

Retratos em estúdio

da artista Catherine Opie
/ Heterotopias possíveis.

Renata Biagioni Wroblewski

Graduada em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado e Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Especialista em Linguagens da Arte pela Universidade de São Paulo e mestranda no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes pela mesma universidade.

Resumo. O artigo tem como objetivo discutir possíveis relações entre arte e sexualidade a partir de sua representação nos trabalhos de Catherine Opie. A partir da análise de seus retratos, percebe-se o confronto no espaço artístico feminino e masculino, heteronormatividade e outras sexualidades e as diferentes formas nas quais podem ser exploradas o prazer. Repensar a presença de sexualidades a partir do trabalho de Opie extrapola o momento entre fotógrafa e fotografado para se desenvolver entre imagem e observador, em meio a práticas que possibilitam ruídos, inquietações, a contestação da hegemonia e da homogeneidade desses espaços.

Palavras-chave. retrato, sexualidade, Catherine Opie.

Portraits in the studio of artist Catherine Opie/ Possible heterotopias

Abstract. This article aims to discuss possible relationships between art and sexuality starting from its representation on the works of Catherine Opie. From the analysis of portraits, it is perceivable confrontations between the art space notions of the female and the male, heteronormativity and other sexualities and different ways in which pleasure can be explored. Rethinking the presence of sexuality from the work of Opie that goes beyond the moment between photographer and photographed to evolve image and viewer, in the midst of practices that allow noises, disquiets and the contestation of hegemony and homogeneity of these spaces.

Keywords. portrait, sexuality, Catherine Opie.



Desde o final da década de 1980 e início dos anos 1990, emerge no campo da arte a artista americana Catherine Opie, produzindo um complexo conjunto de trabalhos que passa por experimentações diversas no campo da fotografia, explorando noções relacionadas a processos de identificação coletiva. Pensar os retratos de Catherine Opie necessariamente passa por entender o contexto social na artista, os espaços pelos quais ela transita e as pessoas com quem se relaciona.

Enquanto tantas vezes estes trabalhos são analisados como potenciais definições, representatividades de uma comunidade e como a mesma se configura, aqui o que se vê é de fato a diversidade como fuga ao normativo, impossível de ser homogeneizado em qualquer espécie de categoria. Não encontramos nos retratos de Opie identidade, mas sim identificações possíveis. De sua vasta produção, aqui serão abordados apenas os retratos realizados em estúdio.

Ainda que se encontrem frente às câmeras fotográficas, os sujeitos não se revelam, brincam entre disfarces, ironicamente simulam o normativo, uma simplificação do que se encontraria em jargões pejorativos, emprestam seus rostos sérios para servirem de molduras para enormes bigodes.



Fig 1 - Catherine Opie: *Quatro exemplares da Série Being and Having (Papa Bear, Chief, Jake e Chicken)*, 1991, C-Print. Fonte: TROTMAN, 2008.



Catherine Opie foge da objetificação de seus fotografados, expondo os mesmos em suas particularidades e diferenças, mas não enquanto amostras de “o” diferente. O estúdio fotográfico nesse caso serviu para distanciar a questão de particularidades de ambientes nos quais cada uma delas poderiam se inserir cotidianamente, permitindo a artista focar-se nos questionamentos relativos à identidade, como Opie mesma menciona, no interior de elaboradas heterogeneidades. Ainda que não estejam inseridas em um ambiente cotidiano, a artista trabalha sempre com fundos lisos ou com padrões, mas nunca brancos, sempre de cores fortes, muito saturadas, distanciando inclusive de relações possíveis com o científico e hospitalar, que poderiam ser conferidos pela utilização de fundo infinito branco. Ela refere-se ao uso de cores como uma forma de “permitir que seus olhos percorram a fotografia de uma forma diferente [...], separando o sujeito de seu mundo, mas ainda assim representando seu mundo através de seu corpo” (SMITH, 1993, p. 43).

Opie, tempos após ser chamada de senhor em diversos espaços públicos, com amigas resolve brincar de vestirem-se com roupas e objetos tipicamente relacionados ao *masculino* e passam a frequentar esses mesmos lugares, buscando quantas pessoas seriam elas capazes de *enganar* com o seu disfarce, o que acabava sendo a grande maioria. Seria mesmo possível afirmar, com ou sem exatidão onde estariam os supostos limites entre masculinos e femininos?

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

Os mecanismos de construção estão tão claros quanto os personagens enquanto constructos, criando armadilhas que desafiam padrões estáticos. Aquele que vê o trabalho encontra-se cara a cara com personagens, tão perto que podem em muitos casos ver a cola que gruda os apetrechos que compõe cada rosto,



participa como o reflexo de uma imagem no espelho. Mas questionar os padrões de gênero de forma bem humorada começa bem antes dessa série.



Fig. 2 - Catherine Opie: *Chloe*, 1993, C-print, 50,8x40,65cm. Fonte: DECTER, 2000.



Fig. 3 - Catherine Opie: *Mike and Sky*, 1993, C-print, 50,8x40,6cm. Fonte: DECTER, 2000.

Em *Portraits* (fig. 2), série vasta desenvolvida entre os anos de 1993 e 1997, Opie leva sua pesquisa um passo a diante, deixando de lado um enfoque irônico sobre a binaridade de gênero para abordar possibilidades de construções sexuais. O enquadramento utilizado nesse caso é recorrentemente busto ou corpo inteiro, mantendo cores saturadas ao fundo. Quando seus fotografados aparecem sentados são sempre cadeiras ou banquetas muito simples, como se tivessem trazido de sua própria casa. Existem três formatos distintos entre os trabalhos, 50,8 x 40,65cm (que é utilizado na maior parte dos bustos), 101,6 x 76,2cm e 152,4 x 76,2cm (para algumas pessoas em pé, o que confere que as mesmas olhem basicamente nos olhos do observador) (fig. 3). Nessa série a artista aprofunda seus questionamentos sobre o que se considera *normal* e o que é abjeto a essa noção, trazendo pessoas de cenas *underground*, como por exemplo, o sado-masiquismo ou o *punk*. Em muitos casos, o título da imagem contém nome e sobrenome da pessoa fotografada, distanciando-as não somente de um potencial anonimato, mas individualizando-as – são mais do que um conjunto de particularidades numa foto, mas compõe unicamente uma pessoa, possuem uma história específica,



muitas vezes conhecida e em certa medida, pública no interior de uma cena. Diante da multiplicidade de elementos que se pode observar em cada imagem, pensar em uma homogeneização a essa altura parece quase impossível, ainda que Catherine Opie seja frequentemente classificada como fotógrafa que aborda recorrentemente certo grupo, ou certa questão.

Considerando que, como lembra Laura Flores (2005, p. 277, tradução nossa), “praticamente todas as fotografias pós-modernas são citações conscientes dos gêneros da pintura do século XIX (retrato, paisagem, nus ou naturezas-mortas)”, a artista vai além desta consciência. Em seus autorretratos (datados entre 1993 e 2004) e no retrato intitulado *Dyke* (1993), Catherine Opie apropria-se e explicita suas referências da pintura alemã do século XVI, em especial de Hans Holbein, que utilizou-se de padrões têxteis para servir de pano de fundo de muitos dos seus retratos, técnica esta posteriormente apropriada pela fotografia. O tecido que compõe o fundo não o faz de forma ordenada e discreta, como se observa em Holbein, mas com vincos, dobras, e pequenos descuidos que remetem mais às primeiras experiências fotográficas, nas quais o obturador passava tanto tempo aberto para que fosse possível fixar uma imagem, que tais tecidos que compunham o fundo caíam e assim ficavam, já que os sujeitos fotografados não poderiam se mover e a técnica não era tão acessível que permitisse uma segunda tentativa. Mas ao contrário de ambos, Opie coloca seus sujeitos de costas para a câmera e consequentemente, para o observador. No caso de *Dyke*, o título do trabalho – sapatão – vem de uma tatuagem encontrada na evidenciada nuca da pessoa fotografada, e suas costas são assim evidenciadas como o que a fotógrafa escolheu como enquadramento mais significativo.

Em um de seus autorretratos, *Self-Portrait/Cutting* (1993) (fig. 4) a artista aparece para a câmera mostrando em suas largas costas um desenho simplificado que remetem à infância, no qual se vê duas mulheres juntas, uma casa, nuvem, sol e dois pássaros voando, grafados rasgando sua pele, de onde, em algumas partes deste, escorre sangue. Dar as costas para a câmera, além de romper com convenções históricas do retrato, evita fácil ambiguidade de gênero e secundariza o rosto na imagem, dando lugar à larga superfície de pele como tela, meio, e os cortes como inscrição, como gravado, como linguagem.

Há outro autorretrato onde se pode encontrar novamente o mesmo tipo de grafia, *Self-Portrait/Pervert* (1994) (fig. 5). O trabalho remete a uma prática privada tornada pública que aparecerá em outros trabalhos da artista: o sado-masiquismo, sendo retomado em série de polaróides de grande formato.



Negando a tradição retratista, a artista se mostra em frente às câmeras com a face completamente coberta com uma espécie de capuz ou máscara de couro, piercing em um dos mamilos, além de 46 agulhas nos braços e a palavra ‘*pervert*’ adornada através de cortes recentes no peito. Enquanto os seios estão à mostra, o rosto está coberto, mas dificilmente a atenção recai sobre eles. A sensação claustrofóbica em vê-la com seu rosto coberto com um material pouco permeável como o couro, como o capuz de um carrasco, além de não dispor de aberturas para os olhos, explora sentidos das chamadas perversões, parte da tangente dor/prazer através da apropriação de técnicas sados-masoquistas auto-infligidas.



Fig. 4 - Catherine Opie: *Self-Portrait/Cutting*, 1993, C-print, 101,6x76,2 cm. Fonte: DECTER, 2000.

Fig. 5 - Catherine Opie: *Self-Portrait/Pervert*, 1994, C-print, 101,6x76,2 cm. Fonte: DECTER, 2000.

Pensando o corpo e o sexo na arte contemporânea, Juan Ramírez aponta duas “correntes”, a de reivindicação da genitália feminina, ligado à arte feminista, e da masculina, “abertamente homossexual”. Assim, o autor afirma que “o tratamento masculino do sexo concentra quase sempre a militância sobre o âmbito do prazer, diferentemente das mulheres que tendem a transformar a vagina em uma metáfora política ou cultural” (RAMÍREZ, 2003, p. 311). Talvez aqui resida uma questão a se destacar no trabalho de Opie, já que a mesma aborda o prazer, afirmações políticas e elementos culturais. Não há uma separação entre estas esferas e o corpo em seu trabalho não aparece enquanto alvo de violência e consequente reação, mas reage por existir, como se a própria existência fosse uma afronta.



Por muitos anos, a tradição acadêmica acreditou “na existência de um corpo humano perfeito, sujeito, inclusive, a medidas proporcionais” (RAMÍREZ, 2003, p. 21). Mas em *Self-Portrait/Nursing* (2004) (fig. 6), a artista com o filho apoiado em seu corpo largo, mãos grandes segurando o pequeno corpo, rosto em perfil e olhos fechados, ambos nus, o próprio corpo marcado por cicatrizes, dois peitos à mostra, excesso de peso e rugas, intima o que se entende por corpo feminino. Contrária assim a noção de materno difundida em todos os espaços do cotidiano, profanando-a com a sua própria; em silêncio, confronta um dos ícones centrais do cristianismo, a *madona* e a criança, tantas vezes representado em pinturas e escultura.

Provocações da artista relacionadas à temática religiosa não se limitam a este trabalho. A mencionada série *Large-Format Polaroids* (2000), ou polaroides de grande formato, foi requisitada à Opie pela *Estate Project for Artists with AIDS*. Opie já havia participado da rede de coletivos ACT-UP e do coletivo Queer Nation quando desenvolveu um projeto com um amigo próximo portador do HIV, o artista e performer Ron Athey. A poética de Athey recorrentemente é elaborada em torno das relações entre desejo, prazer, sexualidade, religião e experiência traumática. Para o projeto, foi emprestada à artista uma Polaroid que possuía a maior saída possível para uma câmera instantânea, o que resultou em imagens verticais de 280cm de altura por 104cm de largura, fazendo os fotografados ficarem um pouco maior que a escala humana, o suficiente para conferir aos mesmos uma dimensão quase sagrada.



Fig. 6 - Catherine Opie: *Nursing*, 2004, C-print, 101,6x106,6 cm. Fonte: DECTER, 2000.



A performance, desta vez atuada em estúdio, já havia sido fotografada pela artista. Anos antes na Cidade do México a performer Pig Pen colaborou com Athey e teve um retrato seu tirado por Opie com uma coroa de agulhas, similar a que vemos em Athey nesta série. Não seria a primeira vez que Athey e Pig Pen referir-se-iam a temáticas religiosas, analogamente a pinturas do século XV ao XVII. Em uma performance, Pig Pen tem seu corpo atravessado por espécies de flechas, em alusão às diversas representações de São Sebastião quando atingido pelo imperador romano Diocletian. De Carlo Crivelli a Jan van Bijlert, além de suas representações darem conta de um homem jovem, erotizado e martirizado, São Sebastião representava a superação do corpo que sofre (afinal ele havia sobrevivido a flechadas), metáfora que se refere simultaneamente ao profano e ao prazer vivenciados em práticas corpóreas extremas. Considerando ícone homoerótico, é um santo a quem se rezava desde o século XIV para se afastar as pragas e moléstias. Margeando a relação entre a fotografia e a AIDS, Simon Watney (2006, p. 164) em 1990 reflete que “la representación del sida es un territorio donde se libra una lucha compleja [...] de nuestra propia opinión sobre los límites y los significados de la sexualidad humana”, e é justamente entre estes limites que operam as fotografias da dupla.

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

Em *Ron Athey/ Crown of Thorns wearing Leigh Bowery's gown (from Martyrs & Saints)*, ao invés de uma coroa de espinhos, como sugere o título, Athey aparece com diversas longas agulhas de seringa em torno de sua cabeça, olhos revirados ao alto, trajando uma veste marrom desenhada por Leigh Bowery, lendário estilista que havia morrido de AIDS anos antes. A veste cai como um manto santo, acompanhada pelo sagrado coração tatuado no meio do tórax de Athey e pelo dramático fundo vermelho, no qual Athey parece uma figura barroca iluminada



dentro de sombras. Leigh Bowery é novamente homenageado no único retrato de uma ausência corpórea que Opie já fotografou. Em *In memory/ Leigh Bowery*, uma cadeira colocada num pedestal é recoberta por este manto, que se estende pelo chão, num fundo azul.



Fig. 7 - Ron Athey: *Pearl Necklace (from Trojan Whore)*, 2000, polaroid, 279,4x104,1cm.
 Fonte: TROTMAN, 2008. Fig. 8 - Ron Athey: *The Sick Man (from Deliverance)*, 2000, polaroid, 279,4x104,1cm. Fonte: TROTMAN, 2008.

Robert Mapplethorpe conversa (como se refere a artista) com um dos trabalhos desta série. Em *Ron Athey/ Pearl Necklace (from Trojan Whore)* (fig. 7), Athey está de salto alto com um dos pés suspensos na cadeira anteriormente mencionada, de costas, com um vestido preto e laranja levantado até a cintura de modo a mostrar suas nádegas e um longo conjunto de pérolas ligadas às mesmas, remetendo ao autorretrato de Mapplethorpe de 1978, no qual o mesmo está em posição muito similar com um chicote saindo da mesma região.

Numa das raras vezes em que aparece outra figura, em *Ron Athey/ The Sick Man (from Deliverance)* (Fig. 8), Athey aparece na porção inferior da fotografia, nos braços de Darryl Carlton, com expressão similar à Teresa na emblemática *O Êxtase de Santa Teresa*, de Gian Lorenzo Bernini. Portadores do HIV são muitas vezes tratados como contaminantes, mas aqui, entre performances com sangue, perfurações e tatuagens, Athey aparece nos braços de outro homem, não portador do vírus, e que não parece pensar na contaminação, mas sim na convalescência



do amigo (dado que os dois já participaram de diversas performances juntas, incluindo a qual Athey foi crucificado pelo público, em 1994, por expô-los a um ambiente com seu sangue). O trabalho colaborativo de Opie e Athey infere sobre os limites entre *estar vivendo com AIDS* e *estar morrendo de AIDS* – este último sendo um termo constantemente usado na década de 90 ao se referir a uma pessoa HIV positivo. Finalmente, os trabalhos de Catherine Opie não apenas “afirmando a diferença, mas, mais significativamente, ela confirma as complexidades” (DECTER, 2000, p. 52). Se em algum momento um observador se encontrar olhando com reticentemente para qualquer dessas imagens, os sujeitos fotografados retornam o mesmo olhar, numa relação que ultrapassa o momento entre fotógrafa e fotografado para se desenvolver entre imagem e observador. Opie esclarece que “as fotografias te encaram de volta, ou elas olham através de você. Elas são muito nobres. Eu costumo dizer que meus amigos são como minha família majestosa” (apud FERGUSSON, 2008, p. 53).

Catherine Opie mostra-se mais uma artista que se propõe a transpor “os limites de exposição da arte”, evidenciando este ambiente como lugar onde a neutralidade não é possível justamente pelo possível estranhamento diante de qualquer demonstração da riqueza de possibilidades e diferenças. Ainda que reine a falsa noção que sejam “socialmente indiscriminados e sexualmente indiferentes” (FOSTER, 1996, p. 142), pensar os espaços da arte como “incontaminados, de ‘autonomia absoluta, povoados por indivíduos sem sexo nem classe, que transcendem suas condições vitais para formalizar suas emoções” (RUÍDO, 2004, p. 5), há práticas que permitem ruídos, inquietações, a contestação da hegemonia e da homogeneidade desses espaços.

Referências.

DECTER, Joshua. *Catherine Opie*. Londres: The Photographer's Gallery, 2000.

FLORES, Laura G. *Fotografía y pintura: dos medios diferentes?*. Espanha: Editora Gustavo Gili, 2005.

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

OPIE, Catherine. (Entrevistada por Russel Fergusson) In: BLESSING, Jennifer; TROTMAN, Nat (Orgs.). *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications, 2008.



RAMÍREZ, Juan A. *Corpus Solus*. Espanha: Edições Siruela, 2003.

RUIDO, María. Mamãe quero ser artista: notas sobre a situação de algumas trabalhadoras no setor da produção de imagens, aqui e agora. In: PRECARIAS a la deriva (Orgs.). *A la deriva por los circuitos de la precariedad feminina*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004. Disponível em: <http://www.ypsite.net/recursos/biblioteca/documentos/mruido_mamaquiero.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2011.

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

WATNEY, Simon. Fotografía y Sida. In: MARZO, Jorge Luis (Org.) *Fotografía y Activismo*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2006.

