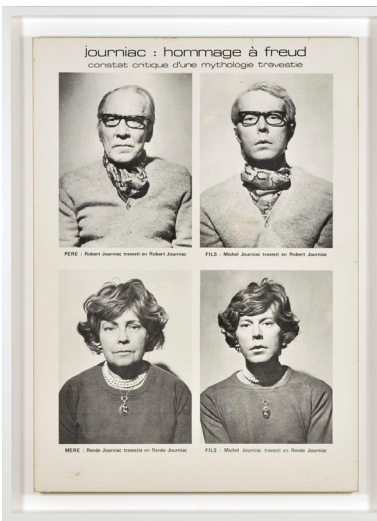
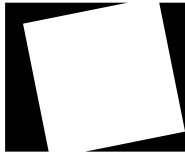


FIG. 04:
Michel Journiac (1935-
1995), *Homenagem a
Freud – declaração
crítica de uma mitologia
travesti*, fotografia,
79x55cm, 1972

13 Michel Journiac foi artista visual, nascido em Paris, um dos fundadores do movimento l'Art Corporel nos anos 1960, trabalhava usando o corpo como material em performances que registrava com fotografia e vídeo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

também de canalização desses conteúdos mais sutis que a dinâmica familiar muitas vezes impõe de identificação entre filhos/as e pais: quais semelhanças e quais diferenças são apontadas por outros ou vividas e reconhecidas por nós. Esse conteúdo impalpável e concreto ao mesmo tempo.

Em sequência a esta questão posta pelo trabalho de Michel Journiac, podemos nos voltar para o trabalho de Giorgio Ciam¹⁴, que nos apresenta um outro lugar para pensarmos a constituição de um eu policomposto, dentro de uma análise combinatória.¹⁵

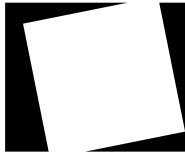


14 Giorgio Ciam foi artista visual, nascido na Itália, membro do movimento internacional de Body Art, trabalhava principalmente com performance e fotografia, mas também com colagem, desenho, pintura e escultura.

15 De acordo com as palavras do próprio artista: “Dezesseis telas: uma tem a reprodução fotográfica do meu rosto, as outras quinze, nas quais minha imagem foi impressa, reproduzem uma série de rostos expressivos para mim: Fontana, Duchamp, Pistoletto, um assassino típico, etc.. Grosso modo, minha intervenção consistiu em remover aquelas partes do meu rosto que não eram comuns ao indivíduo selecionado. As únicas constantes são os olhos e o queixo com a cicatriz, em torno dos quais a operação de desenho/pintura definiu a si mesma. Eu usei cor e lápis para obter as imagens que me interessavam. As telas devem ser vistas em sucessão e não separadamente, para estabelecer uma comparação contínua com a unidade de medida.” Giorgio Ciam. Attempt to Enrich Ciam's Personality, 1972. In: VERGINE, 2000, p. 81. [Minha tradução In: ALMEIDA, 2013, p. 236-7]

FIG. 05:
Giorgio Ciam (1941-
1996), *Tentativas
de enriquecer a
personalidade de
Ciam*, fotografia
aplicada a uma tela,
grafite, tinta a óleo,
1976

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

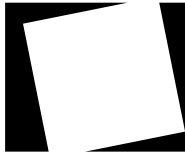
As telas que compõem o trabalho remetem às fotografias de identidade, os retratos 3x4 que servem de referente para nossa vida civil

Suas telas partem de um mesmo autorretrato fotográfico que sofre intervenções gráficas na modulação de seu rosto transformado em figuras significativas, nem todas imediatamente reconhecíveis. O ponto de referência – a primeira imagem não adulterada – estabelece um parâmetro de comparação, como um grau zero das experimentações. O rosto é aqui o lugar de manifestação da personalidade cujo enriquecimento progressivo ou intermitente (já que a cada tela é uma nova personalidade que se efetiva a partir daquele grau zero) ressignifica o eu do artista. O título é fundamental para a determinação deste sentido, nas tentativas de enriquecer a personalidade de Ciam; é ele que determina a relação que se pode estabelecer entre as imagens e marca um centro em torno do qual os vários acréscimos de personalidade gravitam. A palavra tentativas é importante neste contexto, pois marca não somente a ideia de experimentação, como também um movimento cíclico de enriquecimento: a cada nova tela algo pode ser agregado à personalidade do artista. O humor deadpan¹⁶, [...] perpassa a produção de Ciam, incluindo um elemento melancólico no que tange à subjetivação; a tentativa de enriquecimento da personalidade sugere ironicamente uma insuficiência ou pobreza. (ALMEIDA, 2013, p. 237-8).

Nas modulações faciais de Ciam, podemos reconhecer personalidades como Beuys, Duchamp, Nietzsche, Karl Marx talvez, dentre outros (que deixo para vocês descobrirem). O que coloca este trabalho em relação

16 “Deadpan é literalmente definido como uma cara anódina ou sem emoção; a palavra “pan” é uma gíria para rosto na América [do Norte] do século dezenove. Tradicionalmente, é considerado um modo de endereçamento retórico, usado em discursos, palestras públicas e comédia, no qual o humor é apresentado sem mudança de emoção ou expressão facial, geralmente enquanto se fala em um tom monótono. Também sugere um tipo de “arte sem arte” em seu modo seco e direto de apresentação. Este tipo de humor tem sido principalmente associado à cultura Anglo-Americana. O termo mesmo não parece ter entrado em nosso léxico [anglófono] como um advérbio ou um adjetivo de uma só palavra para efeitos de humor seco até o século vinte. Em fotografia, é usado para sugerir um modo de apresentação “pragmática”, uma abordagem da apresentação fotográfica que é desprovida de emoção subjetiva ou afeto. [...] Fotografia deadpan é frequentemente usada como uma forma abreviada para sugerir um distanciamento irônico de, e um comentário crítico sobre, assuntos de habilidade artística e das tradições da fotografia artística expressiva ou fotografia documentária “comprometida” (me adiantando um pouco, eu diria que o deadpan não é fundamentalmente irônico de forma alguma). A abordagem deadpan, então, é um modo de fotografia que parece distanciado emocionalmente ou “neutro” no sentido em que não faz julgamentos definitivos e, portanto, tende a enfatizar o que pode ser chamado de condição “evidencial”. VINEGAR, Aron. Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography. In: COSTELLO, Diarmuid; IVERSEN, Margaret (Eds.). *Photography after Conceptual Art*. United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2010, p. 30. [Minha tradução, ênfase no original] In: ALMEIDA, 2013, p. 126.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

com o de Journiac por diferença: Ciam não está preocupado com o lugar genético ou psicológico de constituição do eu, ele está olhando para uma autoconstrução por escolhas de descendência, não a dada pelo nascimento, mas aquela da pesquisa, a constelação de afinidades teóricas e artísticas que nos fazem. Ao travestir-se de personalidades significativas, o artista se encontra – ou se procura? – na identificação forjada com aqueles de quem ele parece querer algo ou, mais do que isso, ele se contamina de cada um deles e expõe publicamente essas escolhas.

O que é interessante neste trabalho é que o artista não se traveste fisicamente de cada um desses personagens, ele produz esse travestismo sobre a fotografia, um gesto muito diferente de todos os outros que vimos até aqui. Ele trabalha sobre a sua imagem, sobre seu retrato, ajustando-se ao rosto do outro: retirando elementos, apagando, ou acrescentando, desenhando/pintando. Um outro modo de olhar-se, não na corporeidade dos trejeitos, acessórios, perucas, adereços, vestimentas que caracterizam o personagem, mas no lugar mais mental e visual do registro, diretamente na imagem, fora do corpo.

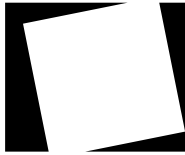
Para além dessas proposições mais direcionadas, com imagens de referência, existe uma gama de trabalhos em que a/o artista simplesmente brinca com sua imagem, com seu rosto ou seu corpo, plasticamente, como se fosse argila, esculpindo outras feições possíveis, modelando-se, como faz Ana Mendieta¹⁷ no trabalho *Sem título (Transplante de Pelo Facial)* de 1972.



FIG. 06:
Ana Mendieta (1948-
1985), *Untitled (Facial
Hair Transplant)*, 1972

17 Ana Mendieta foi artista visual, nascida em Cuba, trabalhava principalmente com performance, fotografia, escultura, pintura e vídeo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

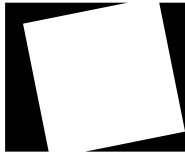
e-ISSN: 2179-8001

Construir o registro tendo o universo ficcional como horizonte é atuar na cesura da imagem fotográfica, no espaço invisível e paralelo em que a manipulação e a montagem expandem o vocabulário da fotografia. A teatralidade e a narrativa são trazidas para a prática na produção ficcional da distensão da imagem do eu, da construção de cenas ou da manipulação do dispositivo fotográfico. A temporalidade própria da ficção provoca uma apreensão das imagens diferente das fotografias de simples registro: a imagem deve ser desvendada, inclusive nas trucagens mais aparentes. (ALMEIDA, 2013)

Nesse trabalho de Ana Mendieta, temos o registro de uma performance realizada em conjunto com seu colega Morty Sklar, em que ele retira partes de sua barba enquanto ela as cola em seu rosto, absorvendo um marcador de masculinidade. Mas essa absorção acontece progressivamente nas imagens que compõem o trabalho: não temos apenas uma fotografia em que a artista está de barba e ponto. Aqui temos acesso ao processo de trabalho, os passos que levaram a esta imagem final, e isso é muito importante, pois o trabalho que recebemos é uma composição de quadros que mostram cada uma destas etapas, de onde podemos derivar que todas elas são significativas. Os três primeiros retratos da linha superior dão sentido para as outras fotografias em que não é possível discernir exatamente o que está acontecendo. Nesse sentido, ao olharmos para todo o conjunto de fotografias, juntamente com o título do trabalho, e ordenarmos mentalmente a sequência e significado das imagens, percebemos que o transplante de barba de uma pessoa para outra se torna o âmbito privilegiado em que o trabalho acontece, e não apenas no retrato da artista de barba. O foco no processo de construção, no gesto que aplica sobre o rosto da artista esse marcador de masculinidade, enfatiza o vira-a-ser, a abertura para possíveis mais do que um estado determinado ou outro. A artificialização do rosto masculino sugere que o masculino é tanto uma construção quanto o feminino – tema que já estava sendo amplamente debatido pelas feministas naqueles anos (assim como pelas drag kings nos dias de hoje). Torna-se homem assim como torna-se mulher. As fotografias de frente e de perfil da artista com a barba postiça aplicada, como nas fotos de ficha criminal, são demonstrativas, só afirmam.

Se relacionarmos este com outros trabalhos de Ana Mendieta, especialmente aqueles que ela intitula *Sem título (variações cosméticas faciais)*, percebemos que há uma constante que permeia sua poética, exercícios de alteração de marcadores estéticos: cores e cortes de cabelo,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

dados pela substituição de perucas, posições do rosto que alteram seu desenho, expressões faciais levemente diferentes, fotos em que seu rosto é comprimido contra um vidro produzindo variações.

Uma reflexão sobre procedimentos estéticos disponíveis, mas prioritariamente realizados por mulheres, e que estavam sendo colocados em evidência por algumas artistas como Annette Messenger com *Les Tortures Volontaires* de 1972, ou *Starification Object Series* de Hannah Wilke¹⁸ de 1974.

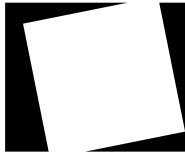


A busca infinita pela beleza, realizada através de procedimentos que podem mesmo ser entendidos como torturas voluntárias, em contraste com a brincadeira com a autoimagem dessas artistas, demonstra claramente a inutilidade e insaciabilidade desse universo dos ideais de beleza e, ao mesmo tempo, a indiferenciação entre esse ou aquele resultado. O ridículo e o humor que podemos depreender das imagens produzidas pelas artistas falam de outras ficções, não das que habitam o campo da arte, mas daquelas que habitam o mundo em comum, aquelas produzidas por todas as pessoas no estabelecimento de seus eus possíveis, seus eus sociais, seus melhores – ou piores – eus. Escancaram uma percepção de que não há um eu somente, mas projetos de eus que se desdobram nas aparências e nos espaços discursivos a que se dirigem.

FIG. 07:
Hannah Wilke
(1940-1993), *SOS -
Starification Object
Series*, 1974

18 Hanna Wilke (Arlene Hannah Butter) foi artista visual, nascida nos Estados Unidos da América, trabalhava com performance, pintura, escultura, fotografia e vídeo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

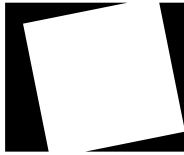
e-ISSN: 2179-8001

Ana Mendieta, que tem vários trabalhos em que utiliza o próprio corpo como suporte, atua, nesse trabalho, exatamente no lugar em que a aparência é colocada em evidência: toda plasticidade que tem uma fisionomia para ser conformada de acordo com diferentes *tipos*. Mas aqui, o objetivo não é atingir tal ou qual ideal de beleza estabelecido e propagado pelos meios de comunicação e sim distender essas possibilidades de modulação, fugindo exatamente desses padrões. O *cross-dressing* – tipo de travestismo definido pela adoção de marcadores sociais de gênero, diferente daquele com o qual a pessoa se identifica – que vemos nesse trabalho, evoca uma série de discussões identitárias que estavam em pauta naquele momento histórico (e continuam) e que, de várias formas, propõe um distanciamento afirmativo do *adequado* socialmente estabelecido, mas que, por isso mesmo, coloca essa *adequação* em destaque.

Nesse mesmo caminho, podemos olhar para o trabalho de Hannah Wilke *SOS Starification Object Series*, um título difícil de traduzir, pois composto por uma palavra que não existe e que não tem tradução. Poderíamos entender *Starification* como um derivativo da palavra *star* – estrela –, com a terminação *fication* que designa um processo em andamento, a transformação em algo. Assim, podemos entender esse título como: um processo de transformação em estrela através de um objeto. Outro paralelo possível seria com *scarification* – escarificação, técnica de modificação do corpo que consiste em produzir cicatrizes através de objetos cortantes, similar a uma tatuagem, mas sem a tinta. O objeto através do qual a *starification* – estrelificação (?) acontece é o chiclete mastigado, que vemos grudado no corpo da artista, assim como colado abaixo das fotografias em pequenas molduras quadradas. Para além da utilização desse objeto – o chiclete – como um dispositivo de modificação corporal, temos a artista em poses associadas a um vocabulário da erotização do corpo feminino, divulgado pelos meios de comunicação, mas não sem uma pitada de humor. Ela aparece seminua, com os seios à mostra, com chicletes grudados pelo corpo e rosto, em poses sensuais, nesse processo de tornar-se “estrela”: em busca do “estrelato”? Essa brincadeira pode falar do glamour das estrelas de cinema, mas também da fama no campo da arte. Muito próxima da afirmação mais conhecida das Guerilla Girls¹⁹ “As mulheres têm que estar nuas para entrar no Met. Museum?”

19 Guerilla Girls é um grupo de artistas anônimas ativistas que usam “fatos, humor, imagens ultrajantes para expor o sexismo, racismo e corrupção na arte, política e cultura pop”, as ações começaram em 1985 e elas continuam ativas, somente aparecem em público usando máscaras de gorila (<https://www.guerrillagirls.com>, minha tradução)

PORTO ARTE

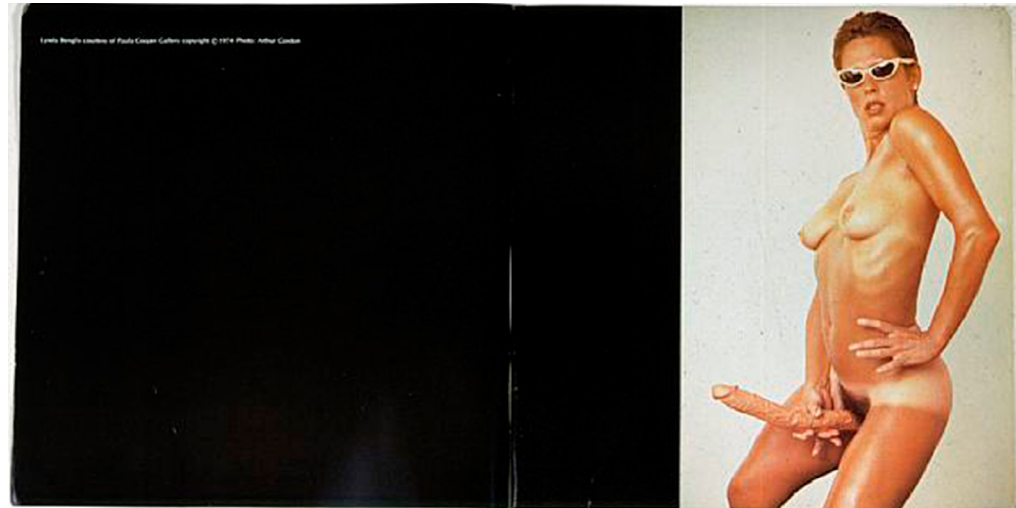


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Dialogando com o mesmo universo de Hannah Wilke, mas via outro caminho, essa imagem de Lynda Benglis²⁰ causou fortes reações no momento em que foi publicada²¹. Este é um anúncio da abertura de sua exposição, em que a artista mostrava o trabalho pelo qual é mais conhecida, esculturas. Nesse sentido, a “propaganda” da exposição não apresenta nenhuma relação imediata com a produção exposta na galeria; dialoga com outros universos visuais, nesse caso, das revistas eróticas. Mas não tão diretamente, na medida em que aqui temos uma proposição visual de afirmação produzida pela artista com total controle sobre sua imagem e sobre o endereçamento dela. Como descreve Smith em seu artigo:

20 Lynda Benglis é artista visual, nascida nos Estados Unidos da América, trabalha, principalmente, com pintura e escultura.

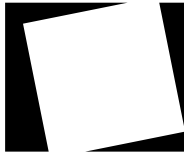
21 Em 2009, Roberta Smith escreve o artigo *Art or Ad or What? It Caused a Lot of Fuss*: “Lynda Benglis/Robert Morris: 1973-74” at Susan Inglett Gallery, em que apresenta informações que circundaram o evento da publicação do anúncio na *Artforum* em 1974. Tendo trabalhado na galeria que representava

Lynda Benglis no período em que o anúncio foi publicado, ao mesmo tempo em que contribuía como escritor para *Artforum*, Flores teve um contato muito próximo com toda situação. O artigo refere-se a uma exposição organizada na Galeria Susan Inglett entre junho e julho de 2009, que apresentava os anúncios de Benglis, a fotografia de Robert Morris [Figura 09] publicada na *Artforum* poucos meses antes da de Benglis e que anunciava sua exposição na Galeria Castelli-Sonnabend, juntamente com as cartas e resenhas sobre o anúncio de Benglis enviadas para a revista *Artforum*, muitas com indignação e poucas elogiosas. As feministas que a criticaram naquele momento, são reveladas por Flores como sendo Rosalind Krauss e Annette Michelson, críticas que contribuíam para a revista, além de outras que não foram nomeadas. SMITH, Roberta. *Art or Ad or What? It Caused a Lot of Fuss*: “Lynda Benglis/Robert Morris: 1973-74” at Susan Inglett Gallery. 2009. Disponível em

< <https://www.nytimes.com/2009/07/25/arts/design/25benglis.html> > acesso 10/8/2022.

FIG. 08:
Lynda Benglis
(1941-), *Anúncio para*
Artforum, novembro
de 1974, divulgação
da exposição na
Galeria Paula Cooper

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

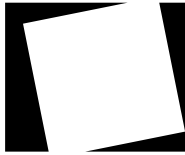
e-ISSN: 2179-8001

Sobre o que era mesmo todo esse alarido? Bem, por um lado, o Sr Plagens estava certo. Realmente é uma fotografia incrível. Lembrome do choque de vê-la e sempre me surpreendo com o quão chocante permanece. É emocionante de *rir alto* e o falo é o de menos. Se este item continua a assustar em vez de parecer ridículo, é porque tudo ao seu redor é tão perfeito: a magreza brilhante do torso andrógino de Benglis, a inclinação atrevida de seus quadris, o leve movimento de seus dedos em seu quadril, o ângulo de sua cabeça, seus lábios cheios e ondulantes à la Man Ray, reiterados pelas curvas dos óculos de sol olho de gato. Tudo se comunica plena e pictoricamente. (SMITH, 2009, minha tradução, ênfases da autora)

A essa descrição cheia de humor podemos juntar a diagramação da revista que apresenta a fotografia em duas páginas sendo dois terços da imagem em um sólido preto, com um pequeno texto em branco onde se lê a divulgação da abertura da exposição.

[o anúncio] tem uma radicalidade que transborda esta primeira, e mais óbvia, referência [às imagens pornográficas], especialmente quando percebido no contexto da produção de Benglis. [...] Este dado redimensiona o sentido da fotografia-anúncio na medida em que a artista produz algo específico para mídia de divulgação da exposição, mas que não evoca o que está exposto. Os trabalhos expostos e o anúncio são como proposições paralelas com fins diferentes. O desdobramento do eu em diferentes visualidades afirma o caráter ficcional da produção e desloca o centro subjetivo evidenciando-o como construção e representação, e não como fixo e predeterminado e revelado no trabalho de arte. As fotografias de Benglis que se destinam aos meios de comunicação, neste caso a revista, mimetizam a síntese da imagem promocional e seu apelo visual, provocando sua absorção imediata pelo contexto midiático; é no olhar mais cuidadoso para a imagem que sua radicalidade a extrai daquele todo aparentemente homogêneo. Na declaração da artista, a consciência desse processo é evidente na referência ao sistema das estrelas de Hollywood, pela paródia da exposição midiática das atrizes, e ao contexto artístico de Los Angeles com a sua dominância masculina; além de sua vontade de dialogar com o movimento feminista, que ela percebe como forte, mas ainda não muito visível. [...] A fotografia que compõe o anúncio é provocativa em vários níveis e parece ter atingido seu objetivo de evidenciar a dominância masculina na comunidade artística a que pertencia. Benglis termina sua resposta afirmando a ilusão e, portanto, o caráter ficcional desta imagem como uma trucagem, um efeito visual, uma aparência, um personagem midiático. (ALMEIDA, 2013, p.240-2)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

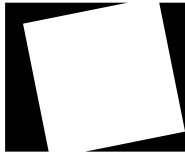
Em sua entrevista²², Benglis afirma que queria colocar em evidência essa dominância masculina que percebia e, que hoje, sabemos muito bem como era: da dificuldade de encontrar espaços para expor seus trabalhos a plágios e etc. ser uma artista mulher era – e ainda é – desafiador e obviamente frustrante na percepção de que o falo determinava quem podia (pode) ocupar os espaços de exposição e de fala. Assim, ao olharmos para essa fotografia em que a artista se apropria de um falo postigo para afirmar seu lugar, podemos pensar nesse corpo ciborgue²³, com sua prótese, que desafia em zombaria o *status quo* do contexto artístico californiano dos anos 1974. O humor de Benglis torna o anúncio ainda mais provocativo. Mas esse olhar somente é possível para quem sente tudo isso em seu corpo, como propõe Donna Haraway, a partir de Chela Sandoval, com o conceito de ‘consciência de oposição’: “Esse modelo baseia-se naquela capacidade de analisar as redes de poder que já foi demonstrada por aquelas pessoas às quais foi negada a participação nas categorias sociais da raça, do sexo ou da classe.” (HARAWAY, 2022, p. 48).

Roberta Smith (2009) ainda relata que Lynda Benglis e Robert Morris vinham colaborando em uma série de trabalhos há algum tempo, já antes desse anúncio, que é também fruto dessa parceria, assim como o anúncio de Morris para sua exposição, que aparece na mesma revista, meses antes do de Benglis, mas que não recebeu a mesma atenção. No anúncio de Morris, ele aparece nu da cintura para cima, com um capacete do exército alemão, óculos espelhados de aviador, algemas de aço e um colar com espinhos, ligado às algemas por uma corrente pesada que ele segura em suas mãos.

22 Um excerto da entrevista, em que a artista aborda especificamente este anúncio além de outros dois em que utiliza fotografias suas, está publicada em minha tese, ALMEIDA, 2013, p.238-9.

23 O Manifesto Ciborgue de Donna Haraway apresenta uma discussão profunda sobre os dualismos ocidentais e as dicotomias entre corpo e máquina, por exemplo. Me aproprio aqui do conceito ciborgue para pensar esse corpo criado por Benglis. “um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias.” HARAWAY, 2022, p. 46.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Nessa fotografia, Robert Morris apresenta uma personagem tão extrema como a de Benglis, também ligada ao universo do erotismo e, também, completamente desvinculada da produção apresentada na exposição para a qual é a divulgação. No entanto não recebeu críticas. Esse é um dos pontos levantados por Smith em seu artigo no NYTimes: a desproporção de reação causada pelas duas fotografias. O que torna toda a discussão de Benglis ainda mais forte e contundente.

Se continuarmos seguindo por esse caminho, podemos voltar nossos olhos para a série *O Ser Mítico* de Adrian Piper:



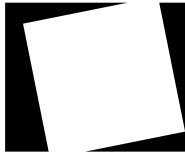
FIG. 09:
Robert Morris
(1931-), *Anúncio para
Artforum*, Abril de
1974, divulgação da
Exposição na Galeria
Castelli-Sonnabend



FIG. 10:
Adrian Piper (1948-),
The Mythic Being,
Typing (linha
superior); *Street
Crossing* (linha
inferior), cópias em
saís de prata, cada
20,1x25,3cm, 1974

Entre os anos de 1972 e 1975, Adrian Piper realiza o trabalho *The Mythic Being*, uma série de fotografias de autorretrato em que Piper aparece travestida como o seu *alter ego* masculino, um afro-americano; construído com intervenções gráficas sobre fotografias ou com a artista travestida executando ações em situações diversas.(...) Em Piper, travestir-se do outro para dirigir-se a um mesmo hegemônico é um modo de desvelar o que era sentido e silenciado mas que estava em evidência com a força que o Civil Rights Movement estava alcançando em um contexto no qual os movimentos sociais começam a rebentar com a Contracultura, o Black Power, o Movimento Feminista, a oposição à guerra do Vietnã. (ALMEIDA, 2013, p. 241-2)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

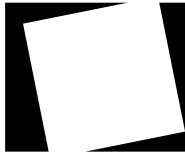
Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Nessa série, a artista tem um procedimento semelhante e inverso ao de Benglis pois a radicalidade da ação não está na afirmação do símbolo do hegemônico, mas na caracterização do masculino afro-americano, aquele cuja voz é apropriada pela artista na seguinte enunciação: “Eu encarno tudo o que você mais odeia e teme” (PIPER In: ALMEIDA, 2013, p. 242), essa figura proscrita socialmente, ameaçadora, temida. Ao andar pela rua travestida de afro-americano, Piper se coloca nessa posição de um poder às avessas, absorve um pouco dessa condição e dessa proscricção, ao mesmo tempo em que seu travestismo também deixa entrever ela mesma sob o disfarce. Seu corpo feminino não desaparece sob essa masculinidade, assim como o de Ana Mendieta. O *cross-dressing* evidente já é uma declaração, assim como a circulação pelo mundo através dessa figura do afro-americano. Colocar-se no lugar de receber os olhares das pessoas na rua, enquanto executa tarefas ordinárias, dá visibilidade para o seu travestismo e para a condição social do afro-americano em meados da década de 1970. Nesse sentido o trabalho se realiza em duas instâncias: na performance de passear pela rua ou executar tarefas diversas travestida e nas fotografias de registro que permanecem como documentos (além dos outros trabalhos dessa série em que a artista produz o travestismo com desenhos sobre fotografias).

Assim como Piper, Anna Bella Geiger também cola sua imagem a uma figura não-hegemônica e proscrita na sociedade brasileira. Em um de seus trabalhos mais conhecidos, *Brasil nativo / Brasil alienígena* de 1977, a artista apresenta nove pares de fotografia em formato de cartão postal. Em uma das colunas (originalmente na vertical, exposto em displays semelhantes aos de bancas de jornal), ela apresenta cartões postais comprados – portanto souvenirs destinados a turistas –, que trazem imagens de indígenas realizando ações diversas e na outra coluna, imagens em que ela simula estas mesmas ações.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Aqui o travestismo assume outra dimensão, pois a artista não se apropria somente, e nem em todas as fotografias, dos acessórios que caracterizam essas personagens, mas nos oferece uma imagem de referência, um termo de comparação, como fizeram Michel Journiac e Giorgio Ciampi apresentados anteriormente. Para Dária Jaremtchuck:

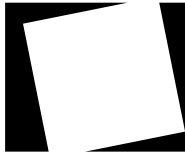
Quando cotejados os dois conjuntos, a série paradigmática apropriada e a série simulada, surge um estranhamento. Posando como personagem, a artista evidencia o fracasso e a impossibilidade de pertencer ao *Brasil nativo* e sua recriação produz um *Brasil alienígena*. As simulações repetidas revelam-se insuficientes para que se assumam a condição de 'homem primitivo'. O paralelo entre a 'cena autêntica' e a 'cena montada' evidencia que a repetição de gestos é insuficiente para estabelecer conexões e reconstruções identitárias. A simulação estabelecida pela artista parece afirmar que há natureza contingente em ambos os lados e que a fixação de significados é sempre ficcional. O intervalo entre as colunas sugere que as imagens modelares dos índios foram igualmente construídas. (JAREMTCHUCK, 2007, p. 199)

FIG. 11:

Anna Bella Geiger
(1933-) *Brasil Nativo*
/ *Brasil Alienígena*,
1976-77 (série de 9
pares de cartões
postais, 10x15cm
cada)

O fracasso de Anna Bella em subsumir-se à categoria dos povos originários, identificado por Jaremtchuck, aponta para uma afirmação política do apartamento destes povos no contexto da sociedade brasileira, para a exotização do indígena e, ao mesmo tempo, para a descontinuidade histórica em nossa constituição como povo. Por outro

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

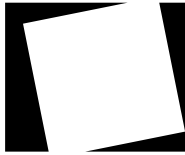
lado, o exercício da artista em recriar as cenas, a corporeidade, os gestos, os fazeres, produz uma experimentação, um agir *como*, uma tentativa de adentrar esse vocabulário e experimentar-se. Aproximar-se de uma *idealização* de índio processada pelos meios de comunicação, muito distante da realidade da maioria dos povos originários já naqueles anos de 1970, uma ficção idílica do que seria o índio como generalidade. Mas afirmando uma vontade de pertença, um movimento de calcar-se no solo brasileiro, perguntar-se o que é ser brasileira. Inclusive na impossibilidade de integração com aquelas imagens.

Nesse trabalho percebemos o mesmo humor *deadpan* apontado no trabalho de Giorgio Ciam, a falha como estruturante desse gesto de tentar se parecer, tentar absorver algo desse outro, tentar fazer parte; reiterando a impossibilidade, a falta, a incompletude como condições do estar no mundo.

Em todos esses gestos ou movimentos de deslocar-se de si para apresentar-se *como* uma/o outra/o, percebemos emergir um experimentalismo artístico que não se dirige à formação da matéria, ou seja, não um distender da linguagem ou do meio artístico, mas dos eus das/os artistas. Algo muito diferente do postulado pelo discurso greenberguiano dos anos anteriores da busca por aquilo que seria único e irreduzível de cada arte, alcançado pela autocrítica, excluindo elementos que pudessem ser associados a outras artes: a planaridade da pintura, o tridimensional da escultura, a narrativa da literatura e etc. (SÜSSEKIND, 2014). Isso é significativo e indicativo de algo muito próprio do momento histórico dos anos 1960/1970 que desvia do projeto de pureza e especificidade, em prol de práticas artísticas misturadas, contaminadas, cruzadas, múltiplas, com dinâmicas plurais e problematizações que tocam o mundo em comum.

Após nos debruçarmos sobre este conjunto de trabalhos que apresentam isso que estou chamando aqui de travestismos na arte, percebemos que a brincadeira com a autoimagem é um dispositivo significativo que levanta questões muito importantes e relevantes tanto para a arte quanto para discussões do mundo social mais amplo. Pois as questões de identidade e de autoimagem reverberam disputas políticas e discursivas. No âmbito das questões artísticas mais estruturais, percebo que, ao colocar em jogo a autoimagem, as/os artistas minam por dentro a noção de gênio, pois sua constituição implica uma essência una e imutável, essência essa tocada por Deus que caracteriza o dom divino.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

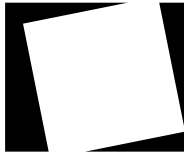
e-ISSN: 2179-8001

Essa força interna que produziria as obras de arte depende de uma estabilização identitária, pela conexão com seu presente divino, para se tornar o canal de presentificação de conteúdos celestiais. O que carrega junto a espera pela inspiração, pelos momentos singulares em que essa essência se manifesta e viabiliza um fazer genial, aquilo que traz a marca da sua mão, do seu eu mais profundo e verdadeiro, a auto-revelação quase involuntária de conteúdos internos que chamamos de expressão. Ao distender a ideia de eu pelas experimentações, pela diversidade de formalizações possíveis, pelas brincadeiras com diferentes aparências e também pela investigação de subjetividades, essa figura é desmontada e, de certa forma, ridicularizada. Não há uma essência pura a partir da qual brotam obras de arte, não há a grande inspiração, não há conteúdo divino que chega pronto e acabado; o que existe é um processo de variadas experimentações, testes, tentativas, desejos, aspirações, dimensões subjetivas instáveis e titubeantes que arriscam. Nada é definitivo e perfeito. Colocar me jogo sua aparência em trabalhos de arte que flertam com diferentes subjetividades – portanto diferentes conteúdos internos –, focaliza a/o própria/o artista como objeto privilegiado do fazer artístico, mas também como ser humano em constante pesquisa.

Ao mesmo tempo em que todas essas brincadeiras levantam questões que estão também sendo investigadas no mundo social: discussões de gênero e sexualidade, massificação de padrões de beleza e comportamento, relações familiares de identificação e projeção, ascendências e descendências, relações com estereótipos sociais e toda a carga de conteúdos difíceis que vem com eles, as escolhas artísticas e teóricas que constituem nosso pensamento, nossas reflexões e referências. O travestismo dá vazão para todo um universo de experimentações sobre ser humano e sobre convenções e padrões sociais, especialmente na sua desestabilização, pois coloca em evidência a sua fragilidade e instabilidade.

Os anos 1960/1970 foram marcados justamente pela experimentação, pela quebra de convenções, pela desestabilização de princípios artísticos e sociais. Assim, os travestismos diversos que habitam o campo da arte podem ser vistos como pesquisas plásticas que referenciam diferentes modos de ser e estar no mundo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ADES, Dawn. Duchamp's Masquerades. In: CLARKE, Graham (Ed.). The Portrait in Photography. Reaktion Books: Londres, 1992. Pp. 94-114.

ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. Fotografia e Práticas Artísticas: os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970. Tese de Doutorado, UFRGS, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da Vida Moderna. Ed. Veja, Limitada: Lisboa, 1993

BUCHLOH, Benjamin H. D.. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions". October, Vol. 55 (Winter, 1990), pp. 105-143 Published by: The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/778941> Acesso: 04/07/2009.

DUVE, Thierry de. Kant after Duchamp. Massachusetts: MIT Press, 1999.

FONTGALAND, Arthur & CORTEZ, Renata. 2015. "Manifesto ciborgue". In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/manifesto-ciborgue> ISSN: 2676-038X (online) acesso 18/8/2022

Guerilla Girls < <https://www.guerrillagirls.com> > acesso 22/8/2022

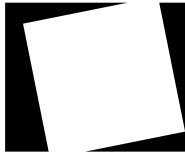
GUTIERREZ, Martine. Entrevista: A trans latinx artist's incredible high-fashion self-portraits. 2018. Disponível em <https://www.vice.com/en/article/9kvaey/martine-gutierrez-trans-latinx-artist-indigenous-fashion-photography> acesso 11/8/2022.

HARAWAY, Donna J. *Manifesto ciborgue – ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: https://cochabambahotel.noblogs.org/files/2017/03/Manifesto_Ciborgue.pdf acesso 18/8/2022

HUME, David. Do padrão do gosto. In: Hume – Vida e Obra. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

JAREMTCHUCK, Dária. Anna Bella Geiger: passagens conceituais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Belo Horizonte: C / Arte, 2007.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

LEE, Nikki S. In: Museum of Contemporary Photography, <https://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=6722&t=objects> acesso 16/8/2022

LIPPARD, Lucy R.. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972- California: University of California Press, 2001.

KELLEY, Mike. "Cross Gender / Cross Genre" In: PAJ: A Journal of Performance and Art, vol. 22, nº 1 (Jan., 2000), pp. 1-9. The MIT Press on behalf of the Performing Arts Journal, Inc. < <http://www.jstor.org/stable/3245906>> acesso 9/5/2009.

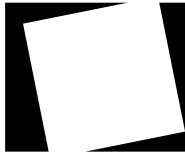
SCHAEFFER, Jean-Marie. L'art de l'âge modern: l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

SMITH, Roberta. Art or Ad or What? It Caused a Lot of Fuss: "Lynda Benglis/Robert Morris: 1973-74" at Susan Inglett Gallery. 2009. Disponível em < <https://www.nytimes.com/2009/07/25/arts/design/25benglis.html>> acesso 10/8/2022.

SÜSSEKIND, Pedro. Greenberg, Danto e O Fim da Arte. Revista Kriterion. N. 55. Jun. 2014. Disponível em < <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2014000100019>> acesso 31/8/2022

VOGEL, Wendy. Twenty Years On, Nikki S. Lee's Shapeshifting Art Provokes Debates About Cultural Appropriation. In: Art in America. March 26, 2020. < <https://www.artnews.com/art-in-america/features/nikki-s-lees-shapeshifting-art-cultural-appropriation-1202682096/>> ace

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

JULIANA GISI

Graduada em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2000), tem Especialização em História da Arte do Século XX, pela mesma instituição (2002). É mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2004) e doutora em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professora adjunta da Universidade Federal do Paraná. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, Fotografia e Educação.

Como citar: Gisi, J. (2023). Brincando com a autoimagem: os travestismos na fotografia produzida por artistas nos anos 1960/1970. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001136204>
