

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

LINA ALVES ARRUDA

**Estratégias desconstrutivas:
a crítica feminista da representação**

São Paulo
2013

LINA ALVES ARRUDA

Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do grau de mestre.

Área de concentração:
História, teoria e crítica de arte

Orientadora:
Prof^a Dr^a Daria G. Jaremtchuk

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Arruda, Lina Alves

Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da
representação / Lina Alves Arruda. -- São Paulo: L. A.

Arruda, 2013.

169 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientadora: Dária Jaremtchuk

Bibliografia

1. arte feminista 2. representação 3. identidade 4.
imagens de mulheres I. Jaremtchuk, Dária II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Revisão: Tatiana Nascimento

Lina Alves Arruda

Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do grau de mestre no curso de Pós-graduação em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica da arte

Aprovado em ___/___/2013

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.(a)_____

Instituição_____ Assinatura_____

Prof. Dr.(a)_____

Instituição_____ Assinatura_____

Prof. Dr.(a)_____

Instituição_____ Assinatura_____

Para Ruth

Agradecimentos

À Profa. Dra. Dária G. Jaremtchuk, pela atenção, paciência e apoio durante o processo de orientação. Obrigada pelas oportunidades oferecidas e pelo acompanhamento dessa importante etapa da minha formação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Às Professoras Ana Paula Simioni e Camila Esguerra, que encorajaram, debateram e felicitaram o trabalho desenvolvido, frisando a importância dessa pesquisa especialmente em momentos de insegurança.

A(o) Caro, por compartilhar das alegrias e angústias de divagar pelas marginalidades do regime heteronormativo. Obrigada pelos surtos, risadas e sarcasmo. Agradeço também o movimento de superação astrológica que proporcionou a concretização de nosso projeto mais querido: o Sapatoons. Espero continuar desfrutando do intercâmbio de ideias, comidas, músicas e literaturas que fundamentam as filosofias de Butch King que nos mantêm vivxs e raivosxs.

À Tate, pela cumplicidade desmedida nem sempre merecida, pela amizade carinhosa e espiritualizada, pelo apoio emocional, pela troca intelectual, por me assessorar e por acompanhar de perto a elaboração desse trabalho facilitando perspectivas terrenas acerca do valor da academia e também por formatar acidentalmente meu computador dias antes da entrega da qualificação e me compensar com seus valiosos e indispensáveis serviços de revisão.

À Ziza, pela inconsistência da nossa amizade ancestral, pelo punkismo, pelo antiespecismo, pelas brigas de rua e pela insensatez que às vezes garante a sobrevivência.

Às amigas Bianca e Nadus, pelos programas adolescentes que incentivaram outros usos do meu corpo e novas perspectivas de afinidade.

À Ana Maria, Celso e Nina, por aceitarem e apoiarem.

À Lua e à Úrsula, pela pacífica, afetuosa e inusitada convivência ao longo de todos esses anos.

À Vanessa, pela dedicação à vida que construímos juntas e por assentir às transformações de nossas necessidades, desejos, caprichos, corpos e devires, que, sabemos, não cessarão.

Resumo

Arruda, L. A. (2013). *Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

A pesquisa propõe uma revisitação da crítica feminista das políticas de representação considerando a intersecção de seus principais debates e premissas com as críticas contemporâneas às políticas de identidade, sugerindo perspectivas pós-identitárias nas estratégias representativas empregadas por Barbara Kruger, Cindy Sherman, Laurie Simmons e Martha Rosler. Problematizando a tendência da representação de perpetuar na imagética feminista um sujeito fixo e uma categoria estável “mulher”, atenta-se para a importância da formulação de estratégias artísticas representativas antiessencialistas que evoquem criticamente “mulheridade” evitando a reificação da categoria, do sujeito e das estruturas heteronormativas que sustentam o termo. Assim sendo, as análises propostas na pesquisa sugerem que, ao apropriarem-se de imagens de mulheres advindas do repertório dos *mass media* (revistas, cinema, televisão, anúncios publicitários etc.), as artistas selecionadas proporcionam um olhar crítico à imagética cultural e desestabilizam não somente as retóricas nela historicamente arriagadas, mas também a própria noção de “mulheridade” como categoria identitária estável, coerente, natural e universal.

Palavras-chave: arte feminista; representação de mulheres; apropriação; identidade.

Abstract

Arruda, L. A. (2013). Deconstructive strategies: the feminist representational critique. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

This research provides an analysis based on the intersections between the feminist representational politics critique and the contemporary identity politics critique, suggesting that the strategies employed by Barbara Kruger, Cindy Sherman, Laurie Simmons and Martha Rosler manifest post-identity perspectives. By exposing the representation's tendency to perpetuate, in feminist imagery, "woman" as a fixed subject and stable category, this research stresses the necessity to elaborate antiessentialist representational artistic strategies that might be able to critically summon "womanliness", though avoiding the reification of the same category, subject and heterosexual structures that sustain this term. Therefore, I will argue that by appropriating images of women provided by the cultural imagery (magazines, cinema, television, ads etc.) these artists enable a critical gaze towards this particular visual repertory, destabilizing not only their historically rooted rhetorics, but also the very idea of "womanliness" as a stable, coherent, natural and universal identity category.

Key words: feminist art; images of women; appropriation; identity.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1 – Por uma imagética feminista de mulheres.....	16
1.1 Apresentação da crítica feminista da representação.....	16
1.2 Artíficos das imagens dos <i>mass media</i> , potencialidades para a arte feminista.....	23
1.3 A arte feminista como tecnologia de gênero.....	31
1.3.1 Representação e reificação.....	33
1.3.2 “Imagens da mulher”: resignificando o campo da feminilidade.....	36
1.3.3 As “imagens de mulheres” e as políticas de identidade.....	39
1.3.4 “A mulher como imagem” – (re)apresentando a representação de gênero.....	44
1.4 Alternativas às imagens alternativas das mulheres.....	46
1.4.1 Novos olhares para as mesmas imagens.....	49
1.5 Perspectivas críticas às políticas de identidade.....	53
Capítulo 2 – Citação e paródia de gênero: situando os <i>Film Stills</i> na crítica feminista às políticas de representação.....	55
2.1 Apresentação.....	55
2.2 Códigos de feminilidade nos <i>Film Stills</i>	57
2.3 Os potenciais reiteradores das obras de Sherman.....	60
2.4 Situando os <i>Film Stills</i> em relação à noção de “mulher como imagem”.....	66
2.5 A relação entre autorrepresentação e essencialismo.....	68
2.6 Performance e paródia de gênero na obra de Sherman.....	77
Capítulo 3 – Descentralização do sujeito em estratégias representativas de Barbara Kruger.....	82
3.1 Apresentação.....	82
3.2 Os debates advindos dos feminismos da diferença.....	83
3.2.1 Representações afirmativas e os “sujeitos do feminismo”.....	86

3.3 Descentralização do sujeito em representações de mulheres	95
3.3.1 <i>A conversão de corpos em figuras</i>	98
3.3.2 <i>Artifícios de irrepresentabilidade: “mulher” como ausência, anonimato e negativa</i>	102
3.4 Potencialidades dos pronomes pessoais na obra de Kruger	107
3.5 As relações entre a representação de marcadores sociais e os processos de identificação com as figuras	110
3.6 “Mulher como imagem” na obra de Kruger	115
Capítulo 4 – Semânticas visuais do doméstico na imagética feminista desconstrutiva	121
4.1 Problemáticas das representações de donas de casa	121
4.2 O reforço do estereótipo como estratégia desconstrutiva na obra de Martha Rosler	125
4.3 A personificação do inorgânico como estratégia representativa feminista	140
4.3.1 <i>Apropriação e memória afetiva como instrumentos de evocação crítica dos valores normativos associados à figura da dona de casa</i>	150
Conclusão	156
Considerações finais	163
Referências	165

Introdução

Durante as décadas de 1970 e 1980, com a solidificação da crítica, historiografia e prática artística feminista norte-americana e europeia, foram introduzidos no campo das artes os debates sobre as representações de mulheres (englobando tanto as imagens propagadas pelo cinema, revistas, televisão, anúncios e obras de arte como também em fanzines, pôsteres e outros suportes relacionados ao ativismo feminista), os quais incitaram questionamentos e controversas acerca das retóricas e efeitos suscitados pelo repertório imagético. Nesse contexto muitas autoras e artistas voltaram-se a essa questão indagando como deveriam ser as representações feministas de mulheres, o motivo da necessidade de incidir criticamente nas imagens estereotípicas propagadas na cultura e de que forma seria possível produzir representações antiessencialistas de mulheres. Esses questionamentos, que estruturaram a crítica feminista das políticas de representação, continuaram sendo reformulados e atualizados, especialmente com as contemporâneas críticas às políticas de identidade, que adicionaram uma nova dimensão a esse debate ao problematizarem os efeitos da representação concernindo a sustentação e manutenção de “mulher” como sujeito do feminismo e como categoria identitária estável.

Um dos principais embates relacionados à produção de uma imagética feminista de mulheres está relacionado à potencialidade da representação de constituir o objeto evocado, o que, nesse caso, significa a produção, sustentação e legitimação da categoria e do sujeito “mulher” (universal, fixo, unitário e identitário), bem como da heterossexualidade compulsória que estabiliza a matriz sexo/gênero. Sabe-se que os investimentos artísticos feministas, por compartilharem de ferramentas advindas do ativismo, se mobilizam muitas vezes em torno de um “sujeito político”, ou seja, o modelo pautado pelas políticas de identidade foi e ainda é muitas vezes uma forma de organização eficaz (tanto para ativistas como para artistas que pretendem incidir criticamente nas questões levantadas pela primeira e segunda onda feministas), entretanto, cada vez mais se

problematiza a definição dos limites do termo “mulher”: como podemos dizer “nós”, quem deve dizê-lo e em nome de quem?

Esses questionamentos, que incitam a desconstrução discursiva de “mulher” como categoria unívoca e homogênea, começaram a ser levantados na década de 1980 com as discussões acerca das diferenças entre as mulheres, as quais atentam para o fato de que lésbicas, mães, mulheres negras e/ou pobres, entre outras, não podem ter suas experiências unificadas por uma única política feminista, por uma única representação (imagem ou figura) ou por um “sujeito político”, que, ademais, tendia a ser branco, de classe média e heterossexual. Essa fragmentação da unidade “mulher” abriu caminhos para a desestruturação da organização hierárquica dos marcadores sociais, muitas vezes remontada nas políticas feministas. Dessa forma, “gênero” deixa de ocupar uma posição privilegiada em relação a, por exemplo, religião, classe, raça, etnia e sexualidade, uma vez que essa separação rígida dos marcadores sociais é contestada e substituída pela ideia de que todos esses termos são interseccionais (se contaminam e se constituem mutuamente) e estão intrinsecamente tramados na constante formulação da subjetividade.

Essa discussão ganha ainda mais complexidade com as contribuições da teoria *queer*, que, facilitando a emersão de uma multitude de sujeitos marginalizados pelo regime heteronormativo (lésbicas, gays, pessoas trans, travestis, intersexo etc.), atenta para a necessidade de rever os investimentos identitários do feminismo e questionar sua sustentação baseada em “sujeitos políticos”. Solidificam-se então as reformulações críticas das políticas de identidade, que objetivam criar novos modelos de organização capazes de abordar, de uma maneira atualizada, as crescentes reivindicações feministas, uma vez que as questões da primeira e segunda onda continuam sendo pertinentes e a elas se somaram muitas outras igualmente legítimas.

Estima-se que esse debate problematiza a ideia de “representação” em vários âmbitos (jurídico, filosófico, linguístico etc.) e, focalizando a produção de imagens e as representações feministas de mulheres, permite indagar quais estratégias possibilitam representar “mulheridade”¹ sem que sejam remontadas as

¹ Tradução minha de *womanliness*, termo que será discutido posteriormente.

estruturas identitárias que designam um sujeito político unitário, fixo, universal e essencialista, ou seja, como utilizar as imagens de forma a reconhecer as multitudes topológicas sob as quais se remonta o devir mulher? Quais artifícios da representação de mulheres se distanciam de formulações essencialistas, de equações calcadas em binarismos e de retornos (supostamente atualizados) ao “feminino”, alcançando uma crítica mais abrangente, que englobe não só os efeitos da diferenciação sexual (as assimetrias de gênero), mas também as estruturas identitárias que estabilizam e regulamentam gênero?

Com o intuito de abordar essas problemáticas é proposta uma revisitação da crítica feminista da representação objetivando a aproximação de suas premissas às das críticas contemporâneas às políticas de identidade. Para tanto, com as análises das obras **Untitled** (*We construct the chorus of missing persons*), **Untitled** (*You thrive on mistaken identity*), **Untitled** (*You are not yourself*) e **Untitled** (*Help! I'm locked inside this picture*), de Barbara Kruger, **Woman / Purple Dress / Kitchen** e **Untitled** (*Woman's Head*), de Laurie Simmons, **Cleaning the Drapes** e **Runway**, de Martha Rosler, e **Film Still #3** e **Film Still #6**, de Cindy Sherman, o presente trabalho sugere que as proposições artísticas feministas elaboradas com técnicas apropriativas traçaram perspectivas pós-identitárias para as representações de mulheres.

No primeiro capítulo são apresentadas as discussões e os instrumentais teóricos que permeiam as análises das obras elaboradas nos capítulos subsequentes. Apontando as principais problemáticas artísticas feministas que tangenciam os temas da representatividade (presença ou ausência de mulheres artistas na historiografia da arte) e focalizando mais enfaticamente as questões relacionadas à representação (as imagens de mulheres que compõem o repertório cultural), são apresentados os contextos de desenvolvimento e algumas premissas da crítica feminista da representação elaborada por historiadoras e críticas de arte como Griselda Pollock, Rosalyn Deutsche e Mary Kelly, autoras da teoria fílmica feminista como Teresa de Lauretis e Laura Mulvey e algumas artistas atuantes durante as décadas de 1970 e 1980, entre elas Barbara Kruger, Cindy Sherman, Laurie Simmons e Martha Rosler.

Explorando as circunstâncias que levaram algumas artistas cujas obras tangenciam temáticas feministas a voltarem-se criticamente às imagens de mulheres advindas dos *mass media* (como a questão do repúdio às retóricas historicamente imbuídas nas representações de mulheres reproduzidas em anúncios, no cinema, nas revistas etc.), são expostas algumas reflexões acerca dos efeitos dessas imagens na constituição, reificação e naturalização daquilo que aparentam meramente representar: a noção de “mulheridade” e de “feminilidade”.

Essa discussão permite frisar a importância da formulação de estratégias representativas capazes de, se não dissipar o sujeito político “mulher” das proposições feministas, incidir criticamente nos seus efeitos explicitando-os. Assim sendo, sustenta-se a ideia de que as técnicas apropriativas (que incluem citação, paródia, apropriação, pastiche etc.) lograram evocar mulheridade de forma crítica e questionadora, explicitando o papel da representação na constituição dessa noção. Essa estratégia, que possibilita a evocação de “mulher” como construto representativo e discursivo evitando a reificação da categoria, é associada à noção de “mulher como imagem”, que é o principal instrumental utilizado nas análises que compõem os capítulos subsequentes.

No segundo capítulo, objetivando situar os *Film Stills* de Cindy Sherman na crítica feminista da representação, são revisitadas as polêmicas originárias do *Great Goddess Debate* concernentes à ideia de que obras que focalizam corpos de mulheres (em especial aquelas que incluem a autorrepresentação das artistas, como fotografias, vídeos e performances) produzem retóricas essencialistas. Contestando os argumentos que apreendem o trabalho de Sherman como “imagens negativas de mulheres” e contrariando a ideia de que obras pautadas pela autorrepresentação produzem necessariamente evocações essencialistas de mulheridade, sugere-se que os *Film Stills* operam como paródias de gênero e permitem à artista dissociar sujeito de representação: argumenta-se que seus autorretratos performáticos (elaborados através das múltiplas performances de feminilidade abrigadas pelo seu corpo) exploram e explicitam a estrutura imitativa de gênero, rompem com a unidade e com a fixidez da identidade e desafiam a noção cartesiana e essencialista de sujeito, questionando e abandonando sua

fixidez e coerência em prol de uma concepção contingente, nômade e fluída do eu (*self*).

O terceiro capítulo se estrutura em torno de análises das obras *Untitled (We construct the chorus of missing persons)*, *Untitled (You thrive on mistaken identity)*, *Untitled (You are not yourself)* e *Untitled (Help! I'm locked inside this picture)*, de Barbara Kruger. Investigando os recursos representativos utilizados pela artista capazes de explicitar a transformação de corpos em figuras, sugere-se que as imagens de mulheres apropriadas e intervindas que compõem as obras de Kruger operam como evocações de mulheridade capazes de explicitar sua construção como imagem e como identidade. De maneira relacionada, sugere-se que os processos de identificação do público com as obras são interrompidos: a artista debilita o ímpeto de identificação pautado pela correspondência identitária entre a figura representada (mais precisamente, o gênero evocado) e o público, parcialmente transpondo esse processo do plano da imagem ao campo da linguagem com emprego dos pronomes pessoais, que abrigam posicionamentos intercambiantes e contingentes.

Com as análises de obras de Martha Rosler e Laurie Simmons, no quarto capítulo são introduzidos alguns questionamentos acerca das possibilidades desestabilizadoras das proposições artísticas que enquadram figuras de donas de casa apropriadas da cultura material e visual, especialmente considerando que essas representações são pouco empregadas na prática artística feminista devido à possibilidade de reificação ou enaltecimento de seus significados originais (domesticação, dependência financeira, docilidade, submissão, naturalização da maternidade, falta de iniciativa e de autonomia). As análises efetuadas nesse capítulo sugerem que, manejando o repertório visual e material de representações de donas de casa, Rosler e Simmons não só incitam críticas às retóricas imbuídas nessas figuras (aos valores e ideologias nelas originalmente creditadas), como também desestabilizam o sistema sexo/gênero e a heteronorma ao apresentar não somente a noção de “dona de casa”, mas “mulheridade” como construto representativo.

Capítulo 1

Por uma imagética feminista de mulheres

1.1 Apresentação da crítica feminista da representação

A produção de diversas artistas norte-americanas das décadas de 1970 e 1980 foi norteadada pelo questionamento das identidades e dos estereótipos que designam a categoria ‘mulheres’ e orientam os papéis sociais dos sujeitos por ela apreendidos e proclamados. Com esse propósito, muitas artistas voltaram-se crítica e enfaticamente à representação mediática de mulheres² e, conseqüentemente, aos códigos dos processos representativos operantes, constituindo, em colaboração com teóricas/os e historiadoras/os da arte, a chamada crítica feminista da representação, cujas premissas focalizam tanto as questões da representatividade (presença ou ausência de mulheres artistas, historiadoras e críticas de arte) como aquelas relativas à representação (que dizem respeito ao repertório cultural formado por imagens de mulheres).

Assim sendo, configurando-se como uma iniciativa crítica que viabiliza a conscientização em torno da possibilidade de transformação da forma como são discutidas, referidas e representadas as mulheres nos discursos e na imagética dominante, a crítica feminista das políticas da representação se fundamenta sob dois grandes eixos: o primeiro abarca os questionamentos acerca da “não representação”, ou seja, a problemática ausência ou, mais bem, exclusão de mulheres do campo da produção de conhecimento e o segundo, que é objeto principal dessa pesquisa, concerne à chamada “representação insatisfatória”, que diz respeito aos códigos representativos dominantes imbricados na produção de imagens de mulheres e às retóricas por eles difundidas.

² Optou-se, para essa pesquisa, pelo uso do termo ‘mulher’ pela facilidade cognitiva inerente à terminologia. Entretanto, tendo em vista que “nomear é ao mesmo tempo estabelecer uma barreira e também inculcar repetidamente a norma” (Butler, 1993, p. 8), frisa-se que tal emprego não pretende pressupor identidades estáveis e que a necessidade de se problematizar a naturalização do significado do termo é devidamente reconhecida. Portanto, reitera-se que, nesse trabalho, a palavra ‘mulher’ referencia os corpos biopoliticamente assinalados como mulher.

Diante da questão da não representação, ou seja, da histórica exclusão de mulheres dos campos privilegiados de produção de conhecimento, constatou-se a necessidade de se assegurar a presença das mulheres na esfera política, na historiografia, na história literária, na crítica de arte etc. Assim sendo, no contexto de consolidação de noções feministas nas artes visuais³ pode-se dizer que o problema da não representação foi abordado não só pela referida crítica, mas também por outras autoras e artistas orientadas por um ethos feminista através da formalização de uma tentativa de se criar espaços para a produção de discursos das mulheres. Esse tema foi introduzido no campo das artes visuais por Linda Nochlin (com o pioneiro artigo intitulado *Why have there been no great women artists?*) e posteriormente trabalhado por Griselda Pollock. Muitas autoras passaram a questionar como se daria a inclusão de mulheres artistas na história da arte e se dedicaram à exposição e desconstrução das assimetrias de gênero que perpetuam, até os dias de hoje, as dificuldades de acesso de mulheres artistas aos sistemas (mercado, docência, historiografia, crítica etc.) da arte.

Em *Feminist Interventions in the Histories of Art*, Pollock (1988) evidencia que a História da Arte⁴ naturaliza as relações de seu campo ao fornecer um modelo universal e imparcial, condicionando o consumo e a produção artística em tais termos. Segundo a autora, tal naturalização invalida de antemão questionamentos epistemológicos da disciplina. A noção básica que circunscreve seu trabalho diz respeito à parcialidade da estrutura tradicional da História da Arte, especialmente em relação às questões de gênero. Acerca do tema, Pollock comenta e exemplifica a forma como são reproduzidas e perpetuadas as hierarquias e assimetrias de gênero na História da Arte e também na prática artística. Ao contrapor posicionamento a neutralidade no que diz respeito às assimetrias de gênero, Pollock defende uma quebra de paradigmas na historiografia da arte e oferece uma metodologia que desafia e desestabiliza os valores normativos da esfera artística.

³ Nessa pesquisa, em determinados momentos, emprega-se o termo “arte feminista”. Entretanto é imprescindível pontuar que tal emprego não pretende constituir uma unidade organizativa que padronize as proposições artísticas: mais bem abrigar as distintas práticas que tangem temáticas feministas, salvaguardando a multiplicidade de seus suportes, linguagens e conteúdos.

⁴ Observa-se que, em seus textos, Pollock refere-se à disciplina como “histórias das artes”. Optou-se, neste trabalho, pela terminologia tradicional devido à facilidade de assimilação semântica.

Abarcando tanto a questão da “não representação” como da “representação insatisfatória” Pollock defende que, tanto na historiografia como na produção de imagens feministas, é necessário mais que uma inclusão de elementos alternativos ou novos a categorias e métodos tradicionais: a proposta ideal reside em uma autoanálise da disciplina e da prática artística e depende da conceitualização de seu objeto, ferramentas e métodos, com a finalidade de formular novos modelos. Essa ideia parece sugerir a necessidade de se escrever uma nova história da arte e de se criar um novo recurso de representação (feminista, atualizado e superior). Entretanto, a proposta se configura mais como uma revisão com foco em gênero, ou seja, intervenções feministas nas histórias das artes e nas políticas da representação.

Ou seja, ressaltando a necessidade de se efetuar uma revisão crítica não só da historiografia como também da produção de imagens (especialmente aquelas compostas por representações de mulheres), Pollock, que contribuiu extensamente para a formalização da crítica feminista da representação, aponta algumas perspectivas práticas para se abordar as questões da “não representação” e da chamada “representação insatisfatória”: pautada principalmente pela análise e pela explicitação crítica dos discursos e modelos dominantes, a autora incentiva investimentos que exponham os posicionamentos imbuídos nos códigos e convenções hegemônicas e que delatem o funcionamento oculto dos aparatos. No que diz respeito à “representação insatisfatória”, que é o eixo sob o qual se desenvolvem as análises presentes nessa pesquisa, Pollock atenta para a necessidade de se incidir criticamente nas imagens hegemônicas de mulheres, ou seja, no repertório dos *mass media*.

Como contraponto, é importante ressaltar que algumas críticas como Mira Schor e Lucy Lippard sustentaram em suas análises outras possibilidades de retomada crítica diante da questão da “representação insatisfatória”, atentando, por exemplo, para a necessidade de se produzir “novas imagens de mulheres” ou “representações afirmativas e positivas” e sugerindo, em oposição às ideias apresentadas por Pollock, que era necessário criar modelos alternativos de representação. Essas ideias serão problematizadas nessa pesquisa com a

apresentação amplificada das discussões em torno das “imagens de mulheres”, assim como nas análises elaboradas nos capítulos subsequentes.

Visando introduzir as discussões abarcadas nesse capítulo, cabe apresentar as estratégias representativas elaboradas como resposta à mencionada “representação insatisfatória”. Para tanto, é necessário primeiramente traçar a origem e algumas problemáticas que tangenciam esse debate.

Pode-se dizer que a origem da chamada “representação insatisfatória” está relacionada ao incômodo ou repúdio às imagens de mulheres que constituíram historicamente o imaginário cultural popular. Segundo Teresa de Lauretis essa problemática se configurou como uma das forças motrizes da crítica feminista da representação, a qual

começou com o agudo desgosto das espectadoras ante a grande maioria de filmes, e se desenvolveu a partir dele. Não havia nenhum outro discurso público anterior onde se pudesse rastrear a questão do sentimento de desgosto ante a ‘imagem’ da mulher (e as conseqüentes dificuldades dessa identificação). (de Lauretis, 1984, p. 95, tradução minha⁵).

Diante desse cenário, artistas e teóricas feministas voltaram-se às imagens de mulheres da mídia e das artes visuais almejando não somente identificar como também questionar seus efeitos e potências no que diz respeito à construção da subjetividade, em especial focalizando a relação entre as imagens de mulheres e a produção e sustentação da categoria “mulher”.⁶

Essas circunstâncias revelam o motivo pelo qual artistas vinculadas à crítica feminista da representação, considerando a necessidade de desestabilizar a noção cultural hegemônica da categoria “mulher” e de ressignificar sua posição no simbólico, lideraram um retorno à representação e à figuração, ou seja, uma revisitação às imagens das mulheres, a qual foi orientada por técnicas apropriativas (citação, paródia, pastiche etc.).

⁵ A tradução desse trecho, bem como de todas as citações posteriores dessa autora e das demais utilizadas na pesquisa com exceção de Butler (2010), são de minha autoria.

⁶ Essa discussão será elaborada mais adiante com a introdução da noção de “tecnologias de gênero”, a qual facilitará o entendimento do vínculo entre a produção e circulação de imagens e a propagação da objetificação e subordinação simbólica das mulheres, ou seja, esclarecerá qual o papel da representação não só na perpetuação das assimetrias de gênero, como também na produção e sustentação de gênero como um ideal regulatório.

A proposta de revisitação das imagens vinculou-se muitas vezes à paródia, sátira e ironia, conforme pode ser exemplificado em algumas obras que se voltaram criticamente às imagens de mulheres presentes no repertório das artes visuais, como *Do women have to be naked to get into the Metropolitan Museum?* (1989), do coletivo anônimo Guerrilla Girls, *Yo Mama's Pietá* (1996), de Renné Cox, *Red not Blue* (1991), de Rachel Lachowicz, *Wilma de Kooning's Woman I* (1991), de Peg Brand, entre muitas outras. No mesmo sentido nota-se o caráter apropriativo e citacional em obras de artistas que incidiram criticamente nas imagens de mulheres advindas dos *mass media* (televisão, cinema, jornais, revistas etc.), conforme exemplificado pelas obras **Untitled** (*We construct the chorus of missing persons*), **Untitled** (*You thrive on mistaken identity*), **Untitled** (*You are not yourself*) e **Untitled** (*Help! I'm locked inside this picture*), de Barbara Kruger, **Woman / Purple Dress / Kitchen** e **Untitled** (*Woman's Head*), de Laurie Simmons, **Cleaning the Drapes** e **Runway**, de Martha Rosler, e **Film Still #3** e **Film Still #6**, de Cindy Sherman, selecionadas para essa pesquisa.

Pode-se dizer que o referido retorno se configurou como uma revisão crítica da representação, caracterizada por Craig Owens como “uma tentativa de se usar a representação contra si mesma para desafiar sua autoridade, sua declaração de posse de alguma verdade ou valor epistemológico.” (Owens, 1992, p. 88). Ou seja, o retorno à representação promovido pela crítica feminista não incorreu uma produção de novos códigos representativos (imagens feministas das mulheres) ou estabeleceu uma represália proibitiva que censurou ou reprimiu o imaginário hegemônico. Pelo contrário, conforme argumentado nessa pesquisa, algumas artistas como Barbara Kruger, Martha Rosler, Laurie Simmons e Cindy Sherman, assim como outras/os que lidam com imagens apropriadas e com a representação midiática (seus suportes, técnicas e estética),

Trabalha[ram] para expor as imagens como instrumentos de poder. Não somente investiga[ram] as mensagens ideológicas codificadas nas imagens, mas, e mais importante, investiga[ram] as estratégias e táticas através das quais tais imagens asseguram seu status autoritário na nossa cultura. Através da apropriação, manipulação e paródia, essas/esses artistas trabalha[ram] para tornar visíveis os invisíveis mecanismos por meio dos quais essas imagens asseguram sua transparência putativa. (Owens, 1992, p. 88)

É importante mencionar que, devido às possibilidades de reprodutibilidade facilitadas pelos meios técnicos, o referido retorno à representação se beneficiou e colaborou para o declínio de alguns conceitos artísticos tradicionalmente sustentados pela crítica e historiografia de arte como o da originalidade (contribuindo para transformações ou reformulações das definições de obra de arte) e da genialidade (a retomada crítica desse conceito colaborou para a elaboração de novas topologias em torno da figura de artista). A respeito do tema, Lucy Lippard coloca assertivamente que “a maior contribuição do feminismo para o futuro das artes foi provavelmente sua precisa falta de contribuição para o modernismo.” (Lippard, 1995, p. 171).

Nesse sentido cabe também pontuar as contribuições das práticas artísticas norteadas por um ethos feminista, assim como de muitas/os artistas atuantes a partir da década de 1960, para a transformação dos usos da fotografia. Acerca desse tema Abigail Solomon-Godeau esclarece que a fotografia era cada vez mais empregada de maneiras que realçavam sua mecanicidade e a associavam aos aparatos da cultura de massas: “as dimensões estéticas da fotografia foram consideradas como sendo bem menos importantes que seus usos onipresentes e normativos.” (Solomon-Godeau, 1991, p. 88). Ou seja, os empregos e práticas tradicionalmente vinculados à fotografia (como, por exemplo, algumas das aplicações modernistas do meio, calcadas nas qualidades estéticas e cuja expressividade estava vinculada à presença autoral) foram rejeitados em prol de um uso mais conceitual. Nesse sentido, muitas artistas que manejavam temas feministas utilizaram a fotografia como instrumento que permitia examinar as estruturas responsáveis pela produção do conhecimento, ou seja, como ferramenta que possibilita voltar-se criticamente aos seus efeitos e questionar os próprios artifícios da representação.

Pode-se dizer que por meio da citação, apropriação e paródia as referidas práticas artísticas reproduziam os suportes e os códigos representativos e técnicos convencionais, visando uma retomada crítica que exprimia recusa do conteúdo original. É importante ressaltar que nesses casos a presença dos códigos visuais advindos das imagens mediáticas e artísticas e a alusão às suas retóricas não resultou na reificação ou no enaltecimento dos valores originais das

imagens apropriadas, citadas ou parodiadas, mais bem se pode dizer que o retorno à representação significou principalmente uma transformação na maneira como a imagem é apreendida, ou seja, uma modificação na forma como se olha para as imagens de mulheres.

Focalizando especificamente as imagens de mulheres, ao criticar algumas convenções visuais culturais relacionadas à forma como essas são apreendidas (especialmente considerando as espectadoras), Mary Kelly, assim como diversas autoras advindas da teoria fílmica feminista, atenta para a necessidade de se instaurar um sistema semiótico alternativo que se oponha às estruturas do prazer visual, à passividade da/o espectador/a e às convenções do olhar. Nessa pesquisa, considerando-se as premissas da crítica feminista da representação, em especial a noção de “mulher como imagem” argumenta-se que os empregos de imagens de mulheres em obras de artistas como Kruger, Rosler, Sherman e Simmons, longe de reificar ou legitimar os modelos e retóricas que promovem um “retorno ao feminino” e de sustentar a categoria “mulher” como entidade fixa e essencialista, promoveram a desestabilização do sistema sexo/gênero ao priorizarem novos processos de apreensão das imagens, pautados principalmente pela desidentificação ou desfamiliarização, os quais serão aprofundadamente explorados nesse capítulo.

Até então apresentou-se o contexto, alguns dos debates e premissas desenvolvidos pela crítica feminista da representação em torno da problemática das imagens de mulheres como a necessidade de incisão crítica no imaginário hegemônico, as possibilidades das técnicas apropriativas e as transformações nos processos visuais associados à apreensão dessas imagens. Esses tópicos serão aprofundadamente elaborados nesse capítulo. Cabe também colocar que o aporte dessa pesquisa ao tema é a identificação de que essa crítica e as estratégias representativas a ela vinculadas são norteadas por uma perspectiva pós-identitária, pois ao proporcionarem maneiras alternativas para se evocar, através das imagens de mulheres, temas relacionados às suas experiências, lograram descentralizar o “sujeito mulher” e desestabilizar a categoria e as noções normativas vinculadas à feminilidade, evocando criticamente o sistema sexo/gênero.

1.2 Artíficos das imagens dos *mass media*, potencialidades para a arte feminista

Conforme apresentado, a sensação de desgosto, repúdio e insatisfação diante do repertório de imagens de mulheres advindo dos *mass media* e também da história da arte⁷ fomentou um retorno crítico a essas imagens, o que, no caso de artistas vinculadas à crítica feminista da representação, significou a incorporação das mesmas em obras que tangenciam temáticas feministas através de técnicas apropriativas.

Pode-se dizer que nesse contexto artistas e teóricas feministas se voltavam às imagens de mulheres com a intenção de compreender e delatar criticamente seu papel e seus efeitos na construção e sustentação dos valores e normas sociais e, em especial, seus investimentos na constituição da subjetividade. Isso implicava que as artistas relacionadas à crítica feminista da representação possuísem acentuado conhecimento técnico e teórico acerca dos processos que relacionam percepção, representação e significação do conteúdo das imagens do repertório cultural, para que pudessem servir-se intelectual e tecnicamente dos aparatos de produção e circulação das mesmas com o intuito de explicitar ou expor e, conseqüentemente, minar seus processos de identificação e os valores e retóricas a elas associados.

Assim sendo, cabe apresentar uma breve revisão dos elementos que interconectam a produção e circulação de imagens à construção de seus significados e à constituição da subjetividade, levando-se em consideração o

⁷ Em *Women, Art and Power*, retirado de *Visual Theory, Painting and Interpretation*, Linda Nochlin (1991, p. 14-15), destitui o mito da neutralidade de imagens artísticas, explicando que “As imagens da mulher na arte refletem e contribuem para a reprodução de certos preconceitos compartilhados pela sociedade em geral ... [e] se tratam de preconceitos sobre a debilidade e passividade da mulher, de sua disponibilidade sexual, seu papel como esposa e mãe, sua íntima relação com a natureza, sua incapacidade de participar ativamente da vida política. Todas essas noções, compartilhadas, em maior ou menor grau, pela maior parte da população até os dias de hoje, constituem uma espécie de subtexto (texto subliminar) que se oculta detrás de quase todas as imagens de mulheres”.

papel fundamental dos discursos sociais hegemônicos e normativos nos processos de subjetivação focalizando gênero.

Sabe-se que as imagens são uma linguagem visual e que constituem um sistema de memórias visuais, ou seja, um imaginário nutrido pela experiência cultural e social. A subjetividade é constituída, entre outras coisas, por informações extraídas dos códigos representativos assimilados através da imagética cultural. Como grande parte das imagens que populam o referido imaginário são oriundas das instituições sociais, é evidente que a constituição da subjetividade é orientada pelos valores normativos que norteiam a produção das imagens. Essa noção é exposta por Pollock, que enfatiza que

nossa ideia de quem e o que somos – ou seja, sujeitos no sentido filosófico – não é inata e não precede nosso acesso à linguagem e à sociedade. A subjetividade é construída através da representação que circula pelas grandes instituições de reprodução social: a família, a escola, a igreja, propaganda, cultura, ou seja, o aparato ideológico do Estado. (Pollock, 1988, p. 224).

Assim, a contínua formação da subjetividade é condicionada ou estruturada a partir de processos socioculturais que estão intrinsecamente relacionados à linguagem e à representação e, em grande parte, associados aos valores hegemônicos e normativos.

É importante salientar que os processos de significação imbricados na assimilação desse imaginário cultural, ou seja, os processamentos simbólicos das imagens que compõem a experiência visual contemporânea, são elaborados por meio de convenções culturais⁸ e não individuais, espontâneas ou universais. Essa ideia é explicitada por Pollock que, ao refletir sobre os objetivos das práticas artísticas feministas, coloca que “a linguagem não é um veículo privado para significados individualmente produzidos, mas um sistema social para a produção de significados socialmente determinados.” (Pollock, 1988, p. 45).

Evidencia-se que a construção da subjetividade é norteada por valores normativos advindos das instituições sociais (aparatos ideológicos do Estado), a partir de processos de significação atrelados à representação e urgidos pela

⁸ Ainda assim, considera-se que as imagens não são classificadas como detentoras estáticas de significados, mas como posicionamentos produzidos segundo relações hierárquicas dos sujeitos observadores.

norma sociocultural. Tais premissas ajudam a entender a relação entre a produção de imagens, seus conteúdos e os processos de subjetivação, mas deixam pendente a compreensão específica da relação entre a produção de imagens e as retóricas sobre gênero que estão imbricadas na constituição da subjetividade.⁹

Faz-se necessário investigar as particularidades dos efeitos das imagens das mulheres (representação) na articulação de significado para a produção e manutenção da identidade de gênero ou da “subjetividade sexuada”, no caso da maioria das imagens das artes e dos *mass media*, para então compreender as possibilidades de deslocamento de significado e desconstrução das mesmas, conforme proposto por algumas artistas feministas. Essa tarefa requer uma análise pautada na trama dos discursos de gênero, ao mesmo tempo “não visíveis e não ocultos” (Foucault, 1987), que permeiam a produção de imagens de mulheres.

Primeiramente cabe desenvolver a relação estabelecida entre representação (no caso, criação e difusão de imagens de mulheres) e a produção, sustentação e manutenção de gênero como ideal regulatório. Para tanto, será apresentada a ideia de que a imagética cultural atua, através da representação de gênero, como uma “tecnologia de gênero”. Essa reflexão proporcionará as bases teóricas para que na sequência sejam relacionadas a construção e manutenção da categoria e de um sujeito “mulher” e a produção de imagens de mulheres, focalizando o contexto norte-americano de desenvolvimento das técnicas gráficas de reprodução e circulação de imagens.

Com o intuito de se apreender as obras de arte e outras imagens culturais como colaboradoras ativas da construção, reprodução e inclusive desestabilização do sistema sexo/gênero, tratar-se-á de desenvolver a ideia de que gênero é o efeito de uma representação de gênero introduzida por de Lauretis (1987) em seu trabalho concernindo à teoria fílmica feminista.

Primeiramente cabe justificar que o percurso sugerido pode e deve ser amparado pela teoria fílmica feminista, pois essa contribuiu substancialmente para o desenvolvimento teórico da crítica feminista da representação. Faz-se então

⁹ Essa separação é feita na pesquisa visando melhor inteligibilidade das questões expostas. Reitera-se que a representação e os processos cognitivos são constante e incessantemente interceptados por gênero.

necessário ressaltar a necessidade e legitimidade de relacionar e aplicar as ideias desenvolvidas pela teoria fílmica feminista às análises de obras advindas do campo das artes visuais, como é o caso daquelas selecionadas para a presente pesquisa.

Sabe-se que a teoria fílmica feminista foi responsável pela maior parte das publicações que analisam imagens e representações de mulheres por um viés feminista e centrado nas problemáticas de gênero. Determinante para o desenvolvimento da crítica da representação, a teoria fílmica feminista¹⁰ desenvolveu importantes discussões sobre como a linguagem, as imagens, as artes e as formas de expressão em geral podem ser meios de articulação das noções relacionadas à identidade de gênero. Sobretudo, foram publicadas pesquisas acerca das particularidades das mulheres espectadoras e produtoras, dos processos do olhar e do prazer visual (passividade, fetiche, escopofilia e voyeurismo), da relação entre produção de imagens e a construção da subjetividade e foram elaboradas extensas análises críticas do imaginário cultural e da produção fílmica.

Sem dúvidas as críticas feministas da representação apresentadas são frutos de questionamentos comuns à produção visual artística e fílmica. Exemplo disso é o fato de que o trabalho desenvolvido a partir da década de 1980 pela teoria fílmica, especialmente acerca da crítica feminista da representação, possui fortes vínculos com a prática artística visual e influenciou uma grande geração de artistas feministas, conforme sugere Mary Kelly em entrevista com Laura Mulvey: “Foi, de fato, o contexto da teoria fílmica feminista que deu mais ímpeto para a forma como as ideias se desenvolveram no meu trabalho, mais que talvez o contexto das belas artes.” (Kelly, 1996, p. 29). Assim sendo, justifica-se a importância de se incorporar nessa pesquisa as contribuições advindas da teoria

¹⁰ Contribuindo para os questionamentos desenvolvidos a partir da segunda onda feminista, a teoria fílmica feminista promoveu a produção de análises críticas do repertório imagético cultural, focalizando especialmente as representações de mulheres no cinema, os papéis em que atuavam e a relação entre as narrativas fílmicas e perpetuação das assimetrias de gênero. Visando indicar as relações entre o aparato cinematográfico e a heteronorma, autoras como Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis e Annette Kuhn, entre outras, analisaram os processos de identificação relacionados aos prazeres visuais (escopofilia, fetiche, voyeurismo etc.) e traçaram algumas perspectivas para descentralizar ou dissolver o chamado “olhar masculino” (*male gaze*), atentando simultaneamente para a importância de se conceber novas estruturas fílmicas, as quais incluíam as espectadoras.

fílmica e abordar a crítica feminista da representação levando-se em consideração as análises e teorias desenvolvidas por Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Mary Ann Doane, entre outras.

Uma das mais importantes autoras vinculadas à teoria fílmica feminista é de Lauretis, que, em seu trabalho, relaciona o sujeito “mulher”, a ideologia e a produção de imagens e reconhece a importância de uma crítica da representação que esteja fundamentada na “necessidade de reconceitualizar a posição da mulher no simbólico.” (de Lauretis, 1984, p. 64). Grande parte de seu trabalho é focada na relação entre a criação de imagens e a construção da realidade social: a autora aborda a produção semiótica da diferença e introduz, na teoria feminista, a análise dos artifícios através dos quais as imagens (principalmente aquelas advindas do cinema) articulam significados e geram símbolos que constituem nosso imaginário e, conseqüentemente, nossa subjetividade.

Em seu trabalho, ao enfatizar que “o sistema sexo/gênero é tanto um construto sócio-cultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que designa significados (identidade, valor, prestígio, localização no parentesco, status na hierarquia social etc.) aos indivíduos de uma sociedade” [meus grifos] (de Lauretis, 1987, p. 5), de Lauretis identifica o cinema como sendo uma tecnologia social – faz menção ao aparato cinematográfico, analisa-o como “um processo semiótico em que o sujeito se vê continuamente envolto, representado e inscrito na ideologia” (p. 12) e explicita que esse se trata simultaneamente de uma tecnologia de gênero. Essa discussão também pode ser transposta a um plano mais amplo para abordar o repertório expandido de imagens de mulheres culturalmente produzidas (não só no cinema, como também na arte, em anúncios publicitários, em revistas etc.).

Resumidamente pode-se dizer que a noção de “tecnologia de gênero” sintetiza a ideia de que gênero é ao mesmo tempo o produto e o processo de sua própria representação. Essa ideia é fundamental para a análise da crítica feminista da representação, pois: 1) aponta uma perspectiva para se abordar gênero dissociando-o de preceitos anatômicos, biológicos e supostamente naturais ou essencializados ao enfatizar sua constituição nos campos discursivos e representativos e 2) justifica a importância de se voltar criticamente ao repertório

imagético para analisar e, no caso de artistas vinculadas à crítica feminista da representação, desestabilizar as retóricas que sustentam e produzem gênero.

Conforme sugerido, um dos principais aportes da noção de “tecnologias de gênero” é a delação da inexistência de uma ontologia de gênero, o que também é constatado por Judith Butler no desenvolvimento da teoria de performatividade, a qual focaliza mais a estilização do corpo (incluindo corporalidade, gestualidade, indumentárias etc.) que as potências dos artifícios representativos vinculados à produção de imagens. Assim sendo, gênero passa a ser entendido como efeito de sua própria representação e, assim como a performance de gênero (“ser” de um gênero), é abordado como fruto de imposições correlatas de normas sociais, inculcadas através da educação, produção de conhecimento, criação, representação e experiência cultural. Essas premissas, ao indicarem a fluidez e a flexibilidade da noção de gênero, geram questionamentos acerca da “fixidez” das identidades de gênero, o que, conforme será previamente desenvolvido, desestabiliza o estratégico recurso vinculado às políticas de identidade muitas vezes empregado no ativismo e na prática artística feminista.

Resumidamente, pode-se dizer que, em sintonia com as teorias de Butler, de Lauretis denuncia a instabilidade constitutiva do sistema sexo/gênero e afirma que esse não se trata de uma estrutura natural, estável ou necessariamente coerente. A autora ampara esse pensamento referindo-se ao trabalho de Michel Foucault, no qual as mudanças históricas dos discursos são expostas e analisadas de forma a atestar sua fluidez. A partir de análises calcadas na produção, circulação e distribuição do conhecimento (evocando a relação entre poder e conhecimento) são indicadas as constantes construções e transformações sofridas por discursos que evidenciam, por exemplo, a maleabilidade de noções culturais como o gênero e a categoria “mulher”.

Acredita-se que

a representação da mulher como imagem (espetáculo, objeto para ser contemplado, visão de beleza – e a concorrente representação do corpo feminino como *locus* da sexualidade, sede do prazer, isca para o olhar) está tão expandida na nossa cultura que constitui necessariamente um ponto de partida para qualquer tentativa de compreender a diferença sexual e seus efeitos ideológicos na construção dos sujeitos sociais, sua presença em todas as formas da subjetividade. (de Lauretis, 1984, p. 64)

Justifica-se, assim, que a imagética cultural (produção, circulação e conteúdo) é um objeto de estudo profícuo para a compreensão da construção da diferenciação sexual e das assimetrias de gênero, em especial as imagens das mulheres, afinal, sabe-se que a noção categórica “mulheres” está histórica e fortemente vinculada às representações mediáticas.

Conforme sugerido, os *mass media* tiveram um papel determinante na projeção social das mulheres, ao mesmo tempo em que influenciaram seu comportamento, estética, subjetividade e papel social. Para defender tais afirmações, cabe apresentar uma breve revisão histórica que relaciona o desenvolvimento dos dispositivos técnicos de reprodução da imagem à criação de uma imagética cultural que contribui continuamente para a construção, ressignificação e manutenção da noção ocidental da categoria “mulher”.

No começo do século XX, nos Estados Unidos, servindo-se das conquistas políticas e sociais alcançadas pela primeira onda feminista norte-americana¹¹, os *mass media* foram responsáveis pela criação de uma nova “representação da mulher” ativa e afirmativa, a qual, apesar de contribuir para a emersão social desse sujeito (antes oculto, omissos ou apresentados como passivo e submisso), era ideologicamente paradoxal às vitórias emancipatórias do período. Resumidamente, os *mass media* tiveram uma função chave nos ‘processos de feminização da sociedade’¹², no entanto, foi intencionalmente gerada uma confusão entre processos de natureza histórica (emancipação) e outros que a cultura designa historicamente aos sexos e gêneros.

Luisa Passerini (2000) identifica que a relação entre a cultura de massas e os processos de feminilização da sociedade se dá com uma mudança social, política e histórica de emancipação das mulheres que é acompanhada e fortalecida pela mídia na forma de elaboração e projeção de imagens para a

¹¹ A primeira onda feminista norte-americana (séculos XIX e XX) se configurou como um movimento direcionado ao legislativo e à constituição, centrado na reivindicação do direito ao voto. Além do sufrágio, suas organizadoras solicitavam igualdade perante a lei, alterações na legislação trabalhista, acesso ao ensino superior e reformas no sistema de saúde. Posteriormente emergiram as mobilizações da segunda onda feminista norte-americana, que, em contraponto à reivindicação pela igualdade entre os gêneros, priorizaram as análises das diferenças. Identifica-se, nesse contexto, a eclosão de temas referentes às experiências socioculturais das mulheres (comportamento, estereótipo, papel social, valores familiares, sexualidade, direitos reprodutivos etc.).

¹² Termo empregado por Luisa Passerini para referir-se ao processo de inserção da mulher no âmbito público.

sociedade. A autora aponta que com as reivindicações políticas feministas, as mulheres passaram a ser vistas como um sujeito potencial também pelos *mass media*, os quais substituíram a imagética que perpetuava a passividade e a omissão historicamente vinculada à feminilidade (e, portanto, às mulheres) por uma que representava e projetava um sujeito ativo.

Paralelamente ao contexto feminista de autoafirmação das mulheres, foram re-projetados, pelos meios de comunicação de massas, os estereótipos femininos: identifica-se a emergência do novo conceito de dona de casa, o surgimento de uma nova estética, padrões de comportamento etc. As novas técnicas gráficas e fotográficas permitiram à publicidade converter-se em um meio visual com uma influência subliminal que oferecia às mulheres imagens de si mesmas. Tais imagens, por estarem estritamente relacionadas aos valores heteronormativos, produziam uma noção do sujeito calcada na heterossexualidade compulsória (no heterocapitalismo) e nos ideais ocidentais de beleza que alimentavam a hegemonia e “neutralidade” da figura feminina, jovem, esbelta e branca (invisibilizando outras identidades raciais).

Esses processos iniciaram os vínculos, hoje extremamente fortalecidos, entre imagem, aparência e estética e a designação dos corpos biopoliticamente assinalados como pertencentes ao gênero feminino, os quais terminam por popular e representar a “categoria mulher”. Com a atuação da publicidade, cinema, televisão e da mídia impressa, as imagens das mulheres passaram a ser o referente principal que demarca e classifica a categoria.

Dito efeito indicia o entendimento de gênero como representação que agencia sua própria construção: gênero é então apreendido como sendo uma estilização repetida do corpo (Piscitelli, 2001), um investimento constante das “tecnologias de gênero”.

Conclui-se que o corpo (especialmente os corpos das mulheres) é contínua e inevitavelmente aprisionado na representação, e que esta se trata de um processo de perpetuação dos valores heteronormativos imbricados na construção da subjetividade. Essa ideia é desenvolvida por de Lauretis, que afirma:

[o corpo] é claramente o objeto supremo da representação nas artes visuais, ciências médicas, indústria capitalista da mídia etc. Mas o que está em jogo para

as mulheres na representação do corpo não é menos que representações do sujeito e da subjetividade, é a definição da noção essencial que as suportam, a definição da diferença sexual. (de Lauretis, 1987, p. 12)

Assim, indicou-se até aqui que as imagens hegemônicas das mulheres promoveram e sustentaram discursos heteronormativos e argumentou-se que seus efeitos na formulação da subjetividade serviram aos propósitos e interesses das instituições que controlam os meios de produção e difusão de imagens. Cabe agora problematizar como e se esses mesmos artifícios imbuídos na representação poderiam ser articulados para a produção de uma imagética feminista de mulheres.

1.3 A arte feminista como tecnologia de gênero

A partir da exposição da noção de “tecnologias de gênero” sugeriu-se que a categoria e o sujeito ‘mulher’ são maleáveis, fluídos e suscetíveis a contínuas transformações, principalmente considerando-se os efeitos da representação. Entretanto, até o momento tal possibilidade foi apresentada em seus aspectos tangenciais aos discursos normativos. Logo, faz-se necessário desenvolver hipóteses acerca dos potenciais das representações de gênero (em especial, as imagens de mulheres) para a produção de discursos não hegemônicos e contraculturais, ou seja, quais seriam os investimentos feministas vinculados à produção de imagens de mulheres e quais perspectivas de representação e autorrepresentação se configurariam como tecnologias feministas de gênero?

Primeiramente aponta-se que é possível desestabilizar ou desestruturar o sistema sexo/gênero através da explicitação das retóricas que sustentam a noção “mulher”, visando a desconstrução da categoria como um todo, afinal, partindo-se do pressuposto de que “toda relação e toda prática é um espaço de mudança potencial, tanto quanto é um espaço de reprodução” (Holloway, 1984, p. 239 apud de Lauretis, 1987, p. 16), estabelece-se que, para revelar o potencial das tecnologias de gênero (no caso, focalizando a imagética cultural) na

desestabilização dos discursos normativos, basta entender sua produção como geradora, fortalecedora ou reprodutora dos mesmos.

Entretanto, é necessário ressaltar que a constatação de que gênero é um construto social não significa que seus termos podem ser voluntariamente aceitos ou rejeitados: essa revelação não alivia os efeitos dessa construção ao ponto de possibilitar a manipulação deliberada e autônoma dos termos da nossa experiência de gênero, ou seja, entender gênero como construto não viabiliza possibilidades de transcendência do sistema sexo/gênero. Assim sendo, estabelece-se que as artistas feministas que trabalham com imagens de mulheres (apropriadas ou não) operam necessariamente dentro dos códigos e empregam os elementos de um sistema dominante e normativo. Logo, focalizando objetivamente a prática artística vinculada à crítica feminista da representação, indica-se a impossibilidade de se promover a superação dos termos do sistema sexo/gênero.

A principal problemática incitada pela constatação de que produzindo imagens de mulheres artistas feministas manejam códigos e valores hegemônicos está relacionada ao potencial de reificação ou naturalização dos termos imbuídos nas imagens de mulheres, em especial no que diz respeito à heterossexualidade compulsória. Salienta-se que tais evocações/representações centradas no gênero (no caso, imagens de mulheres) engendram automaticamente a constatação da feminilidade como construção relacional (oposicional) à masculinidade, dentro de uma matriz de cognição que regula o gênero, o que pode implicar efeitos reificadores capazes de naturalizar as engrenagens do sistema sexo/gênero.

Não é por menos que, conforme apontado por Mary Kelly (uma das autoras envolvidas na crítica feminista da representação), muitas artistas feministas recusaram as imagens de mulheres voltando-se a outras vias (muitas vezes dissociadas da representação de corpos ou figuras de mulheres) para evocar esse referente: “a alternativa (neo)feminista tem sido a de recusa da figuração literal de corpos de mulheres, criando significado a partir de sua ausência.” (Kelly, 1996, p. 124).

Diante da colocação de Kelly é importante ressaltar que a mencionada recusa de se utilizar imagens de mulheres em proposições artísticas feministas implica deixar intactas as representações dominantes do repertório cultural, ou

seja, aquelas que geraram a insatisfação que originou a crítica da representação. Ademais cabe evidenciar que um dos principais aspectos que favorecem o emprego de imagens de mulheres em obras que tangenciam temáticas feministas é o fato de que representar mulheres é um recurso cognitivo eficaz para se evocar temas que concernem suas experiências culturais, afinal, no que diz respeito a proposições artísticas feministas, não se pode subestimar a importância da identificação de ao menos um gênero inteligível (geralmente o feminino). É reconhecida a necessidade de muitas vezes, se não representar, ao menos aludir à “mulher” como categoria ou “unidade empírica”.¹³

Frente a esse impasse representativo que contrapõe a necessidade, por parte das artistas associadas à crítica feminista da representação, de se trabalhar as imagens de mulheres ao ardiloso efeito da reificação, cabe diferenciar os investimentos representativos que operam dentro do contrato heterossexual, daqueles que almejam sua desestabilização.

1.3.1 Representação e reificação

Argumentou-se acerca da importância do emprego de imagens de mulheres em obras que tangem temáticas feministas, cabe então problematizar alguns dos seus efeitos relacionados à reificação.

Sabe-se que imagens que representam “mulher” facilmente geram, reforçam, perpetuam e naturalizam símbolos de feminilidade, os quais continuamente engendram processos de subjetivação. Pode-se dizer que uma imagem de uma mulher tem o potencial de determinar códigos que alimentam a categoria “mulher” e opera muitas vezes indicando um sujeito (fixo, unívoco e estável) que a sintetiza. Esse efeito indica que tais representações não fazem

¹³ Sabe-se que representar ou aludir graficamente a uma mulher ou ao feminino é possível através da manipulação de elementos simbolicamente atrelados ao estereótipo (com o faz, por exemplo, Barbara Kruger, ao representar luvas femininas, sapatos de salto alto, elementos da maquiagem etc.) ou, no caso das representações humanas, pode-se optar por imagens (pictóricas, fotográficas etc.) que apresentam um corpo marcado por convenções biológica ou culturalmente (presumindo-se a existência dessa distinção) associadas à feminilidade: salientar traços considerados femininos, evidenciar seios etc.

necessariamente uma simples alusão (crítica ou não) ao sistema sexo-gênero, mas colaboram muitas vezes para sua reificação. Conforme explica Butler:

a coerência ou unidade internas de qualquer dos gêneros, homem ou mulher, exige uma heterossexualidade estável e oposicional. Essa heterossexualidade institucional exige e produz, a um só tempo, a univocidade de cada um dos termos marcados pelo gênero, que constituem o limite das possibilidades de gênero. [Meus grifos] (Butler, 2010, p. 45)

Reconhece-se que, se fossem elaboradas representações excessivamente marginais à cognição culturalmente estabelecida do termo “mulher”, ou seja, se as imagens superassem a margem de inteligibilidade de gênero, de forma que não fosse possível reconhecer, por exemplo, um “corpo de mulher”, essas, segundo Butler, tratar-se-iam de representações da ordem do abjeto (grotescas, monstruosas), e não operariam na matriz de gênero. Ou seja, essas imagens deixariam de aludir à mulher como categoria e estariam, portanto, impossibilitadas de ressignificar esse campo. Esse resultado procede, pois

a matriz cultural, por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível, exige que certos tipos de “identidade” não possam existir certos tipos de “identidade de gênero” parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente por não se conformarem às normas de inteligibilidade cultural. (Butler, 2010, p. 39)

Pode-se dizer que a inteligibilidade das representações (feministas ou não) de mulheres, por dependerem do referente de gênero, são instrumentos capazes de naturalizar e reafirmar a matriz binária. Logo, identifica-se a importância, no discurso feminista, da tentativa de se evitar a reificação de termos e noções normativas como “mulher” ou “feminilidade”, bem como a heterossexualidade imbricada na relação entre os gêneros. Esse é um entrave central que expõe o paradoxo entre a indubitável necessidade de incisão crítica em especificidades culturais que produzem as assimetrias dos gêneros e, conseqüentemente, a inevitável manutenção e estabilidade dos mesmos, ao longo do processo representativo.

Esse quadro formula uma primeira condição: as artistas feministas que procuram, através de representações de mulheres, tratar de temas específicos

relativos a experiências de mulheres, manipulam necessariamente uma imagética pautada pela inteligibilidade de gênero. Entretanto, dado que a categoria das mulheres só alcança estabilidade e coerência no contexto da matriz heterossexual, é necessário reconhecer que a opção por uma representação feminista que afirma, perpetua e constitui um “sujeito feminino” é muitas vezes responsável pela manutenção, se não construção, da categoria das mulheres e se trata, portanto, de uma regulação que de certa forma legitima as relações de gênero, se não celebra e glorifica seus termos ao operar em conformidade com esse sistema.

Até então sugeriu-se que há possibilidade de deslocamento na matriz sexo/gênero por meio de operações que se configuram como tecnologias de gênero. Atentou-se para a necessidade de se desestabilizar a categoria “mulheres” tendo como principal ferramenta o uso de imagens de mulheres. Pontuou-se também que as representações de mulheres que reificam a matriz sexo/gênero não são abordadas nessa pesquisa como um objetivo feminista tendo em vista seus efeitos de legitimação da diferenciação sexual e, conseqüentemente, a perpetuação das assimetrias de gênero. Resta, portanto, diferenciar estratégias representativas reificadoras de outras desestabilizadoras, levando-se em consideração os debates advindos da crítica feminista da representação.

Pode-se dizer que, no tangencial às imagens de mulheres que integram proposições artísticas feministas, as estratégias representativas reificadoras são aquelas que buscam a resignificação das relações sociais de gênero e de suas construções no simbólico reafirmando gênero em conformidade com, por exemplo, retóricas biopolíticas e de maneira não contingente (visando uma reelaboração ou extensão de seus conteúdos mas mantendo intactas suas principais estruturas). Para exemplificar esse conceito situando-o na crítica feminista da representação cabe introduzir as discussões advindas dessa acerca das “imagens de mulheres”.

Nos tópicos subsequentes serão apresentados dois enfoques distintos exemplificados pelos termos “imagens da mulher” e “mulher como imagem” que designam dois conceitos complementares e díspares, presentes na crítica

feminista da representação e que incidem na construção, manutenção e naturalização da categoria “mulheres” com abordagens opostas.

A ideia de “imagens da mulher”, referente à construção da feminilidade e ao papel que a representação cumpre na produção e na sustentação da identidade de gênero (concernindo papel social, comportamento, sexualidade, estética etc.) apresenta, no campo das artes, possibilidades de resignificação que se amparam na reificação da categoria “mulher”. É importante analisar os discursos e as estratégias que a permeiam, explicitando a inadequação dessa estratégia representativa frente aos debates e posicionamentos apresentados.

1.3.2 “*Imagens da mulher*”: resignificando o campo da feminilidade

Os debates acerca da noção de “imagens da mulher” dizem respeito aos padrões e estereótipos vigentes que regulam e sustentam a noção de feminilidade e suas variações no campo visual. As artistas feministas que incidem em questões como a estética vinculada à beleza ideal feminina, trabalho doméstico, papel sexual etc. buscam, através de variados recursos gráficos, vídeos e performances, a denúncia ou a desestabilização das noções que normatizam a feminilidade e a mulheridade¹⁴.

É importante mencionar que as obras que incidem nas “imagens da mulher”, criticando os estereótipos femininos, não promovem necessariamente uma crítica ao contrato heterossexual que rege a diferenciação de gênero, ou seja, incidem na noção vigente e hegemônica de feminilidade e não na matriz relacional de gêneros ou no sistema sexo/gênero, e muitas vezes afirmam “a mulher” como categoria e sujeito de seus discursos. Pode-se dizer que algumas práticas artísticas feministas buscam a remodelação dos valores hegemônicos que sustentam a noção de feminilidade, revogando os “aspectos negativos” vinculados a ela (debilidade, docilidade, passividade) e afirmando imagens de mulheres que

¹⁴ Devido à insuficiência do termo “feminilidade”, optou-se pelo emprego de “mulheridade”, que seria correspondente a *womanliness*, conforme utilizado por Joan Riviere (1929).

engendrariam outras noções de feminilidade, transformando e estendendo esse conceito.

Segundo Patricia Mayayo (2007), algumas estudiosas tendem a confundir a conveniência de revisar a representação artística das mulheres ao longo da história com a necessidade de avaliar o caráter “positivo” (decisão, força, vigor, honra) ou “negativo” (passividade, lascividade, maldade) das imagens, atrelado a um binarismo que estabelece “verdades” e “mentiras” sobre a categoria “mulher”. Essa prática foi introduzida em várias disciplinas acadêmicas, entre elas a história da arte, e, conforme apresentado, se configura como uma crítica ao conteúdo da categoria (as retóricas que regulam o gênero), e não como contestações de sua produção e persistência. Essa distinção é crucial para a diferenciação das noções de “imagens da mulher” e “mulher como imagem”, sendo que a primeira tem um caráter reificador e a segunda incide criticamente desestabilizando o sistema sexo/gênero como um todo.

Algumas teóricas feministas afirmam a existência de representações falsas e verdadeiras de mulheres, pressupondo que existem dois modelos de feminilidade: aquele criado pelos *mass media*, o qual gera concepções “falsas” sobre a categoria ao vinculá-la à debilidade, insegurança, submissão e objetificação sexual, e as “imagens que expressam e promovem a história e a experiência ‘real’ de mulheres.” Atuando sob essa chave, essa crítica revisionista da representação parece, muitas vezes, defender uma estética “ultrarrealista” (imagens que refletem “corretamente” a vida “real” das mulheres) sem que essa expressão de “realidade” seja questionada em si como um produto da representação.

Ao identificar que “tais análises das imagens das mulheres descansam em uma oposição, às vezes encarnada, entre o positivo e o negativo”, a qual “está incomodamente próxima dos estereótipos populares do tipo bons contra os maus, ou menina decente versus mulher má”, de Lauretis (1984, p. 66) atenta para o fato de que essa lógica “dá por certo que o público absorve diretamente as imagens, que cada imagem é imediatamente interpretável e significativa por si própria, sem levar em conta o contexto ou as circunstâncias de sua produção, circulação e recepção.” Esse argumento evidencia a importância da ideia previamente exposta

de que os processos de significação estão intrinsecamente relacionados a pressupostos culturais específicos.

Acerca do tema da dicotomia falsidade/realidade na análise e produção de imagens de mulheres, Kelly afirma que

embora o corpo não seja percebido como um depósito da verdade, é visto como uma imagem hermenêutica; o enigma da feminilidade é formulado como um problema de má-representação (*misrepresentation*) imagética, o qual é subsequentemente resolvido através do descobrimento da verdadeira identidade por trás da fachada patriarcal. (Kelly, 1998, p. 123)

Nesse trecho é identificada a problemática tentativa de uma reformulação da categoria “mulheres”, justificada pela sugestão de que existe um equívoco na atual definição de “feminilidade”.

Acerca do tema, Pollock (1988) argumenta que o próprio termo “imagens da mulher” sugere duas categorias separadas: a mulher como grupo social (entidade real) e a representação das mulheres (criação falsa derivada do olhar masculino sobre a mulher). Frente a essa suposta dualidade, a autora aponta a ingenuidade inerente ao emprego de termos como “representação positiva/real” (mulheres reais, mulheres velhas, trabalhadoras etc.) ou “representação negativa/falsa” (imagem da mídia, de revistas, filmes etc.): essa estrutura meramente substitui um mito da “mulher” por outro, ou seja, gera identidades fixas para a categoria “mulheres”, o que, segundo Pollock, não deve ser o objetivo da revisão feminista da representação, visto que “não estamos buscando um novo significado para as mulheres, mas uma total dissolução do sistema que organiza sexo/gênero como critério naturalizado de diferenciação de tratamento.” (Pollock, 1987, p. 137).

Assim sendo, a abordagem apresentada resulta na manutenção da noção de feminilidade (ainda que objetivando uma ressignificação) e perpetua, portanto, a relação oposicional e binária feminino/masculino, legitimando a suposta homologia entre sexo e gênero. A ineficácia desse projeto reside na sua incapacidade de se não romper com a engrenagem da matriz sexo/gênero, desestruturá-la.

Assim sendo, se a performance e a representação de cada um dos elementos que compõem o sistema sexo/gênero pode desestabilizar ou reproduzir

a matriz em sua totalidade, defende-se, nessa pesquisa, a importância da prática artística feminista de objetivar a referida desestabilização. Nesse sentido aponta-se que infringir a estabilidade desse sistema implica necessariamente violar a lógica e a coerência com as quais se relacionam seus elementos, sendo eles sexo, gênero, desejo e prática sexual. Reitera-se a importância de que as práticas que subvertem gênero desestabilizem, conseqüentemente, os significados culturais dos demais elementos do sistema, repercutindo dissonâncias na matriz de inteligibilidade como um todo.¹⁵

Com a exposição de como a reificação da mulheridade (ainda que visando um rearranjo do seu significado) privilegia o funcionamento do sistema sexo/gênero, surgem inquietações acerca das retóricas e estratégias que as imagens feministas de mulheres podem avistar. Entretanto, antes de apresentar alternativas ao impasse exposto, faz-se necessário analisar outros efeitos indesejados que também podem ser produzidos pela representação de mulheres, como a criação e perpetuação de um “sujeito mulher”, que é unívoco, fixo e essencialista.

1.3.3 As “imagens de mulheres” e as políticas de identidade

Frente à ardilosa conveniência de se utilizar imagens de mulheres em obras que perpassam temáticas feministas, faz-se necessário pontuar seus efeitos indesejados que, aliados à controversa questão da reificação da categoria “mulheres”, complementam a crítica feminista da representação. Tais efeitos são similares aos que se originaram no campo da teoria feminista em relação às políticas de identidade.

O surgimento da noção de políticas de identidade se deu no contexto do ativismo político relacionado às então denominadas “questões das minorias”.

¹⁵ Da mesma forma, qualquer outra sequência eleita pode funcionar com a mesma potencialidade e com o mesmo objetivo: é delatada, de antemão, a suposta hierarquia desses elementos (sexo-gênero-desejo-prática sexual) que criam a cadeia de coerência e continuidade do sistema sexo/gênero, por serem eles cognitivamente interdependentes.

Trata-se de uma estratégia/argumento que promove afiliações, formações de grupos e comunidades para a reivindicação de objetivos comuns. A principal característica que diferencia as políticas de identidade, por exemplo, da ideia de coalizão, é que a proposta se baseia na construção e manutenção de identidades coletivas. Ou seja, as políticas de identidade (que se proliferaram em outros ambientes, além daquele próprio do ativismo e das manifestações reivindicativas) pressupõem uma coerência identitária aos seus membros e instaura, assim, uma unidade pautada por um sujeito político (mulheres, lésbicas, pessoas negras, transgênero, travestis etc.).

No caso do feminismo, a política de identidade procede de uma ênfase nas mulheres como sujeitos políticos unidos em uma luta comum. Almejando reivindicações de variados interesses pautados pelas experiências culturais das mulheres, nota-se que tal política articula uma unidade estratégica baseada em uma categoria, a qual é em parte criada e totalmente naturalizada pela própria representação.

Sem dúvida as políticas de identidade promoveram historicamente e ainda promovem uma forma de organização estratégica fortuita e efetiva para conquistas feministas: muitas reivindicações foram exitosamente alcançadas sob esse modelo e não se pode negar a ainda presente necessidade (facilitada pelas políticas de identidade) de dar visibilidade e de criar espaço para discussão de especificidades das condições e experiências (não necessariamente coletivas) acerca de abusos sexuais, violência, aborto etc¹⁶. Entretanto, a adoção das políticas de identidade tem consequências controversas, gera conflitos e discórdia, pois opera pela exclusão ao requerer a sobreposição de alguns interesses, marcadores sociais e ideologias feministas sobre outros.

Importantes críticas contemporâneas que colocam em cheque as políticas de identidade questionam se possuir interesses políticos comuns presume necessariamente uma identidade política comum e se essa poderia ser uma prática coerente:

¹⁶ Além disso, aponta-se que, por tratar-se de um modelo político que opera em conformidade com, por exemplo, o sistema jurídico (que estabelece sujeitos para leis), não pode ser considerado ultrapassado.

será que as práticas excludentes que baseiam a teoria feminista numa noção das “mulheres” como sujeitos solapam, paradoxalmente, os objetivos feministas de ampliar suas reivindicações de ‘representação’? Seria a construção da categoria das mulheres como sujeito coerente e estável uma regulação e reificação inconsciente das relações de gênero? E não seria essa reificação precisamente o contrário dos objetivos feministas? (Butler, 2010, p. 23)

A principal crítica desconstrutivista concernindo às políticas de identidade se dá com a constatação da interferência desse instrumento nos processos de subjetivação: resulta que a identidade e a subjetividade são noções paradoxais, apesar de interdependentes.¹⁷

Enquanto as políticas de identidade se baseiam nas “categorias do sujeito” (promovendo sua naturalidade e perpetuando a falsa ideia da identidade fixa e estável, que permanece sempre idêntica), algumas teóricas igualmente preocupadas com o ativismo político feminista, como Judith Butler e Diane Elam, defendem que o feminismo deveria se recusar a aceitar a “categoria mulheres” como natural, argumentando que a subjetividade é ou deveria ser também um interesse feminista.

Com os investimentos contemporâneos na análise dos processos de subjetivação fica evidente que a proposta feminista calcada na “identidade feminina” rechaça ou desconsidera as reais intersecções dos diferentes marcadores sociais na formação da subjetividade: ao impor um marco que circunscreve a suposta “coerência identitária”, as políticas de identidade apagam ou desvalorizam as diferenças que existem, por exemplo, entre mulheres lésbicas e/ou negras e/ou mães etc. Essa ideia é esclarecida por Elam, ao descrever o sujeito político como “aquele que permanece idêntico a si mesmo diante das contradições.” (Elam, 1986, p. 71). Além disso, tal instrumento exclui os indivíduos que não se conformam ou não correspondem aos modelos de mulheridade (womanhood), como pode ser o caso de pessoas trans.

¹⁷ Os usos das palavras “identidade” e “subjetividade” são criticamente aplicados nessa pesquisa. Nesse trecho, “identidade” é usada intencionalmente para referir-se à suposta coerência do “sujeito político feminista”. Pontua-se que a noção de identidade é entendida, a partir do século XIX, como vinculada ao corpo, o que lhe atribui um caráter inato e fixo. O uso desse termo é questionado por teóricas pós-estruturalistas como Teresa de Lauretis (1984), Rosi Braidotti (1994) e Beatriz Preciado (2008), que manifestam preferência pela palavra “subjetividade”, a qual não só evoca o nomadismo, mas também compreende os processos de subjetivação em simbiose com o contexto em que o sujeito está inserido e com suas experiências individuais.

Ao elaborar uma crítica desconstrutivista à questão exposta, Elam identifica a principal falha das políticas feministas de identidade explicando que “o problema é que as mulheres deixaram de ser *uma questão* do feminismo e que a identidade funciona como ideal normativo.” (Elam, 1986, p. 73). No mesmo sentido Butler (2010, p. 18), ao discorrer sobre as dinâmicas que relacionam representação a reificação e produção de retóricas, coloca que “a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres.” Essa colocação explicita a potencialidade da representação de constituir ou sustentar aquilo que aparenta meramente evocar e aponta que esse processo pode surtir efeitos problemáticos (limitantes, determinantes e reguladores) para as políticas feministas.

Com a apresentação das políticas de identidade foi exposto que dentro dos parâmetros da estrutura vigente é necessária a constituição do sujeito a ser defendido/representado. Entretanto, constatou-se também que no caso do feminismo tal representação correria o risco de produzir o que alega meramente representar ou aludir: a categoria “mulheres”. É então estabelecido o embate entre a necessidade/estratégia política e jurídica (e nesse caso, visual) de representar um sujeito feminista concebido em concordância com a “categoria das mulheres” e a consequente implicação negativa (limitadora, controladora, regulamentadora e protecionista) inerente a essa representação.

Constitui-se então uma indagação que diz respeito tanto à representação política quanto à imagética: “Como incluir interesses de distintas facetas do movimento [feminista] em uma representação geral e consensual de modo a respeitar e salvaguardar suas especificidades?” (Hita, 2002, p. 330).

Diante desse impasse é importante mencionar que muitas autoras não encontram a necessidade de afirmar o sujeito como fundamental em todas as formas de atividade política e atentam para a necessidade de se idealizar uma alternativa política em que o sujeito não seja o objeto: uma política desconstrutiva que não se baseie na possibilidade de um sujeito estável e coerente. Entretanto, sabe-se que uma forma de representação múltipla é impossível, como explicado por Butler (2010, p. 22):

A sugestão de que o feminismo pode buscar representação mais ampla para um sujeito que ele próprio constrói gera a consequência irônica de que os objetivos feministas correm o risco de fracassar, justamente em função de sua recusa a levar em conta os poderes constitutivos de suas próprias reivindicações representacionais.

Frente a essa situação, algumas teóricas contemporâneas propõem substituir a afirmação de uma identidade fixa que defina quais sujeitos poderão representar a diversidade de facções e interesses em questão pela alternativa formação de coalizões ou de conexões por afinidade.

Esse conceito é claramente inaplicável à produção de imagens, na qual operam distintos processos de representação e significação. Entretanto, pode-se identificar o diferencial da alternativa da coalizão, para que seja organizada, em termos de produção de imagens, uma estratégia semelhante: estima-se que a noção de coalizão é baseada na ausência de afirmações de sujeitos, evitando, assim, incisões nas políticas de identidade. Logo, sugere-se que uma opção isenta de “sujeitos do discurso” se aproximaria satisfatoriamente da referida proposta.

Defende-se, nessa pesquisa, que as técnicas da apropriação, citação e justaposição de imagens advindas dos meios de comunicação em massa configuram-se como alternativas estratégicas, pois ao mesmo tempo em que proporcionam a necessária alusão a um gênero inteligível (uma imagem que represente uma ou mais mulheres), não geram novas imagens de mulheres (descartando a necessidade de se considerar determinados marcadores sociais) e deixam, assim, de reificar o termo “mulher”, uma vez que permitem aludir à categoria sem afirmá-la, ou seja, é predominante o caráter de denúncia/exposição sob o de declaração.

Essa alternativa apropriativa é abarcada pela crítica feminista da representação e teorizada como sendo uma forma de se representar “mulher como imagem”, não como sujeito ou categoria.

1.3.4 “A mulher como imagem” – (re)apresentando a representação de gênero

Ao relacionar a crítica feminista à crítica pós-moderna da representação e interligando representação e poder, Owens sintetiza o percurso aqui desenvolvido, identificando, na prática artística feminista, alguns caminhos e ideias que orientaram as artistas no processo de incorporação, criação e inclusive rejeição das imagens de mulheres:

as mulheres começaram um processo urgente de desconstrução da feminilidade. Poucas produziram imagens novas e “positivas” de uma feminilidade revisada; fazê-lo simplesmente forneceria e, portanto, prolongaria a vida do aparato representacional existente. Algumas se recusaram a representar as mulheres, acreditando que, em nossa cultura, nenhuma representação do corpo feminino poderia estar livre do preconceito fálico. A maioria das artistas, entretanto, trabalharam com o repertório existente do imaginário cultural – não porque elas não tinham originalidade ou a criticavam, mas porque seu sujeito, a sexualidade feminina, é constituída dentro e como representação, a representação da diferença. Deve ser enfatizado que essas artistas não estão primariamente interessadas no que a representação diz sobre as mulheres, mas elas investigam o que a representação *faz* com as mulheres. (Owens, 1992, p. 180)

Assim sendo, pode-se dizer que as artistas vinculadas à crítica feminista da representação almejavam expor o potencial da representação (mais precisamente, das imagens de mulheres) de construir realidades/identidades, contestando a rigidez dos limites que separam “ficção” de “realidade” especialmente no que diz respeito aos artifícios fotográficos. No caso das imagens de mulheres é explorada a possibilidade de se explicitar que a categoria é construída através da representação imagética, ou seja, “mulher” é apresentada como sendo um produto de sua imagem. Essa ideia sugere um olhar crítico à representação e promove tentativas de destituir e desafiar, se não a própria noção de representação, características inerentes a ela, como sua capacidade de produzir o que deseja meramente evocar ou referenciar.

As técnicas apropriativas que visam a exposição de “mulher como imagem” substituem a necessidade de se gerar outras ou novas imagens de mulheres (que intencionariam ressignificar o feminino) pela possibilidade de se representar o

devir mulher¹⁸, ou seja, trata-se de uma proposta que reconhece a importância de se abordar a noção de “mulher” como construto sociocultural.¹⁹

Ademais se ressalta que a noção de “mulher como imagem”, por ser elaborada através de técnicas apropriativas, prioriza o caráter de exposição sob o de declaração das retóricas imbuídas nas imagens de mulheres provenientes do repertório cultural, evitando ou dissolvendo (se não abordando criticamente) os inconvenientes efeitos associados à reificação e às políticas de identidade, uma vez que se trata de uma estratégia representativa que não referencia a diferenciação sexual como antecipada e constantemente presente, ou seja, não naturaliza os termos do sistema sexo/gênero, mais bem os explicita como construtos elaborados também no plano das imagens. Por esse motivo identifica-se nesse termo a formulação de uma guinada pós-identitária da representação que surge associada à intersecção das previamente mencionadas críticas contemporâneas às políticas de identidade com a crítica feminista da representação.

Considera-se que algumas artistas feministas que fazem uso do recurso da apropriação se servem de imagens de mulheres para fazer referência a temas feministas específicos (violência, autoimagem, papel social etc.), mas, nesse processo, apresentam-nas como provenientes da cultura (como construto sociocultural). Nesses casos, pode-se dizer que as artistas redirecionam o olhar que normalmente paira sob as figuras representadas às estruturas sociais e culturais que produzem as imagens e as convenções visuais. Assim sendo, reconhece-se que tal estratégia alcança uma crítica abrangente que engloba todos os referidos elementos do sistema evocado pela representação: a mulher como categoria, a coerência identitária e a lógica do sistema sexo/gênero. Ou, ao menos, evita a reafirmação e reificação dos mesmos.

¹⁸ Ver Braidotti (2006).

¹⁹ Sustentando essa ideia, Pollock defende a necessidade de que “a mulher” seja entendida como significante dentro de um contexto social e de que sua análise enfatize sua construção em relação a outros significantes dos discursos culturais. A proposta de Pollock focaliza, em última instância, a análise crítica de como se dá a produção, circulação e distribuição do conhecimento concernindo o devir mulher. Ou seja, atenta para a necessidade de se identificar exatamente o que significam as imagens de mulheres, entendendo-se, primeiramente, a categoria “mulher” como um construto cultural, particular e específico, e não universal.

Observa-se que tanto a apropriação como o pastiche, a paródia e a citação podem atingir os objetivos mencionados: pode-se dizer que artistas como Cindy Sherman, que, em suas obras, cita as convenções representativas fílmicas, Barbara Kruger e Martha Rosler, que se apropriam de fotografias advindas de revistas e filmes e as justapõem a outras imagens ou a textos, e Laurie Simmons, que fotografa objetos apropriados, ao servirem-se dessas estratégias elaboram obras que incluem representações de mulheres capazes de explicitar as assimetrias de gênero e, simultaneamente, incidir criticamente no sistema sexo/gênero, delatando seu funcionamento. Nessas obras, as imagens de mulheres explicitam a ausência de um sujeito feminino a ser representado fora do código binário. Com isso, além de referenciar os temas das experiências de mulheres (como beleza ideal, papel social e direitos reprodutivos), as obras atentam para uma ruptura na representação, conforme sugere Rosalyn Deutsche: “O que está em jogo na definição da feminilidade como uma posição na representação não é a revelação da verdadeira identidade masculina e feminina, mas uma exploração de existentes representações de diferença sexual.” (Deutsche, 1996, p. 246).

Grande parte da potencialidade e efetividade da técnica da apropriação de imagens como ferramenta crítica dos valores hegemônicos e normativos se deve à sua integração com o imaginário visual da cultura dominante. A vantagem do uso estratégico da apropriação se evidencia quando analisamos as proposições e teorias feministas que defendem a criação de imagens novas e alternativas.

1.4 Alternativas às imagens alternativas das mulheres

Em alguns de seus ensaios sobre arte feminista, Lucy Lippard discorre sobre a necessidade de se instituir uma representação feminina alternativa àquela propagada pelos *mass media*, responsabilizando as artistas feministas pela criação de um imaginário coerente à ideologia, conforme explicitado pelo argumento “Já que o papel da imagem sempre foi instrumento na nossa

exploração (através de anúncios, pornografia etc.), artistas feministas têm uma particular responsabilidade de criar um novo vocabulário de imagens coerentes aos nossos interesses”. (Lippard, 1995, p. 143). Ela continua: “as mulheres artistas, poucas das quais escaparam de seus papéis tradicionais, podem entender e esclarecer um ponto de vista raro (se é que expresse) nas artes e criar novas imagens que validam esse ponto de vista.” Identifica-se, nessa passagem, a alusão à constituição de um imaginário novo, que expressaria a experiência “real” das mulheres.

Lippard menciona que a estratégia das artistas mulheres deve ser a de reaver o conteúdo sem abrir mão da forma. Entretanto, a autora não desenvolve reflexões em torno de como deveria ser criada essa imagética feminista (especialmente no que diz respeito à representação imagética das mulheres) frente às já extremamente codificadas e dominantes imagens dos meios de comunicação de massas. Pode-se dizer que a autora não discute que tipo de recursos permitiria às artistas trabalhar fora da estrutura hegemônica da representação, evitando essencialismos e reforços ou potencializações dos significados tradicionais.

Esse impasse, quando confrontado por esse ângulo, aparenta ser insolúvel, uma vez que tal proposta investe pretensiosamente na idealização de recursos trans-históricos e transculturais para sua solução:

Onde encontraremos os conceitos analíticos e categorias que estão livres das falhas patriarcais? Quais são as categorias analíticas para o ausente, o invisível, o silenciado que não simplesmente replicam, de maneira semelhante à imagem espelhada, as categorias e projetos, distorcidos e mistificantes, dos discursos dominantes? (Harding, 1986, p. 648)

Delatando a impossibilidade de se operar desde um ponto imaginário fora da cultura dominante, Laura Cottingham esclarece que as primeiras produções artísticas feministas tiveram necessariamente que se servir da simbologia pertencente ao sistema e operar dentro de seus códigos pré-estabelecidos (reproduzindo a sua linguagem) para abordar a temática de gênero; afinal, a representação de um sistema distinto (um suposto matriarcado ou a ideia de

libertação das mulheres da estrutura social e política vigente) era inconcebível tanto no âmbito artístico como no social:

Era impossível que mulheres artistas simplesmente estalassem os dedos e eliminassem o sistema pensado, as convenções representativas, e as pressuposições discursivas que circunscreviam negativamente a imagem feminina, assim como era impossível que ativistas feministas estalassem os dedos e criassem um estado feminista pró-mulher imediato. (Cottingham, 2000, p. 126)

Acerca do tema, Kelly reflete sobre a dificuldade de se estabelecer práticas e caminhos objetivos para a arte feminista, atentando para a pluralidade de estratégias e para a falta de necessidade de se instituir uma imagética alternativa:

É uma lógica perigosa e tortuosa que obscura um certo progresso, uma progressão de estratégias, de definições que se fizeram possíveis, graças à teoria feminista, através das pressões de imperativos políticos para a formulação do problema das imagens das mulheres como uma questão: como mudá-las? O legado não vem por uma via direta, mas através de um emaranhado de caminhos que mostram mais claramente seus pontos de interseção e chamam a atenção para o fato de que **não é obrigatório começar de novo desde o princípio**. [Meus grifos] (Kelly, 1998, p. 122)

Complementando as ideias de Kelly, Pollock (1988, p. 136) contesta as hipóteses de Lucy Lippard problematizando a criação de um repertório imagético alternativo:

Eu argumentaria que é absolutamente insuficiente a noção, atualmente presente no Movimento das Mulheres, que sugere que artistas mulheres podem criar um imaginário alternativo que esteja fora das formas ideológicas existentes, pois, não somente a imagética vaginal é recuperável²⁰, mas, nesse processo, são expostas as mais sinistras implicações da diferença sexual nas representações ideológicas.

Pollock coloca que a tentativa de produção de uma imagem alternativa e positiva que represente “a experiência da mulher” só demonstra a impossibilidade de se desafiar o repertório imagético existente. Ao reconhecer que práticas subversivas devem necessariamente envolver uma crítica dos modos e aparatos

²⁰ Pollock menciona anteriormente a problemática relação entre o trabalho de Suzanne Santoro, que produziu um pequeno livro contendo imagens vaginais, e a imagética pornográfica, problematizando o significado culturalmente atrelado ao corpo feminino.

hegemônicos de representação e o imaginário derivado deles, Pollock (1988) defende o uso de estratégias que se relacionem intrinsecamente com os códigos e sistemas da cultura visual dominante, contestando sua hegemonia e intervindo nos territórios relevantes de produção e consumo.

Complementar à ideia de Pollock, Janet Wolff interpreta a apropriação como estratégia artística feminista, não como condição circunstancial intransponível, conforme sugerido por Cottingham. Para Wolff (1990, p. 109),

as intervenções pós-modernas, além de qualquer outra coisa, alcançam o que uma cultura mais separatista, alternativa e centrada na mulher não poderia: envolver-se com a própria cultura dominante. Ao empregar as referidas táticas pós-modernas do pastiche, ironia, citação, justaposição, este tipo de política cultural se envolve diretamente com imagens, formas e ideias em circulação, subvertendo sua intenção e se (re)apropriando de seus significados, mais que as abandonando por formas alternativas, as quais deixariam as demais ainda intactas e dominantes.

Assim sendo, é evidente que a integração das artes visuais ao domínio da cultura tradicionalmente vinculada à publicidade, ao cinema e à mídia pode servir fortuitamente às artistas politicamente engajadas.

Faz-se necessário especificar quais efeitos e processos visuais de inteligibilidade e de identificação são proporcionados pela técnica da apropriação de forma a configurá-la como estratégia feminista, frisando-se a importância de que tal prática promova deslocamentos nos valores heteronormativos inerentes à imagética original.

1.4.1 Novos olhares para as mesmas imagens

A teoria fílmica feminista atenta para a necessidade de se subverter as estruturas tradicionais do olhar. É veementemente defendida a importância de se elaborar representações capazes de romper com os processos visuais tradicionais (escopofilia, fetichismo, voyeurismo e o que se entende por “prazer visual”), os quais perpetuam as assimetrias de gênero.

Dita teoria delata a relação de controle e de violência com a qual são construídos os “prazeres visuais”. Ao se referirem ao olhar (masculino) para as imagens de mulheres, muitas autoras enfatizam o fato de que essas foram tradicionalmente propriedades e produtos dos homens. A partir dessa informação são geradas hipóteses extremamente pertinentes acerca do tipo de investimento que mulheres artistas e cineastas, interessadas em reivindicar a autonomia de suas autorrepresentações²¹, podem vislumbrar para a criação de imagens. Esses investimentos se traduzem como propostas de se criar representações e narrativas de mulheres para mulheres e sobre mulheres, as quais muitas vezes tangem a previamente problematizada ideia da representação alternativa.

Muitas autoras do campo da teoria fílmica feminista desenvolvem extensas análises de filmes produzidos por mulheres, que têm como objeto diferentes personagens, experiências e vivências de mulheres, atentando para a defasagem ou pouca presença desse tipo de narrativa na cultura dominante. O local da espectadora, ou seja, as formas como mulheres se identificam com as representações de outras mulheres, também foi amplamente explorado na produção e na crítica fílmica feminista.²²

É reconhecida a importância dos produtos elaborados pelas artistas e cineastas que, defendendo a necessidade de autorrepresentação através da produção de imagens, promoveram novas formas de identificação e atingiram lugares/olhares de onde foi possível construir narrativas anti-hegemônicas. Entretanto, conforme previamente esclarecido, pontua-se aqui o limite da pesquisa, reiterando que se pretende deslocar o foco da autorrepresentação como produção de imagem, em prol de sua análise como (re)apresentação de imagens.²³

²¹ Aqui o termo “autorrepresentação” diz respeito à representação das experiências das mulheres, o que não indica que as referidas artistas ou cineastas sejam necessariamente os sujeitos de ditas representações.

²² Ver Cowie, 1996, p. 35-60.

²³ O percurso aqui traçado, por ser enfaticamente guiado pelos impasses previamente apresentados relativos à intersecção da crítica contemporânea às políticas de identidade com a representação gráfica de mulheres, resultou na apresentação das técnicas da apropriação, citação e justaposição como recursos estrategicamente coerentes. Entretanto, reitera-se que devido à multiplicidade das práticas e dos propósitos feministas são desenvolvidas estratégias às vezes contraditórias, que resultam em diferentes possibilidades e soluções concernindo a representação de mulheres. Reitera-se que não há intenção de contrapor táticas de representação promovendo um modelo unitário calcado na apropriação, mais bem apresentar seus efeitos como possíveis

Pretende-se indicar que, especialmente no caso das representações de mulheres, as técnicas da apropriação, citação, justaposição e paródia oferecem uma transformação no “olhar para as imagens”. Identifica-se que dita transformação é análoga aos efeitos dos tropos, que são dispositivos retóricos da linguagem, responsáveis por alterações nos sentidos das palavras e expressões. Ou seja, no campo da linguagem, em vez de se propor a criação de novas palavras, promove-se novas formas de se (re)apresentar as palavras já existentes. Analogamente, no caso das imagens de mulheres é proposto que se produzam representações que dissolvam alguns efeitos da representação, expondo-os.

Ao questionar quais práticas fazem uma crítica radical de transformação do imaginário visual, Pollock pontua que, para desafiar os modos realistas de representação que naturalizam as hierarquias do gênero, as estratégias feministas devem permear a explicitação da construção do modelo da representação/ideologia, visando a desestabilização dos valores tradicionais. Para tanto, a autora enfatiza a importância das noções brechtinianas de arte radical, propondo um projeto de “descolonização visual”, o qual possibilita a produção de novos entendimentos e significações atrelados ao mesmo objeto/experiência. De forma geral, a autora estabelece que as artistas feministas devem buscar práticas nas quais os significados não estejam totalmente definidos pela cultura dominante: onde possam deslizar e se intercambiar, revelando as repressões da ordem simbólica.

Estima-se que a prática da apropriação de imagens está em sintonia com as referidas ideias de Pollock, uma vez que dita re-apresentação (da estética, da forma e do conteúdo extraído dos meios de comunicação de massas) visa a desnaturalização do significado original através de sua explicitação descritiva. Consequentemente é atingida uma exposição das retóricas originais, mas nesse caso seu conteúdo já não é absorvido com passividade: a espectadora ou o espectador é induzida/o ao raciocínio crítico e a uma tomada de posicionamento.

soluções aos impasses impostos pela indesejada naturalização da “categoria mulher”. Faz-se necessário legitimar outras propostas representativas como, por exemplo, as de algumas vertentes do movimento de mulheres negras, que identificam a necessidade de se instaurar outras e mais variadas representações da negritude, ainda que, às vezes, tais representações surtam efeitos que se oponham às discussões aqui apresentadas. No mesmo sentido, também podem ser mencionadas as reivindicações pela visibilidade lésbica, que muitas vezes resultam na representação estereotipada.

Logo, a estratégia feminista da apropriação é condizente com os objetivos que Pollock estabelece para essa prática artística, pois reivindica o reconhecimento das relações de poder (assimetrias de gênero), evidencia criticamente os mecanismos masculinos de poder, explicita a construção social da diferenciação sexual e promove a análise do papel da representação cultural (às vezes incluindo as imagens da arte) nessa construção.

Ao discursar sobre o fator cognitivo das práticas artísticas influenciadas pelas noções brechtinianas, Pollock menciona que “no regime fetichista o espectador ou a espectadora é ao mesmo tempo separado do que ela/ele está vendo e capturado/a pela identificação com o mundo imaginário, no qual um conhecimento ameaçador é aliado a imagens belas.” (Pollock, 1988, p. 224). Segundo a autora, o processo de identificação produz um sujeito passivo e alienado (ou oprimido), que absorve, por assim dizer, os conteúdos normativos e opressivos das imagens (noções sobre sexualidade, gênero, violência etc). Esse modelo, geralmente utilizado na produção cinematográfica e em imagens publicitárias, não oferece brechas de resistência ou possibilidades de autossubjetivação e significação do espectador ou da espectadora, por ser um sistema fechado e vertical, que impõe passividade à observadora ou observador.

Considerando que os significados são produzidos em uma atividade social que envolve a/o espectadora/o, Pollock analisa o tipo de interação entre obra e o público, e, influenciada pelas teorias brechtinianas, atenta para a necessidade de se trabalhar com modelos de des-identificação que

fazem referência às estratégias de deslocar a espectadora ou o espectador de sua identificação com os mundos ficcionais e ilusórios oferecidos pela arte, literatura e cinema, irrompendo a “dança das ideologias” [e] nos engajam em arranjos e classificações, em nome dos regimes opressores de classe, sexistas, heterossexistas e racistas. (Pollock, 1988, p. 216)

Pode-se dizer que as imagens feministas que exploram os recursos da apropriação criam uma condição propícia à observação crítica: a/o espectador/a é ao mesmo tempo envolvida/o pelo canal visualmente vinculado aos *mass media* (o que gera expectativas de formato e conteúdo) e é simultaneamente tomada(o) por um processo de des-identificação gerado pelo estranhamento, que é resultado das

alterações (no conteúdo, suporte, espaço expositivo etc.) responsáveis pela subversão do lócus original da imagem e, conseqüentemente, de seu conteúdo e apreensão.

Através desses processos de desfamiliarização e distanciamento (fundamentos da estratégia de “des-identificação”) é possível “liberar a espectadora ou o espectador do estado de estar capturada/o pelas ilusões da arte, que encorajam identificações passivas com os mundos ficcionais. A espectadora ou o espectador deveria se tornar participante ativa/o na produção do significado.” (Pollock, 1988, p. 223)

1.5 Perspectivas críticas às políticas de identidade

Diante da proposta de uma não representação, que falha pela reconhecida necessidade de se aludir a um gênero inteligível, e do possível uso estratégico de representações de mulheres, que fragmentaria e traria rupturas dentro da própria ideologia feminista (universalizando a categoria e sujeito “mulher”), defende-se a potencialidade das proposições artísticas norteadas por questionamentos feministas que promovem, através do recurso da apropriação, abordagens diretas e efetivas de temas que tangem as assimetrias dos gêneros bem como uma “crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e mobilizam” sem afirmar sujeitos e categorias, visto que “já não está claro que a teoria feminista tenha que tentar resolver as questões da identidade primária para dar continuidade à tarefa política.” (Butler, 2010, p. 9)

Resumidamente, nesse capítulo se apresentou, sob uma perspectiva feminista, as problemáticas que circundam a produção e agenciamento de imagens de mulheres destacando as questões da reificação da heteronorma, da produção de um “sujeito do feminismo” norteado pelas políticas de identidade e as críticas às imagens “negativas” (desempoderadoras) e “falsas” (advindas dos *mass media*). Ademais, sugeriu-se que a noção de “mulher como imagem”, acompanhada de técnicas apropriativas, pode ser formulada como caminho e

recurso estratégico profícuo para a resolução desses questionamentos. Nos capítulos subsequentes se desenvolverão análises que problematizam os princípios aqui apresentados, intencionando identificar na crítica feminista apresentada um percurso pioneiro rumo a uma política representativa pós-identitária.

Capítulo 2

Citação e paródia de gênero: situando os *Film Stills* na crítica feminista às políticas de representação

2.1 Apresentação

Resultantes de variadas combinações de poses, cenários e enquadramentos fotográficos que aludem muitas vezes a um imaginário cultural específico, os autorretratos performáticos (Jones, 1998) de Cindy Sherman constituem um amplo repertório imagético de mulheres. Pode-se dizer que as imagens produzidas por Sherman são explorações das potencialidades representativas resultantes de combinações de artifícios fotográficos e modulações ou performances do corpo da artista. A grande variação dos resultados obtidos por Sherman nos *Film Stills* explicita a relação intrínseca entre identidade e aparência, feminilidade e imagem, representação e sustentação, produção e manutenção da categoria “mulher”.

Sherman emergiu no campo artístico em 1977 com a criação dos *Film Stills*, que são compostos por 69 pequenas fotografias em preto-e-branco. Utilizando-se de recursos similares aos da fotonovela, onde a cena fotografada sugere uma narrativa (com a diferença de que, no caso da artista, há uma única tomada), nessa série Sherman posa para a câmera imitando supostas cenas de filmes da década de 1950. O enquadramento e recorte da imagem, a eleição do rolo em preto-e-branco, as vestes datadas e o arranjo do cabelo das figuras representadas, a criação da cena e da pose mimetizam estilos fílmicos profundamente enraizados no imaginário cultural. Entretanto, não existe uma única referência real e direta a algum filme específico, trata-se de uma evocação precisa, porém ao mesmo tempo ilusória dos códigos visuais cinematográficos, ou seja, pode-se dizer que as imagens produzidas por Sherman possuem referentes verossímeis, mas são cópias desprovidas de originais. Por associação, essas imagens de mulheres se diluem e se confundem com o imaginário cultural fílmico

e são assimiladas como cenas congeladas de filmes (*film stills*) devido à latente conotação a diferentes estilos de produção fílmica: filmes B norte-americanos, neorrealistas, cinema europeu, de Hitchcock, Antonioni e Godard.

Essa conotação fílmica instiga uma memória nostálgica e remete ao período que sucedeu a primeira onda feminista, no qual, principalmente nos Estados Unidos, se solidificavam as construções de estereótipos de feminilidade através da disseminação e repetição de imagens de mulheres em revistas, no cinema, em programas de televisão etc. Pode-se dizer que, por reproduzirem citacionalmente o imaginário da década de 1950, os *Film Stills* se enredam nas tramas dos conteúdos das produções imagéticas dos *mass media* que, diante de um processo exitoso de emancipação e conquistas feministas na Europa e nos Estados Unidos, foram responsáveis pelo reforço do papel social tradicional das mulheres como donas-de-casa (especialmente em anúncios de eletrodomésticos), pela produção e manutenção dos padrões normativos de beleza que orientavam o desejo e o erotismo heterocentrado e pela criação de papéis femininos depreciativos, limitados e secundários no cinema²⁴. Essas imagens amplamente difundidas pelos *mass media* contribuíram com a perpetuação da construção da feminilidade como sinônimo de vulnerabilidade, docilidade, passividade, inocência e dependência.

Pode-se dizer que nos *Film Stills* Sherman procura imitar, através da performance de seu corpo e dos artifícios fotográficos, esses mesmos modelos de feminilidade sustentados pelos *mass media*: a artista conta que para construir suas personagens baseou-se em atrizes famosas que desempenharam papéis clássicos e considerados tipicamente femininos como Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, Simone Signoret, Sophia Loren e Anna Magnani. Essa referência confirma sua intenção de reconstituir minuciosamente a mencionada imagética (e não propriamente alguma personagem ou atriz específica) a partir da elaboração de personagens e cenas semelhantes às dos filmes da década de 1950, entretanto consideravelmente diferentes entre si.

Pode-se dizer que a mencionada mimese dos códigos representativos dos *mass media*, por evocar, por meio da citação, os estereótipos de feminilidade

²⁴ Ressalta-se que mesmo as atrizes consideradas “grandes estrelas” performavam muitas vezes papéis misóginos nas narrativas fílmicas heterocentradas.

produzidos na imagética cultural, situa essa produção na polêmica acerca das representações negativas ou positivas de mulheres. Com o intuito de averiguar se essas representações inscrevem a categoria “mulher” numa trama binária e reproduzem as assimetrias de gênero ou se promovem um retorno crítico às “imagens de mulheres”, cabe identificar, partindo de análises de algumas obras que integram a série *Film Stills*, que estereótipos de feminilidade são reconstituídos e quais artifícios representativos são empregados nesse processo.

2.2 Códigos de feminilidade nos *Film Stills*



Figura 1. *Film Still #3*, impressão prateada em gelatina, 18 x 24 cm, 1977, Cindy Sherman

No *Film Still #3* a cena é composta por produtos de limpeza, panelas e jarras dispostas num balcão que aparenta ser uma pia de cozinha sob a qual a figura representada se apoia. Essa ambiência doméstica está tradicionalmente relacionada à feminilidade, por isso, ao situar a personagem nesse arranjo específico, Sherman a inscreve em um papel social culturalmente associado às mulheres, inferindo ou reforçando a marca de gênero sob ela.

Nota-se que não existe interação direta entre a mulher fotografada e os objetos de cena: não há mais que a sugestão de uma relação entre a figura e os produtos de limpeza ou a louça informalmente disposta sob o balcão. A mencionada sugestão é acionada pelo fato da figura estar vestindo um avental bordado, o qual referencia um imaginário relacionado às vestes datadas de faxineiras domésticas europeias, e também devido à sua disposição diante do balcão, com o corpo voltado aos elementos da cozinha. Essa é uma característica comum dos *Film Stills*: as figuras representadas raramente aparecem ocupadas, engajadas ou envolvidas em atividades e seus corpos estão, na maior parte das vezes, estáticos como se estivessem congelados ou à espera de que algo aconteça.

O olhar da figura é direcionado a um plano externo à imagem, o que sugere ambigualmente que a mulher é representada em um momento de reação ou interação com outra personagem alheia à cena, ao mesmo tempo em que produz o efeito de ausência emocional e psicológica, dispersão e interiorização contemplativa. Essa sensação de que a personagem encontra-se em um momento íntimo e introspectivo lhe associa a um ideal tradicionalmente vinculado à feminilidade e que está comumente codificado em narrativas de filmes, histórias e canções: Sherman reproduz a mulher ou menina passiva, calada e contida, que sonha, imagina, deseja e espera. Esse papel fortemente gendrado se estabelece em oposição ao masculino, cuja representação evoca independência, atividade, dinamismo, autonomia, assertividade e liderança, geralmente aparece interagindo com o ambiente, com outras personagens e objetos e é comumente responsável pelo desenvolvimento das narrativas, especialmente as fílmicas.

Logo, pode-se dizer que a passividade procedente da falta de atividade na cena, do estado emocional e psicológico da figura, da neutralidade da expressão facial e de seu olhar é outro elemento sutilmente construído em simbiose com informações e narrativas advindas dos *mass media* que reforçam estereótipos de feminilidade.

Apesar da ausência de uma dimensão psicológica sobressalente e de engajamento da figura em alguma atividade específica, seu corpo possui uma presença proeminente e altamente codificada pelos modelos estéticos de

feminilidade: o arranjo equilibrado do cabelo loiro e liso cujo corte reflete a moda datada da década de 1950, o desenho preciso da sobrancelha, a simetria e a suavidade da composição facial (todos esses são elementos calculadamente trabalhados com a modulação corporal somada ao emprego de artifícios fotográficos) exalam juventude e enfatizam a branquitude. A maquiagem realça os olhos produzindo ilusoriamente o seu aumento. A função desse artifício é aludir sutilmente a faces infantis (uma vez que crianças e bebês possuem os olhos sobressaltados em relação aos demais elementos do rosto) e seu efeito é o de conferir à figura um aspecto jovial, atribuindo-lhe docilidade, inocência e pureza. O brilho nos lábios, provavelmente adquirido com o uso de batom, alude ao *soft porn* e direciona o olhar da/o espectador/a à boca, podendo atuar como um acionador de desejo com conotações eróticas.

A pose de perfil evidencia o contorno e o volume dos seios, realçados também pelos padrões formados pelo tecido da camisa. Esse aspecto somado à exposição de uma grande porção de pele no primeiro plano da imagem (resultante do posicionamento do braço esquerdo) são fatores que instigam o sentido tátil e também podem ser associados a um erotismo vinculado ao desejo do toque.

Essa pose insinua uma narrativa misteriosa e ambígua: a mão direita que acaricia ou repousa suavemente sob o abdômen e a sutil torção do pescoço que direciona o olhar por cima do ombro curvado são gestualidades que aludem ao susto ou à surpresa. É possível interpretar a pose como resultado do congelamento do momento em que alguém surpreende a figura representada com um gesto inusitado. Nessa perspectiva narrativa o olhar da figura parece demonstrar medo (ainda que de forma suave e contida) e sua expressão corporal manifesta cautela e acolhimento, instigando características também fortemente atreladas à feminilidade: insegurança e vulnerabilidade.

Conforme sugerido, todos esses detalhes compõem e complementam “feminilidade” ou “mulheridade” e estão sutilmente organizados e minuciosamente conectados entre si evocando citacionalmente o imaginário fílmico e seus valores que atuam na produção, reforço e manutenção de estereótipos de feminilidade e, simultaneamente, da categoria “mulher”. Esse aspecto citacional da obra produz um resultado ambíguo: a representação de jovens mulheres vulneráveis parece

oscilar entre a reiteração e reforço dos valores heteronormativos contidos nas referências imagéticas e a explicitação crítica de como a categoria “mulher” é construída pelos *mass media*. Esse é um dos principais debates que permeiam a produção de Sherman e divide a crítica entre as teóricas feministas que acreditam que a artista produz imagens negativas de mulheres e aquelas que a analisam dentro da chave da crítica feminista às políticas de representação, vinculando-a à noção de “mulher como imagem”.

2.3 Os potenciais reiteradores das obras de Sherman

Talvez uma das críticas mais passionais que denunciam o potencial reificador da produção de Sherman seja Mira Schor que, em seu artigo *Backlash and Appropriation*, identifica uma característica reacionária e antifeminista nas representações de mulheres produzidas por Sherman²⁵. A autora identifica que “um número substancial de mulheres interpretadas [*enacted*] por Sherman estão ou agachadas, rastejando, inclinadas ou debruçadas, insanas ou mortas. [Sherman] é uma mulher suada, de boca aberta, olhos vagos, inclinada, vestindo uma camisa molhada, uma bruxa, uma porca (...)” (Schor, 1989, p. 17). A partir dessa análise Schor afirma que “essas representações negativas estavam perturbantemente próximas à maneira com a qual os homens experienciam e fantasiam as mulheres” (Schor, 1994, p. 255) e situa, assim, algumas obras de Sherman nos debates acerca das representações negativas ou positivas de mulheres, originários da discussão sobre imagens de mulheres.

Schor reconhece a dimensão da obra de Sherman que remete à instabilidade e contingência das identidades e demonstra que está familiarizada com as críticas ou leituras feministas do trabalho da artista, especialmente aquelas

²⁵ Essa crítica abarca principalmente os *Film Stills* e a série de *Centerfolds*. É importante pontuar que a partir do final da década de 1980 a obra de Sherman se diferencia dessa proposta e, apesar de não abandonar a produção de imagens de mulheres, passa a incorporar figuras variadas (atenta-se para a série de palhaços e de retratos da história da arte) e, em alguns momentos, descentraliza ou inclusive rejeita as representações de corpos, como é o caso de algumas obras da série *Horror Pictures*.

relacionadas à crítica feminista da representação. Entretanto, a autora atribui o sucesso de Sherman não a uma possível ameaça ao que ela chama de “falocracia”, mas à potencialidade dessas imagens de reiterarem e confirmarem valores misóginos ou opressores. O argumento principal de Schor, que sustenta seu incômodo, é fundamentado na ideia de que o potencial crítico dessas obras depende da disposição das mesmas em contextos críticos (como exposições, galerias e museus), afinal essas ganhariam uma carga subversiva unicamente através do deslocamento. Ou seja, se ou quando situadas, por exemplo, nas casas de colecionadores/as, os *Film Stills* teriam efeitos reificadores. Ademais, segundo a autora, quando observadas unitariamente (isoladas da série) a descontinuidade identitária evocada pelo fato de que se tratam de diferentes personagens abrigados pelo mesmo corpo (o da artista) se dissolve e se perde, resultando mais uma vez na reificação dos valores que perpetuam assimetrias de gênero:

Basta ver certas fotografias de Sherman em uma parede de colecionadora ou colecionador para entender a natureza tradicional de seu apelo: uma camisa molhada grudada nos seios é a mesma coisa de sempre, independente de que seja chamada de *draperie mouillée* (Kenneth Clark, *The Nude*) ou peitos e bunda. (Schor, 1994, p. 255)

De fato os *Film Stills* e as primeiras obras de Sherman desafiavam a crítica feminista proporcionando imagens que, ao menos em sua superfície, apresentavam mulheres vulneráveis e passivas. As críticas expressas por Schor, o repúdio, receio e desgosto incitados pelas imagens de mulheres produzidas por Sherman eram compartilhadas por outras teóricas, afinal trata-se de uma obra que emergiu no momento em que a questão da representação feminista de mulheres se solidificava e começava a ser internalizada pela crítica de arte. Um exemplo da abrangência dessa problemática foi o episódio envolvendo a revista de arte Artforum e a série *Centerfolds* produzida por Sherman. No vídeo *Guest of Cindy Sherman* (H-O; Donahue, 2010.) Ingrid Sischy relembra que quando era editora chefe da Artforum convidou Sherman para produzir uma série de fotografias sob encomenda, as quais seriam publicadas nas páginas centrais da revista e por isso levariam o nome de *Centerfolds*. Sischy comenta o motivo pelo qual as imagens

não foram aceitas para publicação, ressaltando seu estado de choque e surpresa ao receber imagens de mulheres que aparentavam terem sido machucadas, violadas ou agredidas:

Foi em um momento particular, numa cultura em que as questões de representação e responsabilidade pelo que se publica e pelo que as pessoas atribuem glamour estavam no ar. Esse era o momento em que Cindy estava sendo recebida como uma artista puramente feminista. Eu me lembro de sentar ao seu lado e dizer 'elas são muito chocantes para serem publicadas nesse momento'. Eu achei que as pessoas não estavam prontas para elas, não era porque eu tinha medo que os chefes, não era que eu tinha medo... eu tinha medo das imagens.²⁶

O motivo principal pelo qual Schor desaprova os *Film Stills* se deve à percepção de que a obra evoca as mesmas estruturas representativas e processos visuais advindos dos *mass media*. Segundo a autora, a câmera de Sherman é masculina, ou seja, produz e reforça o chamado “olhar masculino”²⁷ e os processos tradicionalmente vinculados ao prazer visual como o fetichismo e o voyeurismo, que resultam na objetificação de mulheres e colaboram, assim, para sua opressão.

Em contrapartida, as críticas Judith Williamson e Amelia Jones acreditam que não há uma única maneira de perceber a imagem, tampouco um único significado contido nela: segundo essas autoras esse é mais bem articulado na relação entre obra e espectadora ou espectador. Assim sendo, Jones explica que a obra de Sherman funciona como um espelho que reflete e, portanto, explicita o desejo de quem a observa. Em sintonia com essa ideia, Williamson coloca que, ao representar “mulher” como superfície construída no campo representativo, as obras de Sherman “devolvem as imagens de ‘Mulher’ ao local no qual elas pertencem: no reconhecimento da/o espectador/a.” (Williamson, 1983/1986, p. 39 apud Meagher, 2002, p. 22). Ademais, Williamson sugere que a artista não tem controle sobre os estímulos que sua obra causa e tampouco deveria ser responsabilizada por eles.

Por outro lado, Laura Mulvey coloca que os *Film Stills* não incitam os prazeres visuais e que neles não há mais que uma paródia do voyeurismo e do

²⁶ Minha tradução.

²⁷ Ver Mulvey (1989).

fetichismo. Segundo a autora, esses processos vinculados aos prazeres visuais são ativados, porém acabam frustrados uma vez que a carga de artificialidade emanada pelas imagens de mulheres produzidas por Sherman desmobiliza os canais de funcionamento dos prazeres visuais. Segundo a autora, essas imagens operam por meio de um fenômeno intitulado “estar-sendo-olhadismo” (*to-be-looked-at-ness*) que diz respeito ao fato de a figura representada ser consciente de que está sendo observada. Mulvey acredita que essa característica é exaltada pela falsidade da pose e da expressão facial da figura. Essa artificialidade somada ao fato de que se sabe que as figuras representadas são performadas e também fotografadas pela artista resultam na atribuição de pouca credibilidade à imagem, causando o bloqueio dos processos através dos quais o “olhar masculino” objetificaria a figura da mulher. Na visão de Mulvey o estranhamento responsável pela interrupção dos prazeres visuais explicita o seu funcionamento e denuncia seu modelo, tornando conscientes esses impulsos.

Negando a operação efetiva dos prazeres visuais na obra de Sherman, Mulvey se coloca contrária à ideia de Schor acerca das representações negativas de mulheres, ao mesmo tempo em que refuta os argumentos da autora ao rejeitar a ideia de que o caráter crítico da obra se dá exclusivamente com o seu *recasting*, ou seja, que essas imagens adquirem teor subversivo somente quando dispostas em galerias ou museus. Assim sendo, diferenciando os *Film Stills* de apropriações diretas de imagens dos *mass media*, Mulvey contesta a associação dessas obras à ideia de “imagens da mulher” sugeridas por Schor colocando que “as representações de feminilidade [feitas por Sherman] não eram um retorno, mas uma re-representação, um estranhamento.” (Mulvey, 1991, p. 139).

Mulvey atribui o teor crítico da obra de Sherman ao mencionado ruído ou perturbação, que seria capaz de desmobilizar as engrenagens dos prazeres visuais. Dessa forma a autora reforça a presença de um caráter parodístico na obra e elimina a ambiguidade que naquele momento dividia as opiniões da crítica feminista. Entretanto, parece ser impossível consentir totalmente com essas ideias de Mulvey, pois se argumenta que a percepção do estranhamento tampouco é garantida, primeiramente porque a previsão da forma como a obra será percebida é ilusória, mas também porque o estranhamento não se trata de um elemento

sobressalente da composição. Essa ideia se evidencia ao compararmos o suposto estranhamento emanado pelos *Film Stills* àquele presente, por exemplo, nos *livings* de caráter declaradamente feministas propostos pela artista espanhola Yolanda Dominguez²⁸.

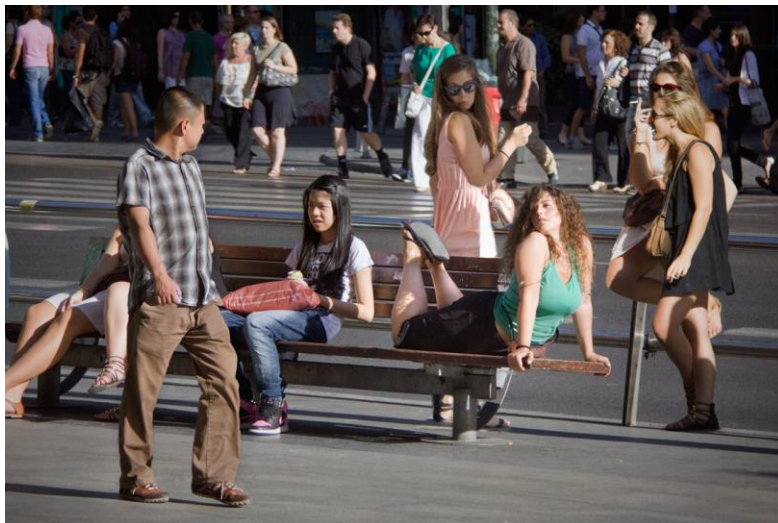


Figura 2. Poses, 2011, Yolanda Dominguez

Na série *Poses*, realizada em 2011, Dominguez trabalhou em colaboração com outras mulheres brancas que não seguem um padrão etário e estético estereotipicamente relacionado à feminilidade. O objetivo era que essas mulheres reproduzissem com seus corpos estáticos e por um período consideravelmente longo inusitadas poses presentes em representações de mulheres comumente encontradas em revistas de moda. Essa ação tomou lugar em ruas movimentadas, parques e locais turísticos. Pode-se dizer que nesse caso a paródia é evidentemente crítica e humorística e é resultante do latente estranhamento produzido em vários níveis: a não conformidade dos corpos femininos com os padrões de beleza, o local da proposição, o envolvimento com o público que aparece muitas vezes constrangido e confuso e a artificialidade da pose realçada

²⁸ É importante mencionar que ao comparar as obras de Sherman e Dominguez não se pretende desconsiderar a diferença temporal significativa entre suas produções. Entretanto, defende-se a pertinência dessa comparação para a discussão tendo em vista os vários aspectos que relacionam essas duas obras, em especial no tocante à temática abordada, mesmo considerando-se as lacunas geográficas e temporais implícitas.

pela dificuldade que as performers encontraram ao mantê-las são aspectos que atribuem um caráter estranho e explicitamente crítico à obra.

Quando comparado à proposta de Dominguez, evidencia-se que o estranhamento supostamente presente nos *Film Stills*, ao qual Mulvey se refere, não é um dos componentes mais característicos ou relevantes da obra. Pode-se dizer que esse estranhamento proporcionado pela artificialidade e exagero da pose e da montagem da cena referencia, no caso de Sherman, precisamente os códigos advindos do cinema, o que dissolve seu destaque na composição. Argumenta-se que mais que o estranhamento, a citação é o recurso mais pronunciadamente evidente.

Nota-se que as críticas feministas que teorizam as obras de Sherman durante a década de 1980 enfatizam a preocupação acerca da ativação dos processos vinculados aos prazeres visuais, afinal esse se tratava de um dos principais temas desenvolvidos pela teoria fílmica feminista. Entretanto, pontua-se que não interessa, para essa pesquisa, desenvolver uma análise pautada pelo “olhar masculino”, primeiramente porque essa se organizaria necessariamente dentro das estruturas do desejo heteronormativo, uma vez que a ênfase nas teorias do prazer visual privilegia uma crítica heterocentrada que articula um gênero em relação ao outro, reiterando e naturalizando a matriz binária. Ademais, esse foco tangencia insistentemente o debate feminista acerca da produção de imagens negativas ou positivas de mulheres. Mais bem interessa para essa pesquisa investigar o potencial dos *Film Stills* de promover uma incisão crítica à produção da categoria “mulher”, ou seja, entender que essa série oferece representações de mulheres que possuem, paradoxalmente, conotações pós-identitárias. Para tanto, convém analisar as relações entre os *Film Still* de Sherman e a noção de “mulher como imagem”.

2.4 Situando os *Film Stills* em relação à noção de “mulher como imagem”

Conforme previamente mencionado, os *Film Stills* foram elaborados e adentraram a crítica artística feminista num contexto em que muitas artistas, teóricas, críticas e historiadoras da arte teorizavam as políticas feministas da representação. Nesse período um grande número de artistas feministas recorria às técnicas apropriativas com o intuito de analisar criticamente os significados contidos nas imagens de mulheres advindas dos *mass media*, servindo-se de artifícios que evidenciariam as relações entre a representação de mulheres e a sustentação ou constituição dessa categoria. Nesse contexto, a apropriação, a citação, o pastiche e a paródia se tornaram as ferramentas representativas propícias para incidir no tema das imagens de mulheres, devido à sua capacidade de referir-se criticamente às políticas representativas hegemônicas.

Pode-se dizer que existe um caráter notadamente apropriativo e citacional nos *Film Stills*, que atribui conotação fílmica às obras e referencia imagens advindas dos *mass media*. Entretanto, esses recursos não efetuam por si só um posicionamento no discurso da crítica feminista às políticas de representação: seu efeito ambíguo não é o bastante para promover a subversão do significado original da imagética mimetizada, pois, conforme discutido, as imagens de mulheres que integram a série ao mesmo tempo em que parecem legitimar (se não enaltecer) os valores contidos nas representações midiáticas de mulheres explicitam criticamente seu modelo, gerando a contestação dos mesmos. Pode-se dizer que nos *Film Stills* Sherman produz imagens que atuam em pelo menos duas dimensões: ao mesmo tempo em que na superfície elas podem ser consideradas imagens “negativas” de mulheres, o processo dessa produção explicita a construção de “mulher” como e dentro da representação, aproximando e confundindo as noções de identidade e de autoimagem. Logo, pode-se dizer que em muitas de suas obras Sherman produz “imagens de mulheres” que operam através da noção de “mulher como imagem”. Essa característica situa os *Film Stills* ambigualmente no principal debate feminista que se solidificava no momento de sua emersão.

Essa dualidade foi explorada por Mulvey, que acredita que a obra de Sherman desloca os limites estabelecidos pela crítica feminista às políticas de representação por não operar própria nem exclusivamente dentro das noções de “mulher como imagem”, explicitando “mulher” como construto representativo, ou de “imagem da mulher”, o que suporia uma distinção clara entre representações “negativas” e “positivas” ou “falsas” e “reais” de mulheres. Segundo a autora:

A chegada de Sherman na cena artística certamente marca o começo do fim daquela era em que o corpo feminino havia se tornado, se não irrepresentável, somente representável se refratado através da teoria. Mas em vez de se colocar do lado de fora, Sherman reage e altera a agenda. Ela traz uma perspectiva diferente à ‘questão das imagens de mulheres’ e recupera uma política do corpo que foi, talvez, perdida ou negligenciada nas reviravoltas do feminismo dos anos 1970. (Mulvey, 1991, p. 138)

Nessa citação a autora sugere que o diferencial da obra de Sherman, ou seja, o aspecto que lhe atribui uma posição singular nas categorias estabelecidas pela crítica feminista às políticas de representação, é o uso do próprio corpo da artista na obra. Ademais, em sua fala Mulvey referencia o debate acerca do essencialismo, o qual polarizou as práticas artísticas elaboradas através da autorrepresentação (especialmente desenvolvidas durante a década de 1970) e aquelas produzidas através de recursos apropriativos a partir dos anos 1980. Pode-se dizer que Sherman “altera a agenda” da crítica feminista por trabalhar subversivamente com a autorrepresentação em um momento em que essa prática era compreendida como sendo um tipo de representação essencialista. Seguindo a hipótese de que Sherman trabalha com o corpo e com a autoimagem de uma forma citacional e que, com esse recurso, alcança efeitos semelhantes aos de práticas associadas à noção de “mulher como imagem”, são desenvolvidas as questões: a noção de “mulher como imagem” exclui necessariamente o recurso da autorrepresentação? Que características dessa prática estão vinculadas ao essencialismo, como e por que esses vínculos são desafiados nos *Film Stills*?

Diante dessas questões cabe analisar os *Film Stills* de Sherman focalizando a crítica antiessencialista e explorando as relações entre a forma como o corpo é representado e performatizado pela artista e a enunciação de um gênero. Essa proposta produzirá um instrumental para aproximar os efeitos dos

Film Stills da noção de “mulher como imagem”, pois permitirá identificar que na obra o gênero aparece explicitado como produto da representação. Cabe, portanto, introduzir algumas premissas desse debate que dividiu as críticas e as práticas artísticas das décadas de 1970 e 1980, bem como especificar os tipos de representação e de autorrepresentação considerados essencialistas e diferenciá-los daqueles que explicitam “mulher” como categoria imagetivamente construída.

2.5 A relação entre autorrepresentação e essencialismo

Acerca da origem do debate essencialista, Mira Schor (1994) identifica e analisa uma série de reações (*backlash*) às práticas artísticas feministas da década de 1970, e cita o *Great Goddess Debate*, que aconteceu em 1987 no New Museum of Contemporary Art, como originário da crítica ao essencialismo inerente a representação de mulheres em proposições artísticas que tangem temáticas feministas. Segundo Schor, as críticas feministas Kate Linker e Rosalyn Deutsche lideraram o desprezo por representações que aludiam a uma feminilidade mítica e essencializada, desencadeando uma reação crítica que distingue as estratégias representativas da década de 1970 daquelas que emergiram principalmente na década de 1980.

Schor (1994, p. 254) sugere que o debate que relaciona a representação de mulheres a um discurso essencialista foi mais bem imposto que incitado pela crítica feminista e que “a maioria das mulheres artistas que foram condenadas por serem essencialistas não se consideravam assim, uma vez que aprenderam o significado dessa terminologia.” [meus grifos]. Em todo caso, Schor reconhece a dimensão desse debate e identifica que seus efeitos transformaram o campo da representação. Segundo a autora, houve uma espécie de regulação da representação de mulheres, a qual privilegiou as práticas que efetuavam um retorno crítico às imagens de mulheres: “A melhor estratégia era conscientemente selecionar imagens do repertório patriarcal e desconstruí-las utilizando engenhosas justaposições e alterando seus contextos. As representações de

mulheres só eram permitidas se fossem mediadas por um viés crítico.” (Schor, 1994, p. 255).

Amelia Jones pesquisa extensamente a crítica às representações essencialistas com a finalidade de contestar o repúdio, por parte de teóricas feministas como Griselda Pollock e Mary Kelly, à *body art* e às performances norte-americanas e europeias (ativas nas décadas de 1970 e 1980) cujas obras se centravam na representação do corpo e, especialmente, aquelas elaboradas com representações do próprio corpo das artistas. Segundo Jones, as críticas que relacionam muitas das práticas artísticas que continham a autorrepresentação a um “essencialismo ingênuo” se posicionavam contra as “representações biologizantes do corpo”. Outro aspecto criticado diz respeito à “ontologia da presença”, que é pautada pelo *embodiment* da figura representada, ou seja, quando se entende o corpo como índice da experiência subjetiva da artista, transformando-a no sujeito de sua obra. Esses dois aspectos ou recursos representativos são correspondentes e inter-relacionados e podem atuar como dispositivos de gênero próprios da autorrepresentação. Cabe identificar a forma como esses dois elementos aparecem nos *Film Stills*, assim sendo, primeiramente será analisado se as obras se configuram como representações “biologizantes” do corpo, ou seja, como a representação do corpo anuncia sexo e gênero, e, na sequência, buscar-se-á entender as relações próprias do *embodiment*, que se estabelecem entre a representação do corpo e a subjetividade da artista.

A crítica feminista às políticas de representação se direcionou a artistas que, através da autorrepresentações, apresentavam um corpo inteligivelmente feminino (que expressasse conformidade entre anatomia e gênero) e manifestou oposição aos recursos representativos que anunciam o corpo como lócus naturalizado da experiência de gênero, ou seja, a crítica era direcionada à utilização e percepção do corpo como matéria prima bruta (ou, nos termos de Kelly, “desteozada”) para a evocação de uma entidade pré-anunciada e inquestionada: a feminilidade. Esse veículo representativo apoia-se na interpretação do corpo como portador do gênero, o que enreda numa trama anatômica qualquer discurso de gênero que seja tangenciado ou evocado pela proposição artística.

Pode-se dizer que representações essencialistas de mulheres são aquelas que comumente expõem, aludem ou ressaltam características corpóreas biopoliticamente assinaladas como femininas (como, por exemplo, seios e vagina), agenciando uma inteligibilidade de gênero em conformidade com a matriz binária. O efeito desse recurso representativo é a naturalização da categoria “mulher”, uma vez que o reconhecimento do gênero procede do reconhecimento do corpo, promovendo a suposta coerência entre ambos, ou seja, trata-se da utilização de um recurso cognitivo hegemônico e naturalizado (centrado na biologia) para referenciar a experiência subjetiva de gênero (unificando-a como essência), em vez de aludir à biologia como ficção regulatória advinda dos discursos biomédicos (e propagada às outras esferas culturais de produção de conhecimento) e aos gêneros como construtos discursivos, representativos, performáticos etc.

Mesmo uma representação que não se baseia na exposição ou ênfase da anatomia pode engendrar automaticamente essa lógica de inteligibilidade a partir do momento em que o gênero é naturalizado na representação, ou seja, quando a obra não teoriza gênero, mais bem o apresenta como informação inquestionada. Ademais, argumenta-se que a anatomia não é portadora de um gênero autêntico ou real. Mesmo uma representação pautada pela crueza biológica (que expõe órgãos genitais) não reitera necessariamente uma coerência entre anatomia e gênero, mais bem se argumenta que o gênero é suprido pelo olhar da/o espectador/a. Entretanto, situar a obra de Sherman no debate essencialista implica efetuar essa leitura calcada na exposição da anatomia e de atributos biopoliticamente assinalados como femininos, portanto, convém identificar se os dispositivos que induzem as/os espectadoras/es a reconhecer ou suprir a feminilidade nas obras são pautados por componentes considerados biológicos e anatômicos. Efetuar-se-á essa análise com o intuito de desmobilizar o olhar viciado e regulado pela heteronorma, o qual identifica gênero em conformidade com a apreensão da anatomia da figura representada. Para essa análise, elegeu-se o *Film Still #6*, uma vez que se trata de uma das únicas obras em que o corpo seminudo da artista é representado.



Figura 3. Untitled Film Still #6, impressão prateada em gelatina, 24 x 16.5 cm, 1977, Cindy Sherman

Nos *Film Stills* o corpo da figura sempre tem proeminente protagonismo e se destaca na composição da imagem, entretanto, no *Film Still #6* a figura representada se sobressalta consideravelmente em comparação com outras obras que integram a série, não só porque ela ocupa quase a totalidade da área da imagem e está centralizada em primeiro plano, o que atribui ao corpo o foco principal da composição, mas também porque nessa imagem o corpo aparece quase integralmente. Nessa série não são incomuns as fragmentações das figuras: Sherman efetua muitas vezes cortes abruptos, suprimindo parte de suas cabeças ou membros. Entretanto, no *Film Still #6* há especial preocupação em representar a figura quase integralmente, fortalecendo seu protagonismo. Pode-se dizer que o enquadramento e o recorte²⁹ exercem a contenção do corpo

²⁹ Caracteristicamente na série *Film Stills* a artista não efetua o encaixe final da cena no ato fotográfico, mais bem seleciona a área de interesse com o recorte tendo como referência as fotografias já reveladas. O resultado desse processo é a ausência de unidade na dimensão e no formato das obras, o que diferencia essa série, por exemplo, dos *Centerfolds*. Esse recurso evidencia dois aspectos estruturais significativos: a centralidade da figura e a eliminação dos elementos que não se relacionam diretamente com ela.

representado: identifica-se que o braço direito da figura tange grande parte da extensão lateral do recorte, resultando em uma proximidade ambígua e aflitiva, pois ora há relação de paralelismo entre o membro e o limite da imagem, ora o braço é sutilmente interceptado pelo recorte. De maneira semelhante, o topo de sua cabeça e seu cotovelo esquerdo determinam o limite superior da imagem. Esses aspectos compositivos evidenciam uma preocupação em manter uma porção extensa da figura integralmente dentro da imagem.

Outro aspecto diferencial, que enfatiza o protagonismo do corpo representado, é que nessa imagem não é possível distinguir a ambiência da cena, ou seja, situar a figura num quarto ou sala. Pode-se dizer que não há mais que a sugestão de que se trata de um ambiente interno (aspecto indicado pelo tipo e intensidade da iluminação), já que não se vê nada além da figura e da superfície na qual ela se reclina, a qual tampouco é plenamente identificada como sendo um sofá, cama, almofada, lençol etc. Geralmente mesmo nos *Film Stills* elaborados com closes nos rostos das figuras, há algum indício de arquitetura que a situa em um ambiente específico, como por exemplo, o *Film Still #33*, em que claramente o foco é a expressão facial da figura representada, mas ao fundo aparecem janelas e paredes. No caso do *Film Still #6* pode-se dizer que a ausência de referências arquitetônicas reforça o direcionamento do olhar para o corpo representado.

No *Film Still #6* não há perspectiva e outros planos, o que gera a ilusão de que a figura voga na imagem. Nota-se também que o ângulo da fotografia é um dos elementos que atribui vulnerabilidade à figura representada, uma vez que posiciona a espectadora ou o espectador hierarquicamente em cima da mesma, engendrando uma relação de dominação/submissão, agressão/vítima, controle/repressão. Complementarmente, pode-se dizer que o fato de a figura aparentar estar sozinha e não olhar diretamente para a câmera gera uma relação de poder entre espectadora ou espectador e figura representada, uma vez que o voyeurismo é ativado, realçando a relação de dominação. Esse aspecto ilusório explicita a atuação dos artifícios fotográficos na construção de uma imagem de mulher: pode-se dizer que a angulação da câmera bem como a preparação da cena são alguns elementos que, apesar de serem externos ao corpo da figura representada, lhe atribuem características femininas como a vulnerabilidade.

Nessa imagem há grande exposição do corpo e da pele, pois a figura aparece seminua, o que é extremamente incomum nos *Film Stills* uma vez que a roupa é um elemento importante e muito útil para a construção da personagem por comumente atribuir temporalidade ao referenciar a moda de determinado período e prover informações acerca da personalidade, trabalho, faixa etária, classe social etc. da figura representada. Apesar das únicas vestes serem um sutiã preto, uma calcinha branca com motivos florais estampados e uma blusa aberta que se vê pouco, suas características possuem um quesito temporal: o corte geométrico do sutiã e seu modelo, além de cobrirem uma área mais ampla que a dos seios, não produzem o efeito de realce dos mesmos nem tampouco ressaltam seu volume. Da mesma forma, o modelo da calcinha remete àquele típico da década de 1950 e anterior, pois esconde grande extensão do abdômen da figura. Essas roupas íntimas cobrem mais que revelam, o que alude aos códigos vinculados ao repertório erótico de um período anterior ao discurso da libertação sexual originado na década de 1960. Claramente não se trata de um lingerie, cujo principal propósito é o de realçar os seios. Pode-se dizer que as estruturas dessas vestes priorizam o conforto sob a sedução, e que o fato de não possuírem a mesma cor e não formarem um conjunto atribui a elas um aspecto informal: parecem roupas íntimas que são cotidianamente utilizadas. Esse detalhe suaviza o caráter erótico da imagem, aludido ao *soft porn*, e também serve a função de esconder ou tirar o foco dos seios, que seriam talvez os únicos componentes da imagem que conduziriam a uma percepção da feminilidade pautada pela biologia.³⁰

Assim sendo, sugere-se que a exposição do corpo seminua não é o aspecto principal que atribui ou sustenta a projeção de feminilidade à figura. Em sintonia com a ideia de que a feminilidade é evocada pelo reconhecimento (Williamson, 1986), acredita-se que o fato da figura estar usando um sutiã é o bastante para que a espectadora ou espectador supram a ideia de feminilidade e projetem-na no corpo representado em conformidade com a anatomia. Argumenta-se que a referência a um corpo “biologicamente feminino” só é efetivamente ativada por um

³⁰ É preciso colocar que seios e órgãos genitais não são referências inquestionáveis de uma biologia “verdadeira”, uma vez que não se descartam as possibilidades de supressão, realce, alteração, preenchimento e inclusive alternativas cirúrgicas de transformações desses elementos.

olhar heterocentrado e orientado por um discurso que reitera a suposta coerência entre corpo, gênero, desejo e prática sexual. Sugere-se que há um olhar culturalmente construído (uma convenção visual) que potencializa identificar nos *Film Stills* “mulheres” em vez de travestis, mulheres trans ou pessoas intersexo. Acredita-se que a exclusão e marginalização dessas referências nas representações dos *mass media* constroem o mencionado olhar heterocentrado e reiterador da matriz binária de gênero, o qual muitas vezes rege a interpretação do gênero.

Mais que a exposição de atributos biológicos, pode-se dizer que é a exploração das possibilidades da pose da figura, somada à sua expressão facial, às vestes, à cena e aos artifícios fotográficos que a circunscrevem num marco de inteligibilidade associada à feminilidade, e por esse motivo pode-se dizer que Sherman performatiza feminilidades em vez de naturalizá-las como atributo biológico, desviando-se dos discursos essencialistas. Assim sendo, pode-se dizer que a autorrepresentação na obra de Sherman funciona como um retorno crítico ao essencialismo, uma vez que o corpo não é apresentado como portador primário ou natural de informações anatômicas que designam gênero: corpo e pose estão interconectados e sugere-se que a pose cumpre um papel definitivo na anunciação da feminilidade.

No *Film Still #6* a figura seminua está disposta numa posição desconfortável e pouco sustentável, que serve a função de realçar seus glúteos e seios. O realce desses elementos não os apresenta de forma naturalizada ou como propriedade de um corpo biopoliticamente assinalado como feminino, mais bem cumpre a função de estabelecer uma citação que permite o acesso e a assimilação de referências imagéticas de feminilidade.

Nessa obra a artificialidade da pose é elevada e pode-se dizer que o estranhamento mencionado por Mulvey se evidencia. Pode-se dizer que, nessa imagem, a pose indica tensão, artificialidade, rigidez e consciência, o que explicita o cálculo de sua construção, causando estranhamento. Uma breve análise sugere que a torção mais proeminente da figura é o giro do quadril, que posiciona sua perna direita sob a esquerda, servindo o evidente propósito de acentuar a região dos glúteos (a qual não se faria presente na perspectiva de outro alinhamento,

talvez mais orgânico e condizente com o corpo horizontalizado e supostamente em repouso). Essa posição da bacia produz efeitos que se refletem de forma compensatória na parte superior do corpo: a extensão superior tem a natural propensão de ser conduzida pelo direcionamento imposto pela bacia (ao lado esquerdo). Entretanto, o torso e os membros superiores se encontram em uma angulação sutilmente oposta à inferior, indicando a dupla torção do corpo em direções opostas. Essa característica é evidenciada tomando-se a região abdominal como eixo. Esse segundo giro, além de indicar a presença de um ponto de tensão situado na porção proximal do braço esquerdo (que alavanca o torso em direção contrária à bacia), resulta na sutil projeção do seio esquerdo e na visível rigidez do antebraço esquerdo, que aparentemente apoia-se em uma espécie de suporte (possivelmente o encosto de um sofá ou uma almofada) e é mantido em suspensão, revelando certa dificuldade de se sustentar a pose.

Pode-se dizer que a pose e inclusive seu teor de artificialidade referenciam um repertório imagético da moda e do glamour, do erotismo *soft porn*, de filmes da década de 1950 e de anúncios de produtos para mulheres. Essa pose é uma citação de imagens de mulheres repetidamente difundidas nas mídias e seu reconhecimento, que é pautado pela identificação dessa referência, é talvez o principal elemento que supre a identificação do gênero representado. Assim sendo, pode-se dizer que, em sintonia com a noção de “mulher como imagem” a feminilidade aparece hermeticamente construída e anunciada como imagem por uma totalidade de códigos e elementos visuais (objetos de cena, iluminação, enquadramento, pose, narrativa e ângulo da fotografia) que mimetizam as imagens de mulheres advindas dos *mass media*.

Sugeriu-se que a feminilidade evocada pela obra não reside na anatomia do corpo representado e argumentou-se que essa é aludida através de artifícios fotográficos e atos performáticos aos quais o corpo é submetido (pose, gestualidade, expressão facial e vestimenta) e que esses atos e seu reconhecimento são orientados por um imaginário cultural de feminilidade. Em outras palavras, a pose, somada a outros componentes da construção da cena, por via da citação, atribui gênero à figura e é através da performance de gênero

que o sexo é ilusoriamente constituído na imagem, em conformidade com a matriz binária e com o olhar heteocentrado.

Muitas críticas que escreveram sobre a obra de Sherman associaram essa forma de aludir a gênero ao conceito psicanalítico de *Masquerade of Womanliness* (máscara da mulheridade), introduzido por Joan Riviere (1929) e retrabalhado por Mary Ann Doane em seu artigo *Film and the Masquerade* (1982). Essas autoras se referem à evocação da feminilidade como um disfarce ou máscara, ou seja, algo superficial que promove a ilusão de profundidade. É interessante pontuar que, embora a ideia de máscara gere a sensação de ocultação de uma identidade verdadeira, Riviere não diferencia, nem superficial nem radicalmente, uma mulheridade (*womanliness*) autêntica de outra alcançada com o “recurso da máscara”. A ideia é que por trás da máscara de feminilidade existem outras máscaras, o que dissolve o suposto vínculo entre autenticidade e identidade. Além da ideia de disfarce ou máscara possuir uma referência mais gráfica (imagética) que a noção de performance (e por esse motivo talvez possa ter sido considerado um termo mais adequado para caracterizar os *Film Stills*), diferente da noção de performance de gênero, trata-se de um conceito adotado exclusivamente para se referir à construção da feminilidade no campo da visualidade, fundamentado nos padrões estéticos, nas práticas culturais de autoimagem vinculadas ao gênero feminino (maquiagem, vestimenta, cabelo etc.) e nos chamados “prazeres e visuais”.

Para essa pesquisa considera-se inadequada a aplicação dessa teoria, uma vez que se entende gênero como performance e representação de gênero, e que a ideia de “máscara da mulheridade” se aplica exclusivamente ao gênero feminino e reitera, com as condições de sua aplicação, a coerência entre sexo, gênero e performance. Por esse motivo, optou-se para a análise das obras de Sherman o uso do termo “performance de gênero”.

2.6 Performance e paródia de gênero na obra de Sherman

Entender a performance de gênero como sendo um dos instrumentos centrais de elaboração dos *Film Stills* significa deslocar essa representação de uma interpretação essencialista, uma vez que se entende que a feminilidade aparece na obra como construto representativo, ou seja, como efeito de artifícios performáticos e fotográficos. Pode-se dizer que a referida performance de gênero é empregada por Sherman de forma semelhante ao *drag*, uma vez que recursos como transformação, redimensionamento, acréscimo e supressão dos elementos do corpo são extensamente trabalhados em sua obra. Entretanto, a insinuação de que, em seus autorretratos, Sherman faz *drag* está sujeita a uma crítica contundente: o *drag* implica a distinção entre o gênero performado e a anatomia ou a identidade de gênero da ou do *performer*, ou seja, a noção de identidade primária ou original é constantemente aludida (trata-se de uma das bases dessa atividade) e fundamentalmente é preciso que haja dissonância entre performance e identidade de gênero ou performance e anatomia.

Sabe-se que existe a convicção ou certeza de que as figuras representadas nos *Film Stills* possuem corpos biopoliticamente assinalados femininos. As informações acerca da coerência entre sexo, identidade de gênero e performance de gênero são advindas do *embodiment*, ou seja, do fato de que se sabe que são autorretratos performáticos elaborados por Sherman. Nesse caso, pode-se dizer que o *embodiment* é um dos artifícios que ajudam a suprir gênero à figura representada, a partir do momento em que a artista é vista como o sujeito da obra.

No *embodiment* residem os dados que relacionam a figura representada à artista, e a partir desse conhecimento é engendrada a constatação de que se trata de um corpo biopoliticamente assinalado como feminino. Nessa perspectiva se consolida também a suposta consciência de uma identidade de gênero “coerente”, que é instaurada em conformidade com as convenções (ficções) que regulam sexo e gênero num quadro heteronormativo de inteligibilidade. Pode-se dizer que através do *embodiment* a coerência entre sexo, identidade de gênero e performance é solidificada e a questão inicial acerca da representação essencialista é retomada: como essa obra atinge uma dimensão crítica referente à

matriz binária de gênero, uma vez que se trata da representação de um corpo biopoliticamente designado feminino e que a identidade de gênero e a performance aparecem em conformidade com essa bioassinalação? E, assim sendo, até que ponto é possível defender que os *Film Stills* são compostos por representações que explicitam gênero como performance?

A feminilidade é claramente uma das pautas principais da obra de Sherman. Com algumas exceções³¹ seus autorretratos abrigam uma extensa gama de representações de mulheres, elaboradas a partir de uma vasta exploração das potencialidades representativas que alimentam a ideia de feminilidade, algumas das quais inclusive chegam a desafiar os limites entre feminilidade e masculinidade, como é o caso de *Untitled #112*. Apesar de haver produzido alguns *Film Stills* que possuem identidades ambíguas de gênero, a artista coloca que nessa série representa mulheres e comenta seu fracasso ao tentar performar masculinidade: “Eu fotografei um rolo de filme que era inteiro de homens, mas não funcionou. foi difícil situar-me – eu não conseguia encontrar a ambivalência certa. As fotografias pareciam *drags*, que não era o que eu queria.” (Sherman, 1997, p. 9).

O fato de que em seus autorretratos Sherman cria personagens mulheres, somado às informações oriundas do *embodiment*, dificulta a assimilação de gênero como imitação ou performance nos *Film Stills*, especialmente no que diz respeito ao travestismo ou ao *drag*, pois, segundo Judith Butler (2010, p. 196), “ao imitar o gênero o *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência.”. Por não contribuir para a compreensão da contingência do gênero (mais bem reiterar a coerência heteronormativa entre sexo, identidade de gênero e performance de gênero) as representações contidas nos *Film Stills* de Sherman não se configuram propriamente como um *drag*. Entretanto, há nos *Film Stills* a enunciação enfática do gênero, o qual, devido ao aspecto citacional da obra, aparece anunciado como performance e como representação. Por esse motivo argumenta-se que as imagens construídas e os sujeitos performatizados por Sherman operam como paródias de gênero, logrando a exposição crítica de sua estrutura fundamentalmente imitativa e representativa:

³¹ Nas séries em que a artista representa palhaços, na série de retratos da história da arte e nas *Sex Pictures* o foco da representação se desvia da feminilidade.

através das repetidas transformações no cabelo, na expressão facial, na corporalidade e na gestualidade, na aparência etária, na personalidade e em vários atributos próprios da subjetividade, Sherman substitui a noção de identidade de gênero pela ideia de gênero como efeito da performance e representação de gênero.

É importante ressaltar que o termo “paródia de gênero” é empregado na análise das obras de Sherman de acordo com a maneira como Butler (2010, p. 197) o concebe:

A paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um original: a paródia de gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem.

Reconhecendo que a imitação que debocha da ideia de um original se aproxima mais do “pastiche” que da “paródia” (uma vez que a segunda implica uma abordagem humorística) a autora justifica seu uso afirmando que, no caso da paródia de gênero “o riso surge com a percepção de que o original foi sempre um derivado.” (Butler, 2010, p. 197).

Assim sendo, pode-se dizer que Sherman efetua paródias de gênero que exploram e explicitam a estrutura imitativa de gênero, rompem com a unidade e com a fixidez da identidade e promovem uma crítica à existência de um original. Entende-se que a maioria das obras de Sherman são elaboradas através de repetidas porém variadas performances de gênero: seus autorretratos performáticos são o resultado de incessantes imitações de gênero, que terminam por parodiar a feminilidade e delatam a inexistência de um original dentro dessa categoria.

Defende-se, assim, que a paródia de gênero não implica imprescindivelmente a dissonância entre performance e identidade de gênero ou performance e sexo. Conclui-se, então, que nos *Film Stills* a paródia de gênero possui um papel central e, ao expor o devir mulher, é um dos elementos que desarticulam uma interpretação essencialista e naturalizada.

Entende-se que nos *Film Stills* a dinâmica entre corpo representado e sujeito (*self*) não só não é contingente, mas é intencionalmente trabalhada e

evocada pela artista. A presença de Sherman em suas variadas performances de feminilidades cumpre a função de romper com a ideia de sujeito cartesiano, afinal essa “repetição parodística do gênero denuncia também a ilusão de identidade de gênero como uma profundidade intratável e uma substância interna.” (Butler, 2010, p. 211). Através do *embodiment*, parte da correspondência entre eu (*self*) e corpo é interrompida: pode-se dizer que o corpo representado nos *Film Stills* opera simultaneamente como falta e índice do sujeito, pois o impulso perceptivo que relaciona coerentemente corpo a sujeito é ao mesmo tempo fomentado (pelo fato de se tratarem de autorretratos) e dissolvido pela constante retificação dos artifícios representativos que proporcionam algumas “informações” sobre o sujeito.

Sherman aparece ora como uma jovem bibliotecária loira, ora como fumante rica de meia idade, uma atriz de filmes eróticos, mulher agredida e violada, secretária ingênua etc. A representação de seu corpo performado abriga subjetividades variadas que fracionam e multiplicam a noção de feminilidade, estendendo a categoria “mulher” a um nível que impossibilita sua assimilação como identidade, que é, por definição, original e fixa. Pode-se dizer que a obra de Sherman tangencia, assim, o tema do nomadismo das subjetividades: ao mesmo tempo em que joga com as possibilidades ou potências de seu corpo, Sherman explicita as brechas da noção de identidade ao alcançar, através da articulação de artifícios representativos, devires fluidos e complexos de “mulher”. Ao explicitar o aspecto imitativo do gênero e apresentar suas múltiplas performances de feminilidade abrigadas por seu próprio corpo, Sherman desafia a noção cartesiana e essencialista de sujeito (o lócus da identidade), questionando e abandonando sua fixidez e coerência em prol de uma concepção nômade do eu (*self*).

De certa forma, através das performances de gênero, pode-se dizer que, trabalhando na esfera da autoimagem, Sherman alcança performances de subjetividades sexuadas, ou seja, performatiza sujeitos, pois ao mesmo tempo em que se anuncia como auto-imagem, escapa dela, rompendo a ideia basal de autorretrato, uma vez que o “auto” é esvaziado de significado. Nessa série a autorrepresentação equilibra integridade e dissolução, conexão e negação, coerência e diferença entre a figura representada e o sujeito fotografado.

Assim sendo, pode-se dizer que a obra de Sherman explicita a construção da feminilidade para além dos atributos biológicos que são os territórios culturais que naturalizam a categoria “mulher”. A forma como a artista trabalha citacionalmente a angulação da câmera, a pose do corpo, a montagem de um cenário, a iluminação e a personagem representada descreve a receita de como “mulher” pode ser visualmente evocada, reconhecida ou suprida em uma imagem. Ao mesmo tempo, a representação de seu corpo desapropriado de uma subjetividade essencial e fixa (anunciando uma ruptura entre identidade e autorrepresentação) complementam a explicitação da potencia reiteradora e identitária da representação, ou seja, sua capacidade de produzir gênero, classe, faixa-etária ou qualquer outro atributo visualmente relacionado aos marcadores sociais.

Capítulo 3

Descentralização do sujeito em estratégias representativas de Barbara Kruger

Como atuar de maneiras que reconheçam a irreversível complexidade de quem somos?
Judith Butler, 2001

3.1 Apresentação

A produção artística e teórica de Barbara Kruger emergiu no contexto da segunda onda feminista norte-americana e esteve intrinsecamente vinculada aos debates e manifestações a ele relacionados. Conforme sugerido por Kate Linker, por estar sintonizado com as discussões políticas e filosóficas feministas de seu período e tramado no engajamento ativista, seu trabalho “é inconcebível fora do movimento feminista” (Linker, 1990, p. 59). Exemplificando esse vínculo, é interessante pontuar que sua relação com essa teoria, a qual se manifesta tanto em seus trabalhos artísticos como em sua escrita, levou críticas/os e teóricas/os a se referirem a Kruger como sendo uma *Theoretical girl*, ao lado de artistas politicamente engajadas como Martha Rosler e Sherrie Levine, cujas produções também englobavam a teoria crítica.

Pode-se dizer que seu trabalho abordou não somente os emblemáticos temas desenvolvidos e problematizados durante a década de 1980 (referentes aos direitos reprodutivos, papéis sociais, estética, identidade etc.), mas também acompanhou as transformações históricas dos feminismos, seus debates e rupturas internas, em especial aqueles que se originaram com as discussões sobre as diferenças entre as mulheres, como a questão da fragmentação de seu até então inquestionado sujeito: “a mulher”.

Identifica-se que o debate acerca da descentralização ou dissolução do “sujeito do feminismo”, o qual será aprofundadamente apresentado mais adiante, foi uma das principais pautas contemporâneas à produção artística de Kruger da década de 1980. Conforme será argumentado nessa análise, essa discussão

advinda dos “feminismos das diferenças” tomou amplas proporções e abrangeu não só o campo teórico e filosófico como foi também transposta à produção de imagens artísticas e ativistas de mulheres, fomentando o desenvolvimento de novas estratégias representativas que estivessem em conformidade com os incipientes posicionamentos que se configuravam em torno da representação de um “sujeito do feminismo”.

Visando relacionar os questionamentos incitados pelas premissas dos “feminismos da diferença” à temática abarcada pelas obras da artista e aos recursos representativos por ela empregados para evocar “mulheridade”, cabe primeiramente introduzir as discussões teóricas advindas dos debates dos “feminismos das diferenças”, para então relacioná-las à produção do imaginário feminista ativista e artístico.

3.2 Os debates advindos dos feminismos da diferença

No contexto de produção das serigrafias que impulsionaram a carreira de Kruger eram crescentes as publicações e debates acerca das diferenças entre e dentro das categorias binárias da matriz sexo/gênero: pode-se dizer que, ao contrário da primeira onda feminista, que reivindicava a igualdade dos gêneros (principalmente no plano jurídico) e promovia um sujeito indiferenciado (humano), o que caracterizou a segunda onda feminista foi a ênfase nas diferenças das experiências, papéis sociais, processos de subjetivação e tratamento, focalizando não somente aquelas que separam os “homens” das “mulheres”, mas também as diferenças internas dos sujeitos que compõem essas categorias.

A ênfase na diferenciação possibilitou a insurgência da ideia de que as mulheres não são iguais entre si e que, portanto, o feminismo ou os feminismos não deveriam sustentar um sujeito unificado que represente seus interesses. É importante mencionar que os então recorrentes investimentos nas noções de

sororidade³² e irmandade (*sisterhood*), que se estabelecem claramente em torno de uma unidade comum e centralizadora calcada no gênero, foram questionados e em alguns casos abandonados, pois, apesar dessas formas de organização aparentemente abordarem criticamente o histórico descaso acerca das diferenças entre as mulheres, promoviam a nivelação de suas experiências ao hierarquizar os marcadores sociais de forma a priorizar o gênero, em vez de abordar suas intersecções com, por exemplo, classe, sexualidade, raça etc. Acerca do tema, em seu livro *Sister Outsider* (A irmã, a estrangeira³³), cujo título denota uma espécie de desvencilhamento da noção de “irmandade” devido à insuficiência do termo, a poetisa negra, lésbica e feminista Audre Lorde coloca: “encoberta pela palavra ‘irmandade’ há uma pretensão de homogeneidade de experiências, a qual não existe realmente.” (Lorde, 2007, p. 116).

Reconhecendo a interseção dos diferentes marcadores sociais na composição da subjetividade e conseqüentemente sustentando um olhar crítico à categoria “mulher” ao questionar sua universalidade e coerência, Lorde, que identifica seu lugar e o de outras “mulheres que trabalham juntas como amigas e amantes” como sendo a própria casa da diferença (Lorde, 1982), escreve:

Sermos mulheres juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes.
 Sermos lésbicas juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes.
 Sermos negras juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes.
 Sermos mulheres negras juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes.
 Sermos sapatonas negras juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes.
 (Lorde, 1982, p. 226)

É importante pontuar que as contribuições de Lorde aos debates dos feminismos da diferença, apesar de sugerirem um olhar crítico à categoria “mulher” e aos autoproclamados “sujeitos do feminismo”, não se afastavam propriamente das políticas de identidade: é preciso ressaltar que essa autora não abandona o formato das estruturas identitárias, pois se refere constantemente a “mulheres” e “lésbicas” muitas vezes universalizando esses termos e exprime em

³² Termo derivado do latim *soror* (irmã), que designa um grupo formado exclusivamente por mulheres. Muitas vezes apreendida com sendo uma forma de “essencialismo estratégico” a expressão foi e continua sendo amplamente utilizada por distintas vertentes e coletivos feministas que também atribuem ao seu emprego o princípio de solidariedade entre mulheres.

³³ Utilizou-se a referência do título da tradução feita ao espanhol, uma vez que o livro ainda não foi publicado em português.

seus textos posicionamentos que podem ser considerados essencialistas (faz alusão, por exemplo, a uma “feminilidade ancestral”³⁴). Entretanto, evidenciando a necessidade de se abordar gênero a partir de suas imbricações com classe, raça, sexualidade e os demais marcadores sociais, suas ideias apontaram algumas falhas das políticas de identidade e viabilizaram algumas perspectivas para se trabalhar criticamente essa temática.

Resumidamente esse debate sugeriu que a equação que promovia a igualdade no interior de algumas vertentes feministas norte-americanas e, conseqüentemente, uma universalidade da experiência que supostamente produz a identidade “mulher” também era problematizada pelas políticas feministas das diferenças, sendo que, nesse caso, “diferença” não se opõe necessariamente a igualdade, mas contrapõe a ideia de coerência identitária. Sugere-se que se configuraram assim os primeiros passos rumo à problematização das políticas identitárias.³⁵

É importante mencionar o reconhecimento da existência de muitos tipos e vertentes de feminismos que acompanham a referida desconstrução do suposto sujeito “mulher”, conforme esclarecido por Gilberta Santos Soares e Jussara Carneiro Costa (2011):

Ganha destaque a desconstrução discursiva da “mulher” como categoria unívoca e homogênea, desencadeando questionamentos sobre questões que funcionaram como base epistemológica e política do feminismo, nas suas múltiplas interações. De forma cada vez mais recorrente, diversidade, diferença, transitoriedade, contingência, pluralidade, hibridismo, são palavras que passam a ocupar maior espaço no vocabulário político feminista. Falar de feminismo no singular tornou-se um anacronismo.

É importante pontuar que no interior dessas diversas vertentes feministas se instauraram múltiplas abordagens e premissas para se aproximar da questão das diferenças entre mulheres, atentando-se para a ausência de modelos

³⁴ Ver Lorde (2007) no ensaio *Uses of the erotic: the erotic as power*.

³⁵ Esses questionamentos não sugeriram necessariamente uma guinada pós-identitária para todas as vertentes feministas: um de seus efeitos foi, por exemplo, a fomentação e pluralização das propostas separatistas, que são formas de organização também pautadas por “sujeitos do discurso”, sendo que nesses casos a unidade “mulher” é fracionada em partículas específicas e singulares que tendem a substituir ou complementá-la [lésbicas, mulheres negras, mães, lésbicas chicanas, etc.].

definitivos e unânicos acerca das maneiras através das quais se poderia representar ou referenciar a categoria.

Identifica-se que as ideias de Barbara Kruger estão sintonizadas com os debates acerca das diferenças e fragmentações dos feminismos e de seus autoproclamados sujeitos, pois expressam o reconhecimento da intersecção de várias “camadas de subordinação” (raça, classe, idade, religião, identidade de gênero, nacionalidade, etc) na constante constituição de uma subjetividade que é contingente e cuja formação não pode ser reduzida à opressão de gênero. Em um texto intitulado *Repeat after me* (repita o que digo) publicado em seu livro *Remote Control*, Kruger (1994, p. 223) enfatiza a importância do reconhecimento da interseccionalidade dos diferentes marcadores sociais: “(repita) que as questões sobre dinheiro, sexo, poder e diferença racial são inseparáveis umas das outras. que o feminismo sugere muitas formas de viver e que elas continuam questionando ambos os acordos convencionais de poder e os clichês das oposições binárias.”

A artista enfatiza a imbricação dos diferentes marcadores sociais na constituição da subjetividade e, dessa forma, desarticula a suposta hierarquia do gênero como sendo um marcador que unifica as experiências. Pode-se dizer que alguns de seus posicionamentos políticos se manifestam também nos conteúdos de seus trabalhos artísticos: nessa pesquisa pretende-se analisar como são expressos os debates aqui apresentados nas obras de Kruger que incorporam imagens de mulheres, focalizando especificamente os recursos que permitem evocar uma categoria identitária e os processos de identificação incitados pela combinação de imagem e texto.

3.2.1 Representações afirmativas e os “sujeitos do feminismo”

O percurso apresentado indicou as problemáticas que se originaram no interior dos debates feministas e evidenciou a necessidade de uma revisão crítica de seus investimentos nas políticas de identidade (em especial considerando-se a

constituição de sujeitos representativos para o termo “mulheres”). Cabe então analisar como essas premissas se manifestaram também na representação imagética de mulheres do repertório ativista e artístico. Para abordar e exemplificar as múltiplas formas com as quais os debates dos feminismos da diferença adentraram o campo da representação visual é proposto um percurso que relaciona as imagens de mulheres advindas do ativismo feminista àquelas presentes na obra de Kruger, a qual está estreitamente associada ao repertório imagético ativista e é muitas vezes por ele incorporada.

Conforme previamente mencionado há um íntimo diálogo entre a produção artística e teórica de Kruger e o universo ativista, devido ao engajamento e participação da artista em mobilizações, protestos e manifestações. Identifica-se que há também um estreito vínculo entre as obras da artista e as imagens advindas do ativismo, principalmente considerando-se seu envolvimento na elaboração de cartazes para atividades e reuniões feministas, como é o caso de *Untitled (Your body is a battleground)*, que, segundo a *Broad Art Foundation* (possuidora dos direitos da obra) era dotada de mais texto³⁶ e consistia em um pôster para uma manifestação pró-aborto. Assim sendo, defende-se que as estratégias representativas empregadas por Kruger estão em sintonia com alguns dos questionamentos relacionados àquelas advindas do ativismo feminista e que seu trabalho está imbricado nesse percurso histórico.

³⁶ Texto original do pôster: "Apoie o aborto legal, o controle de natalidade e os direitos da mulher" e "No dia 26 de abril o supremo tribunal colocará em sessão o caso, através do qual a administração governamental de Bush espera conseguir reverter a decisão sobre o processo Roe versus Wade, que estabeleceu direitos básicos de aborto. Una-se a milhares de mulheres e homens em Washington D.C. no dia 9 de abril. Nós iremos mostrar que a maioria do povo americano apoia o direito de escolha das mulheres. Em Washington: Assembléia na Ellipse entre o Monumento de Washington e a White House às 10h00min; reunião no Capitol [sede do parlamento americano] às 13h30min".

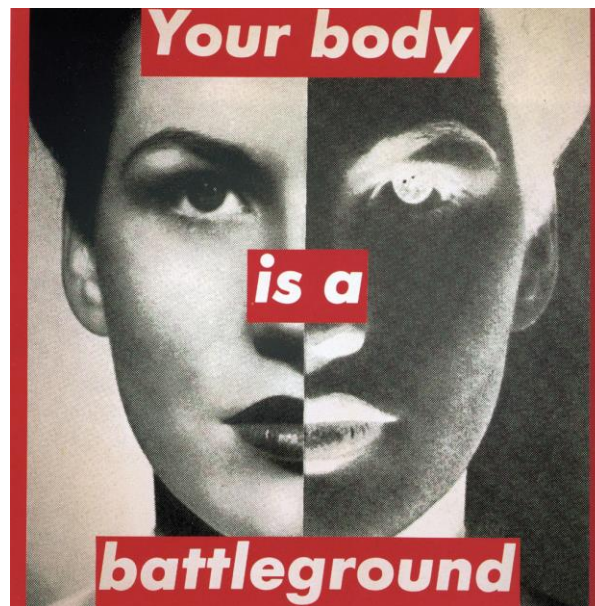


Figura 4. *Untitled (Your body is a battleground)*, serigrafia sobre vinil, 284.5 x 284.5 cm, 1989, Barbara Kruger

Talvez uma das principais semelhanças entre as estratégias representativas de Kruger e aquelas comumente empregadas no repertório ativista feminista seja o frequente uso de imagens de mulheres para se evocar temas normalmente vinculados às suas experiências culturais (aborto, trabalho doméstico, estética feminina etc). É possível identificar que a artista serve-se muitas vezes de imagens de mulheres para abordar principalmente os temas que emergiram com a segunda onda feminista, conforme indicado na obra *Untitled (Your body is a battleground)*, em que para introduzir a temática do aborto a autora evoca mulheridade apropriando-se da fotografia de um rosto de uma mulher.

Acerca desse tema Linker coloca que “a maior preocupação de Kruger é a coerção alcançada através da forma imagética mais prevaiente – a imagética de mulheres” (Linker, 1996, p. 30). Argumenta-se que essa “preocupação” não diz respeito somente às imagens produzidas e difundidas pelos *mass media* e na história da arte, mas também àquelas incorporadas na prática ativista: ao servir-se de imagens de mulheres, Kruger, que está vinculada à crítica feminista da representação, expressa consciência acerca do potencial dessa representação de instaurar um “sujeito político”.

Considerando-se que as representações de mulheres são amplamente utilizadas em imagens ativistas e artísticas feministas, é necessário atentar para o

fato de que uma imagem de uma mulher tem o potencial para determinar códigos de representações que alimentam a categoria. Acerca dessa questão, nota-se que as figuras de mulheres que compõem o imaginário feminista (pôsteres, fotografias, fanzines, obras de arte etc.) operam muitas vezes como “representações afirmativas”, as quais fomentam uma espécie de correspondência identitária entre as figuras representadas e os indivíduos cujos interesses estão sendo reivindicados. Nota-se que muitas vezes é empregado um artifício representativo calcado nas políticas de identidade, cujo resultado é a definição e reforço do “sujeito do feminismo”. Esse processo permite às “imagens de mulheres” incorporadas em cartazes, manifestações e publicações feministas representarem, sustentarem, produzirem e legitimarem um sujeito político, que é unívoco, fixo e limitante.

Entretanto, pontua-se que nem todas as imagens de mulheres que compõem o imaginário feminista se configuram como “representações afirmativas”. Assim sendo cabe problematizar as representações associadas aos debates dos feminismos da diferença distinguindo alternativas que reificam sujeitos para a categoria “mulher” de outras estratégias, como aquelas empregadas por Kruger, que, por estarem mais associadas a investimentos representativos pós-identitários, servem-se criticamente das imagens de mulheres logrando descentralizar ou desestabilizar o sujeito.

Para esclarecer a ideia de “representação afirmativa” pode-se mencionar o recorrente uso da emblemática figura da mulher forte e branca que aparece numa pose tipicamente masculina e vestida como operária na imagem comumente referida como “*We can do it!*”. Vastamente parodiada, apropriada e difundida majoritariamente no imaginário feminista, essa ilustração de J. Howard Miller, produzida em 1943 e originalmente utilizada como propaganda norte-americana relacionada à Segunda Guerra Mundial, é um exemplo de imagem que, quando incorporada num contexto de reivindicação feminista (seja em cartazes, revistas, sites etc.), agencia unidade ou coerência interna ao remontar o “sujeito de uma causa” em torno de uma figura que supostamente sintetizaria o que se entende por “mulher”, desconsiderando os “contínuos questionamentos acerca do que uma

mulher é, como devemos dizer “nós”, quem deve dizê-lo e em nome de quem.” (Butler, 2001, p. 415).

Um exemplo da consciência em torno da controversa “representação afirmativa” no tangencial às questões dos feminismos da diferença pode ser observado nos cartazes elaborados para a Marcha das Vadias de 2013 do Rio Grande do Norte pelo Coletivo Leila Diniz. As imagens em questão incluem a figura original de “*we can do it!*” e uma versão semelhante composta com a representação de uma mulher negra no intento de reparar as problemáticas advindas dos “feminismos da diferença”. A solução encontrada foi uma suposta atualização ou correção da figura representada, ou seja, identifica-se nesse tipo de investimento a necessidade de se estender ou incluir outros “sujeitos do feminismo”. Conforme evidenciado por esses exemplos, pontua-se que em vez de se optar por alternativas às “representações afirmativas” há, muitas vezes, uma insistência no modelo representativo que confere correspondência identitária.³⁷

³⁷ É preciso ressaltar que não se pretende avaliar valorativamente as diferentes estratégias representativas que se relacionam com as questões dos feminismos das diferenças e que, nessa pesquisa, por considerar-se legítimas as múltiplas manifestações e vertentes feministas, destitui-se a necessidade de se implementar um modelo ideal e universal para os impasses representativos apresentados.



Figura 5. Cartazes da Marcha das Vadias, 2013, Coletivo Leila Diniz

Diante desse impasse pode-se dizer que o desafio de artistas como Barbara Kruger era o de utilizar-se de estratégias representativas capazes de conciliar a evocação (muitas vezes munida com tons de denúncia ou crítica) da existência de um sistema sexo/gênero binário e opressivo e evitar, entretanto, os efeitos reificadores da representação, especialmente a definição, nomeação, constituição e manutenção de “mulher” como categoria identitária e universal através da representação de um sujeito que sintetize essa categoria.

É importante sinalizar também que a imagem do Coletivo Leila Diniz utilizada para exemplificar a noção de “representação afirmativa”, à semelhança das obras de Kruger, é elaborada a partir de recursos apropriativos (em especial a citação e a paródia). Esse aspecto indica que a apropriação por si só não é um componente capaz de efetuar uma descentralização do sujeito em representações de mulheres. A diferença está no fato de que as imagens referentes à Marcha das Vadias operam como “representações afirmativas”, pois incitam a correspondência identitária entre a figura representada e os sujeitos cujos interesses estão sendo reivindicados, ao passo que Kruger evoca “mulheridade” sem designar sujeitos ou impor posicionamentos efetivos. As estratégias representativas empregadas por

Kruger para descentralizar os supostos “sujeitos do feminismo” serão aprofundadamente abordadas mais adiante, de momento cabe apresentar outras manifestações das premissas dos feminismos da diferença no campo da representação visual.

Tendo em vista os efeitos da “representação afirmativa” apresentados, pode-se dizer que o cerne do impasse representativo explorado se condensa na impossibilidade de se produzir imagens de mulheres que abarquem todas as diferenças e singularidades das subjetividades que se identificam como “mulheres”, em última instância, é fomentada a necessidade de se abrigar sujeitos múltiplos.

Atentando-se a essa problemática identifica-se que outra estratégia representativa que aparenta ser consciente ou empática às questões do “feminismo das diferenças” se organiza como uma tentativa de reunir, em uma única imagem, representações de mulheres que contemplam tantos marcadores sociais quanto possível, conforme pode ser observado em muitos panfletos, cartazes de eventos e materiais informativos (fanzines, blogs, pôsteres etc.) produzidos tanto por feministas ativistas como institucionais norte-americanas e latino-americanas. Dois exemplos dessa estratégia representativa podem ser observados na imagem divulgada pelo grupo *Females United for Action* de blogueiras feministas racializadas e também no logo da mais recente edição do evento brasileiro *Fazendo Gênero*.



Figura 6. *Females United for Action*, 2009, Females United



Figura 7. Logo do evento *Fazendo Gênero 10*, 2013.

Esses são exemplos de imagens que, por estarem repletas de figuras, aparentemente inventariam a diferença e, conseqüentemente, “fomentam a diversidade” através da sustentação de estereótipos imagéticos (supostamente apresentando “mulheres reais”) que abrigam representações de pessoas racializadas, lésbicas e possuidoras de corpos que não estejam em conformidade com os padrões heteronormativos de beleza (assimétricos, gordos, deficientes etc.).

Estima-se que esse tipo de estratégia representativa reforça as políticas identitárias ao remontar, de forma supostamente atualizada, os “sujeitos do feminismo”. Nesses casos é promovida uma identificação calcada na correspondência (mediada pelos marcadores sociais visualmente evocados e, portanto, reduzidos a marcas corpóreas) entre as figuras representadas e os

indivíduos que integram esses grupos ou eventos, assim como entre essas e o público. Pode-se dizer que os exemplos apresentados, por se apoiarem em estratégias representativas “afirmativas”, produzem efeitos despropositadamente paradoxais: ao discutir os conceitos de igualdade e diferença e o binômio coletivo/individual, Joan Scott (2005, p. 24) identifica que a ação afirmativa “pretendia reconhecer e corrigir o problema: para se reconhecer o indivíduo, deve-se tomá-lo como membro de grupos; para reverter a discriminação, deve-se praticá-la (mas com uma diferença – uma finalidade positiva).”

Assim sendo, identifica-se que as estratégias que visam aliviar a tensão entre “identidade coletiva” e “subjetividade” ou que têm a pretensão de desfazer a oposição intrínseca a esses conceitos produzem retóricas contraditórias, afinal, conforme colocado por Scott: “as tentativas de fazer cumprir políticas que escolhem uma ou outra posição – grupos ou indivíduos – não são somente desaconselháveis, mas impossíveis de implementar.” (Scott, 2005, p. 22).

Visto que o paradoxo e a dualidade são inseparáveis das noções interdependentes de “identidade” e “subjetividade”, estima-se que conciliar esses dois termos e consequentemente acolher a oposição para servir-se criticamente de suas ferramentas e efeitos pode se configurar como um caminho teórico profícuo para as representações feministas de mulheres. Adicionalmente atenta-se para a necessidade de interromper ou desfazer os processos de identificação que tangenciam as imagens de mulheres e são responsáveis pela formulação de sujeitos políticos coerentes e fixos, que constituem uma categoria identitária.

Com base nessa ideia, sugere-se que as propostas representativas sintonizadas com as perspectivas pós-identitárias apontadas pelas premissas dos “feminismos da diferença” não só abarcariam o paradoxo ou a dualidade coletivo/indivíduo, como estariam associadas às estratégias desconstrutivas e priorizariam os processos de desidentificação: acredita-se que desestabilizar ou descentralizar o sujeito em representações feministas de mulheres significa ao mesmo tempo servir-se do reconhecimento de convenções visuais que permitem o acesso à categoria “mulher” e, simultaneamente, interromper os processos de identificação evocados. Acredita-se que em vez de assegurar identificações confortáveis e fixas, as imagens feministas que incluem figuras de mulheres para

evocar temas especificamente relacionados a algumas de suas experiências podem, a exemplo das estratégias representativas empregadas por Kruger, ser norteadas pelo paradoxo e acolher as contradições igualdade/diferença e identidade/subjetividade, ou, nos termos de Gilles Deleuze molar/molecular (Braidotti, 2001, p. 393).

Com base nas discussões apresentadas, a partir das análises de quatro obras de Kruger serão investigadas as retóricas das estratégias representativas por ela empregadas focalizando dois artifícios que desestabilizam a evocação de um “sujeito do feminismo”: 1) as potencialidades das técnicas apropriativas e de intervenções em imagens apropriadas visando a elaboração de figuras que descentralizam o sujeito e 2) o deslocamento dos processos de identificação (que atribuem corpo e gênero à obra) do plano da imagem ao campo da linguagem escrita, agenciado com o emprego dos pronomes pessoais.

3.3 Descentralização do sujeito em representações de mulheres

Através da análise da obra *Untitled (You are not yourself)* serão abordados os artifícios representativos (focalizando as características da apropriação e das intervenções nas imagens) empregados para referenciar “mulher” como categoria, “unidade empírica” ou grupo identitário e aqueles que desestabilizam ou interrompem a identificação de sujeitos fixos e unitários supostamente representativos dessa categoria. Primeiramente cabe analisar o papel do “reconhecimento” nas composições da artista, para em seguida investigar os recursos fotográficos e as intervenções nas imagens que referenciam “identidade” desprovida de um de seus pilares de sustentação: o sujeito.

Em muitos aspectos pode-se dizer que as serigrafias e outras séries produzidas por Kruger promovem um reconhecimento ou identificação que facilmente capturam a atenção do público; isso se deve ao fato de que os recursos fotográficos e textuais nelas empregados permeiam o campo da publicidade e propaganda e proporcionam uma assimilação direta e fácil de seu conteúdo:

tratam-se de obras elaboradas com palavras simples, que formam frases facilmente assimiláveis, e imagens advindas de um imaginário cultural relativamente popular ou de grande circulação, que têm, portanto, certa proximidade com o público. Essa familiaridade intrínseca à obra de Kruger é muitas vezes relacionada à sua atuação como designer gráfica³⁸ devido à associação de seu trabalho com alguns recursos frequentemente empregados em revistas, como a combinação de “manchetes” ou frases curtas, porém impactantes, com fotografias. Esse vínculo também é reconhecido pela artista, que afirma: “meu trabalho como designer se transformou em meu trabalho como artista – com alguns grandes ajustamentos” (Goodeve, p.95, 1997). Acerca desse tema, Owens (1983, p. 7) coloca que

se Kruger explora a legibilidade instantânea das técnicas do design gráfico, o faz somente para expô-lo também como outra arma do arsenal de estereótipos. Pois a legibilidade é projetada para produzir uma sujeição imediata, para marcar o estereótipo diretamente na imaginação da observadora ou do observador, e assim, eliminar a necessidade de decodificação. A justaposição que Kruger faz de imagens e textos é organizada para produzir o efeito oposto: elas impedem a recepção, adiam a identificação, nos forçam a decodificar a mensagem.

As obras de Kruger envolvem o público ao organizar uma composição que referencia os suportes dos *mass media* e ao empregar linguagens (fotográfica e textual) que possibilitam a assimilação direta, capturando sua atenção. Entretanto, conforme sugerido por Owens, o público, impulsionado pela identificação da imagem, é surpreendido pelo fato de que, à diferença dos anúncios publicitários, ainda que o formato e a linguagem despertem reconhecimento e proximidade, trata-se de imagens que em vez de conferir, requisitam um posicionamento. Ou seja, os conteúdos das obras desfazem a posição comumente passiva do público. Essa mesma ideia é expressa por Jane Weinstock (1983, p. 12): “[Kruger] te seduziu com sua imagem e sua moldura vermelha, mas na medida em que você se aproximou, ela te atacou em caixa baixa.”.

³⁸ A artista formou-se, respectivamente, em arte e design pela Escola de Artes Visuais da Universidade de Syracuse (1964) e pela Parsons School of Design de New York (1965), e adquiriu experiências profissionais como designer chefe da *Mademoiselle Magazine*, em 1966, como designer gráfica da *Condé Nast Publications* e trabalhou como editora de imagens para publicações de revistas como *Aperture* e *House and Garden*.

Acredita-se que as imagens de mulheres que integram as obras de Kruger suprem visualmente o gênero de maneira semelhante à descrita por Owens (1983): os códigos que permitem reconhecer “mulher” são devidamente acionados, mas os processos mais sutis de identificação (aqueles vinculados à sujeição) são interrompidos.

Pode-se dizer que em muitas obras de Kruger “mulher” é aludida através de convenções visuais e representativas culturalmente construídas e repetidamente difundidas, que estão muitas vezes associadas à construção da feminilidade. Trata-se de fotografias apropriadas nas quais o gênero é evocado através da pose da figura (que incita vulnerabilidade, debilidade, docilidade, fragilidade etc.), de atributos estéticos (como unhas pintadas, cabelos compridos, uso de maquiagem etc.) e modulações corpóreas alcançadas e enfatizadas pelos artifícios fotográficos (enquadramento, iluminação e angulação). Ou seja, a artista, ao apropriar-se de imagens que circulam em revistas e filmes, se serve de uma das fontes originais de produção do código amplamente difundido, portanto, facilmente reconhecível, que evoca gênero. Assim sendo, pode-se dizer que, devido ao vínculo e pertencimento da imagem apropriada no repertório hegemônico da imagética de mulheres, o processo de reconhecimento é acionado por estruturas e convenções culturais que estabilizam sua percepção. Entretanto, nota-se que algumas características da composição, somadas às intervenções que a artista faz na imagem, desestabilizam ou interrompem o processo de identificação responsável pela atribuição de subjetividade à figura representada, resultando na desestabilização ou dissociação entre sujeito e representação.

Antes de se desenvolver a ideia sugerida cabe colocar que a artista utiliza-se recorrentemente de fotografias de objetos que aludem às experiências culturais de mulheres, substituindo a representação do corpo na tarefa de aludir ao gênero e prevenindo, assim, a evocação de um sujeito “mulher” essencializado, biocentrado e pré-determinado. Alguns exemplos da utilização desse recurso podem ser percebidos nas obras *Untitled (Memory is your image of perfection)* e *Untitled (You are seduced by the sex appeal of the inorganic)*. Argumenta-se que ao substituir a representação do corpo por imagens de artefatos culturais (sapatos de salto alto, batons, luvas femininas, colares etc.) Kruger desloca o referencial de

gênero situando-o fora do discurso essencialista (biológico) e evocando “mulher” exclusivamente como identidade coletiva ou construto cultural, uma vez que as noções de individualidade e sujeição são predominantemente evocadas em imagens em que há representações de corpos. Esse recurso de dissociação de gênero e corpo é eficaz considerando-se os impasses representativos previamente apresentados, os quais requerem a desestabilização do vínculo entre sujeito (subjetividade) e representação. Interessa analisar como esses mesmos efeitos podem ser provocados em representações que incluem figuras de mulheres.

Visando abordar os artifícios que dissipam a evocação de um sujeito unificado “mulher” nas obras de Kruger que incorporam fotografias apropriadas de mulheres, propõe-se a análise de *Untitled (You are not yourself)*, focalizando os artifícios representativos empregados.

3.3.1 A conversão de corpos em figuras

A obra *Untitled (You are not yourself)* é composta por uma fotografia apropriada na qual se veem fragmentos sequenciados do rosto de uma mulher chorando, os quais são refletidos em pedaços de um espelho quebrado. As rachaduras se alastram a partir de uma fenda principal, cuja forma circular, disposta pouco acima do centro da imagem, indica que a ruptura do espelho se originou a partir de uma pancada direcionada. Na metade inferior esquerda da imagem está disposta a mão da figura refletida, que, em um gesto delicado (que pode ser associado à feminilidade) atribui destaque ao elevar um fragmento do espelho que reflete parte de seu olho esquerdo. A mão está em primeiro plano (não é mais um reflexo do espelho) e nela destaca-se a unha do polegar que aparece pintada referenciando simbolicamente “feminilidade”: trata-se de um dos índices que evocam “mulher” na fotografia.



Figura 8. *Untitled (You are not yourself)*, fotografia, 182.9 x 121.9 cm, 1982, Barbara Kruger

Ao expor a tensão entre as sobrancelhas apertadas e franzidas (as quais possuem um delineamento tipicamente associado às convenções estéticas vinculadas às mulheres), pode-se dizer que a porção do rosto refletida no fragmento delicadamente suspenso é o único elemento que revela uma expressão de desespero e angústia, pois os demais reflexos contidos em outros estilhaços não denotam conflito. Esse aspecto sugere certo dualismo e ambiguidade: na parte direita a expressão facial da figura representada não reflete uma situação de tensão, ao passo que a porção esquerda da imagem sugere o contrário. A figura, que é percebida através do reflexo no espelho, tem os olhos fechados e não parece contemplar sua imagem, mais bem sua expressão indica que se trata de um momento privado, de interiorização. Nota-se também a presença de um ponto arredondado que, situado sob o espelho ao lado da boca refletida, distorce um pouco a imagem e aparenta ser uma lágrima. Trata-se, portanto, de uma representação que emana vulnerabilidade e fragilidade, características estereotipicamente associadas à feminilidade.

Conforme sugerido, nessa obra gênero é suprido por atributos estéticos (unhas pintadas e sobrancelhas delineadas) vinculados à feminilidade e também

através da alusão à fragilidade emocional, ou seja, “mulher” é referenciada por convenções representativas que lhe atribuem inteligibilidade em conformidade com valores heteronormativos, através de signos associados ao estereótipo. Nota-se, ademais, que “mulher” é visualmente construída exclusivamente por gestualidades desconexas e por expressões faciais: a figura aparece desmontada (a cabeça flutua fragmentada e de forma descontínua sob um fundo negro e a mão, também desconectada do todo, coleta, num gesto controlado, meticulosamente delicado e suave, um estilhaço do espelho) e é sequenciadamente remontada como composição para agenciar uma ordem concisa de gestos simbólicos dissociados do corpo, que evocam “mulher” no campo visual.

Pode-se dizer que o corpo representado denota desconexão e falta de unidade: em suas obras a figura é geralmente composta pelo agrupamento de gestos e olhares e é desprovida de corpo e sujeito, ou seja, Kruger apropria-se de imagens em que os corpos representados são transformados em figuras, e a artista muitas vezes reforça essa característica até que as representações tenham a continuidade entre corpo, sujeito e imagem interrompida ou desfeita.

Pode-se dizer que a mencionada alusão ao estereótipo opera cativando o público através do reconhecimento, ao passo que a composição que fragmenta, divide, desintegra, vela e oculta o corpo representado gera estranhamento e desestabiliza o processo de identificação que é geralmente assegurado nas “imagens afirmativas”.

Segundo Linker, Kruger representa figuras sem corpos. A autora esclarece que esse efeito é alcançado devido ao fato de que a artista se serve de imagens de mulheres construídas por artifícios que subjagam e “descarnalizam” o corpo. Linker coloca que essas imagens são elaboradas através de uma convenção ou padrão representativo que desmonta o corpo e o remonta como uma série de gestos e poses descontínuos, resultando na expropriação do corpo e da subjetividade da figura representada, a qual é esvaziada de singularidade e passa a pertencer exclusivamente ao campo imagético, explicitando a noção de “mulher como imagem”.

Pode-se dizer que o resultado desse recurso é uma espécie de despersonalização que permite acessar gênero exclusivamente como categoria isenta de sujeitos. Ou seja, em muitas obras elaboradas pela artista (com exceção daquelas que consistem em retratos de celebridades como Marilyn Monroe, Andy Warhol, Eleanor Roosevelt e Malcolm X) a figura representada não é percebida como sendo o retrato de um indivíduo, mas como uma categoria, isto é, é referenciada de forma semelhante aos anúncios publicitários (nos quais geralmente as figuras ou personagens representam grupos sociais em vez de indivíduos).

Além da fragmentação do corpo outro aspecto responsável pela descentralização ou dissolução do sujeito é o anonimato da figura, o qual é enaltecido por se tratarem de imagens apropriadas que dificilmente poderiam ter suas origens traçadas e definidas.

É importante pontuar que além de apropriar-se de imagens em que representações de mulheres aparecem cortadas, fragmentadas, borradas ou têm alguns elementos do rosto (especialmente os olhos e a boca) suprimidos (enaltecendo o anonimato das figuras), a artista muitas vezes intervém com a sobreposição de elementos textuais para cobrir alguns traços faciais e reforçar o distanciamento entre a pessoa e a figura (gestos e poses) representadas. Esse recurso se soma a outras particularidades da fotografia apropriada relacionadas à supressão dos elementos que atribuem singularidade à mulher representada (olhos, boca, detalhes dos traços do rosto, expressão facial etc.) e potencializa o efeito de esvaziamento de traços da personalidade ou individualidade da figura, o que interrompe ou fragmenta alguns processos do reconhecimento da imagem (desestabilizando principalmente sua apreensão como retrato de uma pessoa reconhecível) e resulta na apreensão de uma figura incompleta e, portanto, não afirmativa.

Assim sendo, na imagem em questão, devido aos artifícios que transformam o corpo em figura (em especial a representação fragmentada do rosto), nenhuma retórica concisa acerca da identidade ou personalidade da mulher representada é produzida e revelada, descontando-se as convenções que suprem mulheridade e feminilidade no campo visual (unhas pintadas, desenho da

sobrancelha, alusão à fragilidade e vulnerabilidade etc.) e evocam o gênero como marcador social organizado em forma de identidade e estereótipo. Ou seja, não se trata de uma imagem de uma mulher, mas de “mulher” como grupo e categoria evocados, porém não completamente definidos.

Essa estratégia que enfatiza o anonimato e desloca ou apaga os principais vestígios que permitem projetar subjetividade na figura da mulher é também empregada nas obras de Kruger para abordar a histórica exclusão de mulheres da cultura e da política, uma vez que concilia representação (evocação) e ausência (negativa). O emprego desse artifício representativo para gerar retóricas sobre a representatividade de mulheres na produção do conhecimento pode ser explorado com as análises das obras *Untitled (You thrive on mistaken identity)* e *Untitled (we construct the chorus of missing persons)*.

3.3.2 Artíficos de irrepresentabilidade: “mulher” como ausência, anonimato e negativa

A obra *Untitled (You thrive on mistaken identity)* é composta por uma fotografia cujo recorte revela a cabeça e parte do torso da figura que, por ser fotografada através de uma peça de “vidro fantasia” que possui padrões redondos, aparece nebulosamente como um vulto desfocado. Sob essa figura é justaposto o texto “*you thrive on mistaken identity*” (você prospera com a identidade equivocada), sendo que o trecho “*you thrive on*” encontra-se alinhado na extremidade superior esquerda da imagem e “*identity*”, escrita também em preto sobre uma tarja branca, é disposta na extremidade inferior esquerda. Já a palavra “*mistaken*” é sobreposta à fotografia (mais precisamente posicionada sob os olhos da figura representada, numa posição mais central que as demais) e levemente inclinada no sentido diagonal. Essa palavra ganha destaque na composição, pois está escrita em tipografia branca sobre uma tarja negra, possui uma dimensão maior que as outras e não está disposta nas margens da imagem.

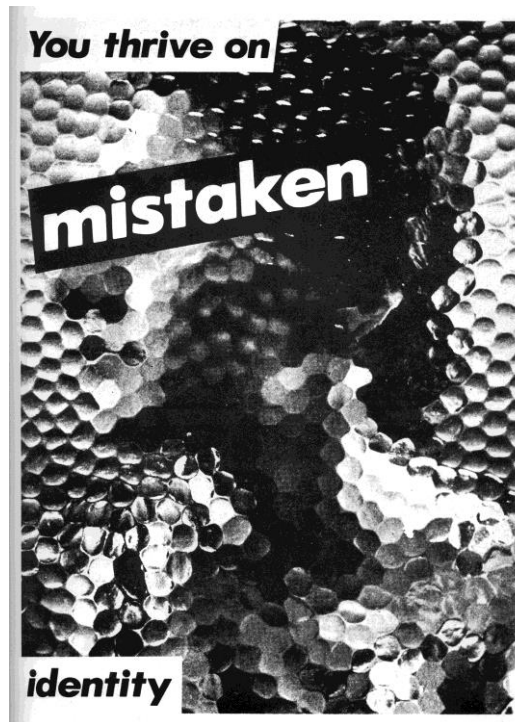


Figura 9. *Untitled (You thrive on mistaken identity)*, fotografia, 152.4 x 101.6 cm, 1981, Barbara Kruger

Nessa obra o anonimato da figura é realçado e redobrado: além de tratar-se de uma imagem apropriada dos *mass media* (o que, conforme previamente mencionado, impossibilita a identificação da pessoa retratada), a fotografia sugere pouco mais que um perfil. Devido ao embaçamento da imagem, a mulher representada só pode ser percebida através da diferenciação dos tons de cinza dispostos nos padrões arredondados do vidro, de forma que os elementos do rosto aparecem borrados e têm seus contornos e detalhes parcialmente comprometidos. Essa representação, ao mesmo tempo em que evoca “mulher”, não confere uma apreensão completa da figura, a qual oscila entre a sensação de presença e ausência.

Nessa obra, “mulher” é reconhecida através de poucos signos que sutilmente a inserem nas convenções que agenciam a inteligibilidade de gênero. Pode-se dizer que esse processo se dá com a associação de determinadas proporções e tipos físicos aos biotipos designados aos gêneros: é possível identificar artifícios representativos que suavizam a linha do maxilar, alongam o pescoço e encurtam o comprimento das clavículas, produzindo uma angulação

tipicamente vinculada à suposta “anatomia feminina”. Ademais a figura aparenta possuir cabelos compridos que estão presos num arranjo capilar comumente associado à feminilidade.

Diferentemente de outras obras, aqui “mulheridade” não se manifesta na pose da figura (que geralmente expressa vulnerabilidade, fragilidade e docilidade), nota-se que além do arranjo capilar tampouco é representado algum elemento estético ostensiva e estereotipicamente vinculado à feminilidade (como, por exemplo, unhas pintadas, maquiagem, adereços como colares e brincos etc) ou anunciado qualquer papel social atribuído às mulheres. Nesse sentido é evidenciado que são proporcionadas muito poucas informações acerca da figura representada, o que, somado ao fato de que sua expressão facial em parte se esvai devido ao embaçamento da imagem e é também suprimida com a ocultação dos olhos, permite perceber essa figura como sinônimo de ausência, uma figura que anuncia a identidade de gênero, mas não denota subjetividade.

Resumidamente, pode-se dizer que essa imagem dificulta uma apreensão completa, estável e segura da figura, possibilitando o acesso (reconhecimento) ao gênero, mas interrompendo uma assimilação afirmativa de um sujeito: trata-se de uma evocação de “mulher” vinculada à irrepresentabilidade, ocultação, ausência e incompletude.

Com características muito semelhantes, a obra *Untitled (We construct the chorus of missing persons)* também é composta por uma fotografia apropriada, na qual se vê uma figura que possui grande parte do rosto escondida. Na imagem a cabeça e uma pequena porção da parte superior do torso aparecem veladas pelos cabelos lisos que encobrem e dificultam a assimilação de seus traços faciais. Na fotografia os olhos, o nariz, o queixo, a testa, o pescoço e parte da silhueta do rosto da figura são simultaneamente revelados e ocultos pela textura dos grossos fios capilares (que têm aparência espessa, dura e seca), os quais são arranjados de forma a permitir o reconhecimento desses traços e elementos faciais. Nessa imagem gênero é suprido principalmente pelo comprimento do cabelo, pela exposição de uma pequena porção da sobrancelha que aparenta ser estilizada em conformidade com algumas convenções estéticas vinculadas à feminilidade e pelo

formato de um de seus olhos, que aparenta haver sido delineado por um contorno negro que ressalta o comprimento dos cílios.

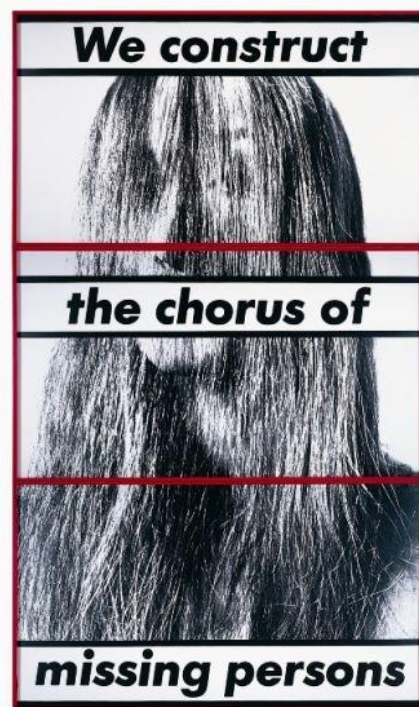


Figura 10. *Untitled (We construct the chorus of missing persons)*, impressão prateada sobre gelatina, 121.9 x 213.3 cm, 1983, Barbara Kruger

Justaposto a essa imagem lê-se o texto “*we construct the chorus of missing persons*” (nós construímos o coro das pessoas desaparecidas) escrito com tipografia negra e inserido em três faixas brancas com bordas negras. A informação escrita é dividida em três partes, sendo que duas tarjas estão inseridas nos extremos superior e inferior da imagem e a outra, que ocupa a porção central-superior, está localizada sobre a boca da mulher fotografada e divide a figura em duas partes desiguais. A tarja central está situada entre duas finas faixas vermelhas adicionais que, para fins compositivos associados ao equilíbrio visual da composição, dividem a imagem em três partes que possuem as mesmas proporções.

Na fração superior da imagem, por estarem velados por mechas mais finas de cabelo, destacam-se os olhos da figura representada, que aparentam fitar diretamente o público de forma fixa e confrontadora, conforme sugerido pela sutil

elevação de uma de suas sobrancelhas. Na metade inferior vê-se parte de seu queixo, seu pescoço e o busto igualmente rígidos, estáticos e velados. Essa composição sustenta uma sensação difusa de hostilidade que permeia a figura: seu olhar parece delatar e condenar uma espécie de convivência do espectador com o estado de omissão e ocultação na qual ela se encontra e especialmente no tocante de seu silenciamento, referenciado com a supressão de sua boca pela justaposição da tarja e do texto, o qual paradoxalmente inclui a palavra “coro”.

Conforme sugerido, nessas duas obras a representação nebulosa e velada resulta na construção de uma figura enigmática, se não incompleta, que não expressa afirmativamente um sujeito reconhecível. Entretanto, indica-se que essa espécie de ausência, cuja intensidade excede o anonimato, é transposta ao patamar crítico, tornando-se um elemento retórico da imagem: é possível associar as sensações difusas de vazio, ausência, ocultação ou inexistência (advindas da forma como “mulher” é anunciada na imagem e no texto) ao apagamento ou à exclusão das mulheres na historiografia.

Nesse sentido, indica-se que na obra *Untitled (We construct the chorus of missing persons)* a alusão a pessoas desaparecidas, combinada à representação de uma mulher cujos traços não são reconhecíveis, parece referenciar a questão da representatividade da categoria e aludir ao desaparecimento ou perda dos registros das contribuições (por exemplo, para o campo da literatura, artes visuais, história, ciência etc.) e conquistas de mulheres.³⁹

Nessa chave, a menção de que alguém se aproveita ou prospera com a “identidade equivocada” (*You thrive on mistaken identity*) alude ao fato de que artistas, poetisas, escritoras e musicistas assumiam (e ainda assumem) recorrentemente pseudônimos masculinos com a finalidade de terem seus trabalhos legitimados em contextos artísticos que tradicionalmente desvalorizam ou desqualificam a produção de mulheres. Assim sendo, essa obra critica o fato de que o mérito das conquistas e produções culturais e políticas foi em grande

³⁹ Cabe ressaltar que esse mesmo texto também aparece justaposto a outra imagem produzida pela artista, na qual se vê uma pessoa que aparentemente transcreve a informação advinda de um livro a um caderno. Nessa obra (também intitulada *Untitled*), pouco mais que a mão, o livro e a roupa da figura são facilmente reconhecíveis, uma vez que todos esses elementos aparecem encobertos por estampas de padrão listrado. O senso de anonimato criado por essa imagem faz alusão, na opinião de Masako Kamimura (1987), ao desaparecimento da psique e da identidade feminina.

parte atribuído ao gênero masculino. Aqui o anonimato redobrado da figura pode ser associado à famosa citação de Virginia Wolf (1928, p. 62): “De fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo foi muitas vezes uma mulher.”.

Nota-se que nessas obras Kruger, explorando as possibilidades de se evocar a identidade de gênero associada a uma espécie de negação da subjetividade, equilibra representação e ausência ao relacionar a formação da noção de “sujeito” com a produção de conhecimento e com o mérito advindo dessa prática, que confere presença.

Até então se sugeriu que, em suas obras, Kruger explora e explicita alguns recursos representativos capazes de dissociar sujeito de figura nas representações de mulheres, dificultando a assimilação de “sujeitos do feminismo” e visando a interrupção de alguns processos de identificação do público com a imagem. Estima-se que alguns recursos que conferem correspondência entre as/os espectadoras/es e a figura representada são descontinuados e deslocados ao plano da linguagem escrita, o que, conforme será apresentado, se configura como uma transposição da identificação, a qual passa a ser canalizada pelos pronomes pessoais que permitem à obra abrigar sujeitos múltiplos.

3.4 Potencialidades dos pronomes pessoais na obra de Kruger

Sugeriu-se que, apropriando-se de figuras de mulheres para aludir à categoria, Kruger evoca gênero servindo-se de recursos das estruturas identitárias, e argumentou-se também que logra descontinuar alguns de seus processos de identificação, especialmente aqueles que promovem a correspondência entre a figura representada e o público (devido ao fato de que não se tratam de “representações afirmativas”). Argumenta-se que a interrupção de alguns canais que relacionam sujeito e figura gera lacunas que são interpeladas pela identificação do público com o texto, mais precisamente através dos pronomes pessoais, os quais, segundo Owens (1983), atribuem corpo e gênero à obra.

Primeiramente pode-se dizer que, na obra de Kruger, os pronomes pessoais tendem a criar um canal direto e imediato com o público, semelhante àquele promovido pela linguagem publicitária que visa capturar a atenção de espectadores/as espontâneos/as que estejam de passagem. Acerca desse tema a artista coloca que:

O texto é sucinto para agir diretamente. Eu só quero que o público se identifique de uma forma muito direta. É por isso que sempre uso pronomes, porque eles atravessam cortando caminho na mesma direção. A referência direta tem sido uma tática consistente em minha produção, independente do meio com o qual trabalho. Eu tento lidar com a complexidade do poder e da vida social, mas com relação à apresentação visual, eu evito propositadamente um nível alto de dificuldade. Eu quero que as pessoas sejam atraídas para dentro do espaço do meu trabalho. E muitas pessoas são como eu nesse sentido: elas têm momentos de concentração relativamente pequenos. (Goodeve; Krueger, 1997)

Outra função da linguagem escrita e, principalmente, dos pronomes pessoais, é uma espécie de “incorporação” do público à obra, uma vez os empregos deles demandam posicionamentos. Nos textos que compõem as obras de Kruger não são especificados os sujeitos aos quais os pronomes se referem, o que permite ao público deslocar-se como referencial tanto do pronome pessoal “eu” ou “nós” como do “tu”, sendo que essa oposição binária se manifesta e alterna automática e constantemente. Esse deslocamento é possível porque, conforme apontado por Owens, os pronomes pessoais são embreantes (*shifters*), significando que pertencem a uma categoria de signos linguísticos vazios que são momentaneamente preenchidos. Em uma conversa, por exemplo, os referentes dos pronomes “eu” e “tu” variam conforme se alternam os interlocutores. Essa característica permite interpelar o público (e de certa forma inseri-lo na discussão) sem se referir especificamente a ele: trata-se de um artifício que se articula cognitivamente na medida em que o/a espectador/a define seu posicionamento individual (o qual tampouco é fixo). É importante ressaltar que a alternância ou oscilação do posicionamento também é constante e não é arbitrária.

Segundo Owens, os pronomes pessoais “eu”, “nós” e “tu” implicam o público indicando posicionamento em relação ao conteúdo exposto na obra, ou seja, não indicam pessoas reais que poderiam existir independentemente do discurso. É necessário distinguir os pronomes que abrigam o público (tu, eu e nós) daqueles

que designam e gerenciam um significado fixo estabelecido dentro do discurso (ele/ela). Owens aponta que Émile Benveniste caracteriza a terceira pessoa como rigorosamente excluída dos pronomes pessoais por não manifestar um posicionamento e sim uma existência, um objeto existente. Dessa forma a primeira e a segunda pessoa se referem sempre aos corpos da pessoa “falante” ou “receptora da fala”, enquanto a terceira pessoa é meramente citada e não possui uma posição ativa. Talvez o fato da terceira pessoa raramente ser empregada na obra de Kruger para referenciar “mulher” se deve à sua característica de conferir fixidez e definição em vez de indeterminação.

Na análise de Owens, o público, ao defrontar-se com a obra, identifica-se como referente oscilante ora ao “eu” ora ao “tu”, e, dessa forma, toma posição no discurso, o que, segundo o autor, confere corpo (ou um sujeito) à obra – ainda que o pronome seja imperativo e impessoal, seu uso permite relacionar-se de forma particularmente individual com o conteúdo expresso, ou seja, é o dispositivo que agencia engajamento com as retóricas evocadas e possibilita posicionar-se diante delas de maneira alternada.

A identificação com os pronomes pessoais evidencia uma característica da obra de Kruger denominada por Owens de *double address* (dupla referência), que é notada principalmente nos trabalhos em que a artista emprega o plural (nós). Primeiramente o autor coloca que o pronome “nós” se referencia ambigualmente ao pessoal (individual) e ao impessoal (coletivo ou “outro”). Entretanto explica que, na realidade, o emprego do “nós” não remete exatamente ao plural de “eu”, pois, como explicado por Benveniste, “nós” não significa sujeitos idênticos, mas uma junção entre “eu” e “não-eu”; nesse caso, o que é determinado pelo “não-eu” pode ser de caráter pessoal (eu e você) ou impessoal (eu e elas). A dupla referência é o dispositivo que viabiliza posicionar-se e deslocar-se alternadamente ora exprimindo subjetividade (singularidade) ora referenciando uma categoria identitária (coletividade).

Owens (1983, p. 6) também coloca que o pronome pessoal plural da primeira pessoa “força a/o espectador/a a alternar desconfortavelmente entre inclusão e exclusão; mas também permite à artista acolher espectadoras nos seus trabalhos.” No mesmo sentido, Linker (1996, p. 62-63) coloca que “Kruger

declarou seu desejo de ‘acolher a espectadora dentro do público masculino’” e concorda com Owens, adicionando que “nas mãos de Kruger, esses pronomes deslocam o efeito magno da imagem, mostrando que o lugar da espectadora ou do espectador pode mudar, ser indefinido e recusar o alinhamento com gênero.” Acredita-se que esse emprego dos pronomes pessoais tanto plurais como singulares é um artifício linguístico que abriga ambigualmente os dois gêneros especialmente no caso da língua inglesa.

Linker propõe que devido a essa característica os pronomes permitem formular retóricas e posicionamentos independentemente do pertencimento do público a uma ou outra categoria da matriz sexo/gênero, dissolvendo alguns preceitos identitários culturalmente enraizados. Essa ideia parece paradoxal: sabe-se que os pronomes pessoais potencialmente promovem retóricas e posicionamentos alinhados às identidades de gênero evocadas nas imagens, perpassando o pertencimento ou exclusão nessas categorias. Argumenta-se, inclusive, que através da associação com gênero, os pronomes podem engendrar oposições dicotômicas (homem/mulher, feminino/masculino) que se estabelecem analogamente com as polarizações “eu/você”, “nós/vocês” e “meu/seu”, para citar alguns exemplos. Tendo em vista esse efeito e a ideia de Linker sobre a contingência da correspondência entre o público e o gênero evocado, cabe investigar até que ponto essa relação orienta a identificação com a obra e determina os posicionamentos por ela incitados, especialmente levando-se em consideração a maleabilidade do sujeito evocado pelas duas linguagens (imagem e texto). Para tanto, retomar-se-á à análise de *Untitled (You are not yourself)*.

3.5 As relações entre a representação de marcadores sociais e os processos de identificação com as figuras

Em *Untitled (you are not yourself)*, sobre a imagem fragmentada do rosto da mulher (percebido nos reflexos dos estilhaços do espelho) encontra-se justaposto o texto “*you are not yourself*” (você não é você mesma/o). Lê-se na parte superior,

em letras pretas individualmente recortadas em tarjas brancas assimétricas e dispostas em conformidade com o desenho das rachaduras do espelho o fragmento “*you are*” e, na metade inferior, o trecho “*yourself*” é justaposto de maneira semelhante. A palavra “*not*” encontra-se no centro da composição, disposta em tamanho desproporcionalmente menor em comparação com as demais e está escrita em branco (em contraste com o fundo preto), sem tarjas e com a mesma tipografia em caixa baixa. Por possuírem o fundo branco e uma fonte de tamanho grande, as palavras “*you*”, “*are*” e “*yourself*” (“você”, “é”, “você mesma/o”) se destacam na composição e são, portanto, percebidas com maior facilidade. Todavia, a assimilação da palavra “*not*” gera uma contradição com o primeiro significado apreendido: essa identificação oscilante, imposta pela ora visível ora despercebida palavra “*not*”, permite que se intercalem as sensações de afirmação e negação, de forma que a noção de identidade (referenciada pelo verbo “ser” e pela palavra “*yourself*”) é alternadamente assimilada denotando segurança, estabilidade, conhecimento e conforto (Você é você mesma/o) ou confusão e incerteza (Você não é você mesma/o).

Pode-se dizer que nessa obra a artista aborda as noções de identidade e subjetividade contrapondo-as através do dualismo textual e imagético: se num primeiro momento o reconhecimento da figura da mulher e as palavras “*you are yourself*” asseguram uma posição confortável ao público, em seguida essa apreensão é desestabilizada pela presença da palavra “*not*”, que se soma aos artifícios representativos responsáveis pela descentralização do sujeito na imagem. Pode-se dizer que essa obra problematiza as ontologias da identidade logocêntrica através da alternância entre identificação (pautada pelo reconhecimento do gênero e pela assimilação do texto) e estranhamento (devido à fragmentação da imagem e à negativa do conteúdo escrito); o efeito dessa composição é dual e logra o questionamento da noção estável de “ser” e “existir” como sujeito essencializado, transhistórico e transcultural ou como categoria fixa (no caso, “mulher”).

Em outras palavras, um dos efeitos do jogo de identificação e desidentificação sugerido nessa e em muitas obras de Kruger é a desestabilização e desnaturalização da categoria “mulher”, a qual é ao mesmo tempo o centro da

composição (objeto em torno do qual são geradas as retóricas e posicionamentos) e um termo indeterminado (inapreensível ao menos de forma afirmativa e completa) e constantemente posto em cheque devido à fugacidade e volatilidade com a qual é aludido.

Partindo-se do pressuposto de que a obra abriga múltiplos sujeitos (uma vez que esses não são oferecidos e definidos pela figura representada e são indiferenciadamente abrigados pelos pronomes pessoais), interessa analisar como se dá, no processo de identificação, a imbricação do gênero e a suposta sensação de pertencimento ou exclusão da categoria imagetivamente evocada.

Primeiramente cabe salientar que a forma como o público percebe e se posiciona diante dos pronomes e da figura representada não é definitiva, não pode ser previamente determinada ou prevista, tampouco está rigidamente associada ao seu pertencimento na categoria sexo/gênero evocada na imagem: afirma-se que essa lógica que estabelece uma correspondência identitária pautada exclusivamente pelo gênero é excessivamente simplista, afinal não só a identidade de gênero não se resume à oposição dicotômica entre sujeitos masculinos ou femininos – é formada por uma multiplicidade de posições contingentes e intercambiantes, e, no caso de “mulheres”, trata-se de uma marginalidade dinâmica, “devires” formados por variadas e distintas conexões rizomáticas (Deleuze, 1987 apud Braidotti, 2001, p. 391) – como os processos de identificação são infinitamente variáveis e, portanto, impossíveis de serem rastreados.

Assim sendo, conforme defendido ao longo dessa análise, ao incluir imagens de mulheres em suas obras, Kruger evoca criticamente temas (os quais estão intrinsecamente relacionados a algumas experiências culturais de mulheres) que norteiam diversificadamente os posicionamentos do público, ou seja, as imagens são principalmente indicadoras do referente temático. Devido aos artifícios representativos empregados, estima-se que os processos de identificação relacionados à “incorporação” do público à obra não perpassam única ou necessariamente a correspondência identitária com a figura representada ou com a categoria de gênero referenciada, mais bem são conduzidos pelos pronomes pessoais.

Esse debate sobre a imbricação do gênero nos processos de identificação com as obras surge na entrevista de Kruger a W. J. T. Mitchell quando ambos discutem *Untitled (you are not yourself)*: o entrevistador justifica os motivos pelos quais essa obra não surte grande interesse para ele dizendo que “a fragmentação da imagem e a fragmentação das palavras se traduzem muito facilmente para mim, não há tanta resistência entre palavra e imagem”. Como resposta, Kruger coloca que

existem públicos diferentes para diferentes imagens e algumas pessoas podem recusar essa. Eu tive muito *feedback* sobre essa imagem. Não tudo, é claro, mas muito veio de mulheres. Trata-se de uma imagem que apresenta uma mulher na frente do espelho. Isso não significa que todas as identidades são estruturadas necessariamente a partir do gênero, não é isso que estou dizendo. Estou dizendo que certos trabalhos dialogam mais com certas pessoas. (Kruger; Mitchell, 1991, p. 442)

A artista coloca que a identificação com a obra não é unificada nem se resume ao pertencimento em relação à identidade de gênero representada, mesmo se tratando de uma imagem que evoca claramente não só “mulher”, como também branquitude e outros marcadores sociais que asseguram posições de privilégio. A análise aqui proposta se opõe à suposição de que, nas obras de Kruger, a representação de uma mulher branca, jovem, magra e dotada de proporções simétricas priorizaria a identificação das pessoas que possuam essas características, pois se defende que Kruger não trabalha com representações afirmativas, mais bem alcança deslocar as imagens a um patamar crítico e, dessa forma, logra questionar e desestabilizar a categoria “mulher” ao mesmo tempo em que incide criticamente em temas especificamente vinculados às experiências e vivências de mulheres.

Em outras palavras, essa obra promove processos de identificação diferentes daqueles pautados pelas políticas identitárias, inclusive pode-se dizer que operam de forma semelhante à coalisão: “mulher”, conforme evocado por Kruger, permite abrigar as incontáveis subjetividades que assumem, ainda que momentaneamente, a identificação com os pronomes pessoais.

Assim sendo, defende-se que o fato da figura representada não reunir em si todos os marcadores sociais que “mulher” pode abrigar, ou seja, não operar como

receptáculo de identificação indiferenciada e não comportar todas as variedades de subjetividades que incorporam essa identidade, não figura um problema diante das premissas introduzidas pelos feminismos das diferenças.

Afirma-se que a maioria das imagens de mulheres que compõem essa série de Kruger são brancas, magras e jovens, entretanto, defende-se que essas escolhas representativas não são circunstanciais e não deixam de refletir as preocupações da artista acerca da expressão de raça e outros marcadores. Ao ser questionada sobre o tipo de envolvimento que seu trabalho tem com as questões raciais e étnicas, a artista afirma (Kruger; Mitchell, 1991, p. 448):

Eu penso sobre isso o tempo todo. Penso em termos de raça, de cultura. ... Mas ao mesmo tempo, diferentemente de um grande número de artistas, me sinto muito desconfortável e não quero falar por outras pessoas. Eu basicamente sinto que agora é a hora das pessoas não-brancas produzirem trabalhos que representem suas experiências, e eu apoio isso e escrevi sobre isso, mas não quero falar pelos outros. Eu basicamente sinto que, em comparação com as pessoas brancas, as pessoas não-brancas podem fazer um melhor trabalho representando racialidade.

Sabe-se que as questões raciais são inerentes às representações de figuras humanas, de forma que mesmo quando essas exprimem branquitude, deferem posicionamentos sobre raça. No caso das representações que integram as obras de Kruger defende-se que, ainda que na série analisada a artista não aborde específica e aprofundadamente as questões relacionadas às experiências de pessoas não-brancas (como o faz em algumas de suas obras mais recentes⁴⁰), as questões de raça adentram seu trabalho e se manifestam em suas representações principalmente devido a algumas potencialidades do recurso da apropriação que são desenvolvidas nas obras de Kruger.

Argumenta-se que, se servindo do recurso da apropriação, Kruger referencia “mulher” citando os artifícios representativos da mídia e explicitando seu papel na constituição de retóricas que regularizam gênero, classe e raça em função de convenções pautadas por privilégios. Nesse caso, a imagem apropriada cita o estereótipo, referencia seu lugar de origem e aborda-o criticamente, explicitando sua construção em vez de reificar seus discursos. Assim sendo, os

⁴⁰ Ver a performance *Untitled* executada na Whitechapel Galley de Londres em 2012.

marcadores sociais evocados pela figura representada, como, por exemplo, branquitude, são delatados como sendo aqueles priorizados nas representações midiáticas (responsável pela omissão, marginalização e exclusão de outras representações), e essas imagens operam explicitando as relações de poder engendradas na constituição do imaginário cultural.

Resumidamente, pode-se dizer que as proposições artísticas de Kruger não figuram tentativas de inventariar afirmativamente a diferença, mas abrigam as questões advindas das políticas das diferenças, ou seja, não são indiferentes a elas. Nesse sentido é possível relacionar essa série à crítica feminista da representação e principalmente à noção de “mulher como imagem”, uma vez que prioriza a apresentação de um devir mulher, em que “mulher” “não diz respeito a fêmeas empíricas, mas a posições topológicas.” (Braidotti, 2001, p. 391).

3.6 “Mulher como imagem” na obra de Kruger

Argumentou-se nesse capítulo que os recursos e artifícios representativos empregados por Kruger denotam sua proximidade com as teorias e questionamentos advindos da crítica feminista da representação, em especial sua relação com a noção de “mulher como imagem”. Esse estreito vínculo pode ser evidenciado com a análise de *Untitled (Help! I'm locked inside this picture)*, que, conforme será apresentado, referencia criticamente a potencialidade da representação de produzir o que aparenta meramente evocar ou referenciar.

Trata-se de uma peça que integra uma série composta por três hologramas que estão dispostos em molduras vermelhas, possuem o mesmo tamanho e características compositivas muito semelhantes. Por serem hologramas, promovem a sobreposição alternada de duas imagens que ocupam diferentes “camadas” da obra, ou seja, dependendo do ângulo em que se olha é possível ver ambas as imagens mescladas ou então se vê com mais nitidez uma ou outra. Mas, ainda assim, ressalta-se que nenhuma das imagens desaparece

completamente, mais bem perdem e ganham alternadamente protagonismo, permanecendo às vezes como não mais que uma sutil “imagem fantasma”.

Nessas três obras uma das imagens é elaborada com a justaposição de frases lacônicas escritas com a tipografia *Futura Bold Italic* sobre uma fotografia em preto e branco, e a outra é composta exclusivamente de texto sobre um fundo chapado. No caso de *Untitled (Help! I'm locked inside this picture)* nota-se que, no jogo de constante alternância e sobreposição típico do holograma, a imagem percebida do ângulo frontal é composta por uma fotografia em preto e branco que provavelmente foi apropriada de uma revista antiga supostamente direcionada ao público feminino. Trata-se de uma imagem quase simétrica em que se vê a porção frontal de um rosto de uma mulher branca (o que pode ser identificado devido ao desenho e contorno de sua sobrancelha, que reproduz uma estética associada à feminilidade) velado por uma trama de linhas que gera um padrão gráfico reticulado. Essa trama está disposta num bastidor (chassi ou armação de madeira) de bordado manual, o qual atua como uma segunda moldura da imagem (uma vez que emoldura o rosto da mulher representada) e é sustentado pelas mãos que, dotadas de unhas compridas e estilizadas, denotam feminilidade e também atribuem gênero à figura representada.



Figura 11. *Untitled (Help! I'm locked inside this picture)*, fotografia lenticular (holograma), 50.8 x 50.8 cm, 1985, Barbara Kruger

É interessante pontuar que nessa obra “mulher” aparece também simbolicamente representada pelo bastidor de bordado: por tratar-se de uma prática cotidiana e também de uma ocupação profissional tradicionalmente designada às mulheres⁴¹, a alusão ao bordado (ou à costura de uma forma geral) complementa a maneira como essa imagem evoca o gênero, atribuindo-lhe uma perspectiva externa ao corpo ou à representação deste. Ou seja, a presença do bastidor de bordado desloca a alusão ao gênero do referente corpóreo, de forma que “mulher” passa a ser evocada não somente através da figura (o que normalmente remonta discursos “anatômicos”), mas principalmente como categoria formada no campo do que é social e culturalmente construído.⁴²

Outra referência a construto (dessa vez evocado como sendo sinônimo de representação) é sugerida com a justaposição do texto *we are astonishingly lifelike* (nós aparentamos ser assustadoramente reais⁴³), cujas palavras estão dispostas em retângulos brancos localizados em cada um dos cantos do quadrado central formado pela moldura do bastidor de bordado. Pode-se dizer que o conteúdo dessa frase induz à ideia de que a figura representada não é mais que uma figura; com isso Kruger não faz menção à existência de algo anterior ou mais real que ela, mas explicita os efeitos dos artifícios representativos (especialmente a fotografia) na construção de normas e valores sustentados pela ideia de “realidade”, que, conforme empregada por Kruger, não se opõe a ficção, ao menos no que diz respeito à produção de imagens. Essa ideia é evidenciada na associação do texto à mulher representada, o que a designa como um dos possíveis sujeitos do pronome pessoal, que, nesse caso, tende a denotar “mulher” como categoria ou grupo coletivo devido ao fato de que foi empregado no plural.

Outros artifícios representativos e compositivos (como a supressão, fragmentação e ocultação de traços da figura), ao explorarem a descontinuidade entre sujeito, corpo e figura, colaboram para essa evocação de “mulher” como

⁴¹ Nota-se que no processo cultural de construção e manutenção do vínculo entre a costura e a feminilidade, essa prática foi associada à delicadeza, minuciosidade, paciência, domesticidade e fragilidade, características também projetadas sobre o gênero mencionado.

⁴² Ressalva-se que não se pretende aqui associar anatomia a essência ou natureza. Atenta-se para o fato de que o corpo é também culturalmente construído, modelado e performatizado, e pretende-se explicitar a oposição aos discursos que se apoiam em modelos essencialistas.

⁴³ Traduziu-se a palavra *lifelike* como sinônimo de “realidade aparente” devido à falta de um termo mais adequado, por isso é preciso ressaltar que esse emprego de “real” não se opõe a “falsidade”, mas diz respeito a uma representação que, de tão precisa, aparenta ter vida.

categoria construída através de sua representação: trata-se de uma fotografia que enquadra o rosto de uma mulher, entretanto, é revelado pouco menos que dois terços superiores da face da figura, incluindo o nariz, os olhos, as sobrancelhas e uma parte da testa. Grande parte do rosto é encoberta por sombras, de forma a destacar o olho e a sobrancelha direita, que são os elementos mais facilmente reconhecíveis, considerando-se que essa figura é percebida através de uma trama de tecido que gera uma espécie de véu reticulado que se mistura, se incorpora e se confunde com a imagem da mulher, dificultando moderadamente sua assimilação. Pode-se dizer que novamente trata-se de uma representação em que a figura não aparece de forma afirmativa ou assertiva, mais bem omissa, ofuscada, velada e fracionada. Como efeito da composição da imagem apropriada, nota-se que a mulher representada aparece silenciada devido à omissão de sua boca, que é coberta pela moldura do bastidor de bordado. Complementarmente a ocultação da maior parte de seu rosto por sombras que a envolvem revelando apenas um dos seus olhos (o qual, longe de expressar passividade, fita diretamente o público) produz a representação de uma mulher subjugada, dominada ou aprisionada.

Essa sensação de aprisionamento é ressaltada com a sobreposição do texto *Help! I'm locked inside this picture* (Socorro! Estou presa/o dentro dessa imagem), escrito com letras brancas sobre um fundo vermelho semi-transparente que, na medida em que são alterados os ângulos de observação do holograma, aparece encobrindo a totalidade da fotografia anterior. Ao sugerir (dentre outras associações possíveis relacionadas ao pronome) que a mulher está presa dentro da imagem que a representa, a frase reforça a sensação de contenção e clausura expressa na fotografia, a qual é atribuída ao fato de que a área interna do bastidor ao mesmo tempo contém e revela (instaurando uma relação de dominação e controle) uma pequena fração do rosto da figura. Pode-se dizer que o bastidor de bordado faz recordar as janelas de prisões presentes no imaginário popular e a trama do tecido seria análoga às barras de ferro.

Nota-se que a figura representada é enquadrada por duas molduras, sendo que a primeira é vermelha e está disposta fora da imagem e a segunda é a mesma composta pela estrutura de madeira do bastidor de bordado. Essa dupla

alusão à moldura ressalta metalinguisticamente a condição de imagem da figura representada, referenciando uma das premissas da noção de “mulher como imagem”: a relação entre representação e produção ou manutenção de “mulher” como categoria. No mesmo sentido o texto *we are astonishingly lifelike* referencia os potenciais da representação (especialmente da fotografia) de converter corpos em figuras ao distinguir a mulher representada (figura) e o indivíduo retratado (sem que essas sejam comparadas em termos de qual delas seria “mais real” ou autêntica), questionando a conexão indéxica que associa fotografia a realidade.

Assim sendo, ao indicar que a imagem da mulher persuasivamente aparenta “ser real” (e, portanto, não só afirmando o seu pertencimento ao campo das representações, como também explicitando a relação entre representação e construção de realidades) é sugerido que o artifício fotográfico forja a suposta continuidade entre imagem (figura), corpo e subjetividade. Por sua vez, o texto *Help! I'm locked inside this picture* aborda a relação entre a representação e a criação ou manutenção da categoria “mulher”, sugerindo que gênero é o efeito e o processo de uma representação de gênero.

Nota-se que os textos justapostos referenciam intercalada e alternadamente “nós” e “eu”, o que, considerando-se suas potencialidades de conferir posicionamentos alinhados ao gênero da figura representada, permite apreender ambiguamente identidade e subjetividade, uma vez que “eu” confere uma referência mais individual (singular) quando contrastado com “nós”, que assume conotações de coletividade. Assim sendo, o holograma promove deslizamentos entre “mulher” (signo, representação, categoria identitária) e mulheres (bem como outras subjetividades) como sendo sujeitos múltiplos, acolhendo e fomentando, assim, a contradição própria da relação entre grupo e indivíduo. Entretanto, pontua-se que não há disputa ou oposição conflituosa entre esses dois posicionamentos, uma vez que ambos se manifestam simultaneamente na obra.

Pode-se dizer que o emprego do recurso textual é uma estratégia que, quando combinada à representação não afirmativa (que logra evocar gênero sem fomentar processos de correspondência identitária entre o público e a figura), serve-se da dualidade ao simultaneamente empregar e explicitar criticamente as

estruturas identitárias, sua onipresença na cultura e sua relação com os processos de subjetivação.

Assim sendo, conclui-se que Kruger desestabiliza as certezas e definições logocêntricas de identidade, pois não a afirma ou reifica, mais bem logra aludir à existência de um sistema sexo/gênero binário sem representá-lo, ou seja, não produz sujeitos que representem a categoria, abrigando assim múltiplas posições que se relacionam diversificadamente com o tema abordado, seja ele referente aos direitos reprodutivos, função social, identidade ou estética.

Capítulo 4

Semânticas visuais do doméstico na imagética feminista desconstrutiva

4.1 Problemáticas das representações de donas de casa

Especialmente a partir da década de 1970, muitas artistas cujas obras tangenciam temáticas feministas abordaram o trabalho doméstico referenciando criticamente as funções sociais designadas às mulheres; a exemplo disso pode-se nomear o projeto *Womanhouse*, de Judy Chicago e Miriam Shapiro, a obra *Washing, Tracks, Maintenance: Outside*, de Mierle Laderman Ukeles, o *Post-Partum Document*, de Mary Kelly, a instalação *Doador*, de Elida Tessler e muitas outras obras. Entretanto, identifica-se que poucas proposições artísticas que abordam essa temática focalizam a figura da dona de casa, especialmente suas representações estereotípicas advindas dos *mass media*.

Ainda que no final da década de 1970 e durante a de 1980 muitas artistas vinculadas à crítica das políticas representativas como Dara Birnbaum, Silvia Kolbowski, Sherrie Levine, Sarah Charlesworth e Yve Lomax, entre outras, apropriavam, parodiavam ou citavam imagens dos *mass media* (incluindo, em muitos casos, figuras de mulheres), é possível observar que poucas obras focalizaram as representações de donas de casa que integram o imaginário cultural (advindas de filmes, revistas, publicidade etc.). Em contrapartida, nota-se que essa figura e variadas representações de ambientes domésticos advindas dos *mass media* (revistas, cinema, televisão, quadrinhos, anúncios publicitários etc.) foram extensamente trabalhadas por artistas pop como Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Roy Lichtenstein e Tom Wesselmann.

Pode-se dizer que o imaginário cultural que focaliza o ambiente doméstico foi amplamente manejado por artistas pop, os quais frequentemente deslocavam imagens advindas dos *mass media* (às vezes não mediadas ou não intervindas) ao domínio das artes visuais. É preciso reconhecer que esse deslocamento ao contexto artístico facilitou uma quebra de paradigmas, especialmente

considerando-se a ruptura com alguns preceitos artísticos tradicionais que vinham sendo desafiados, por exemplo, pelo dadaísmo, como o de autoria, originalidade e a rígida divisão entre a alta cultura e a cultura de massas.

Entretanto, é preciso ressaltar que as práticas pop que enquadram figuras de donas de casa não promovem uma crítica incisiva e contundente acerca das assimetrias de gênero, da divisão sexual, das funções sociais designadas às mulheres e dos valores normativos relacionados à maternidade, ao trabalho doméstico, ao casamento etc. Tampouco se sugere que os artistas pop, em seus trabalhos, enaltecem ou fomentam deliberadamente os valores e as ideologias imbuídas nas imagens de donas de casas advindas dos *mass media*. Estima-se que em obras pop como, por exemplo, *It's a Psychological Fact Pleasure Helps your Disposition*, elaborada por Paolozzi em 1948, existe uma dualidade ou ambiguidade que circunda as representações de donas de casa, a qual advém do equilíbrio entre contestação (ou explicitação, no sentido de tornar visível aquilo que é tido como natural) e reificação dos valores historicamente sugestionados por elas.

Considerando-se esse aspecto dual que muitas vezes acompanha as práticas apropriativas, estima-se que muitas artistas cujas obras tangenciam temáticas feministas evocaram criticamente questões como o trabalho doméstico, a divisão das funções sociais e a maternidade, evitando ou recusando-se a manejar figuras de donas de casa (um potente e popular estereótipo de mulheridade) devido à preocupação com a reificação ou enaltecimento de seus significados originais, afinal essas imagens eram e continuam sendo percebidas como reprodutoras de símbolos que sintetizam e circunscrevem “mulher” como produto do heterocapitalismo, como elemento que reúne retóricas binárias, normativas, anti-feministas e, portanto, como representações que devem ser destruídas, criticadas e, para tanto, paradoxalmente evitadas. Essa popular figura, associada à vida suburbana norte-americana, é percebida como índice de domesticação, dependência financeira, docilidade, submissão, naturalização da maternidade, falta de iniciativa e de autonomia, além de estar estruturalmente associada aos binômios natureza/cultura e público/privado.

Diante da profusão do que pode ser chamado de um “teor negativo” que a circunda (em outras palavras, a ênfase no seu potencial “desempoderador”), a figura da dona de casa apresenta um impasse representativo que foi interpelado pela separação entre as consideradas “imagens negativas” e “positivas” de mulheres, conforme sugerido por Abigail Solomon-Godeau (1991, p. 258): “onde as imagens de mulheres na cultura como um todo são percebidas como sendo problemáticas – fetishizantes, objetificantes, sexistas – a presunção era a de que imagens ruins ou falsas de mulheres poderiam, deveriam, ser contrapostas por outras positivas e verdadeiras.”.

Ou seja, diante do risco de reprodução dos valores tradicionalmente associados ao referido imaginário fomentou-se muitas vezes a necessidade de se produzir imagens alternativas e “positivas” de mulheres. Ressalta-se, entretanto, que essas iniciativas deixariam intactas ou intocadas as representações hegemônicas de donas de casas, as quais permaneceriam dominantes e ativas. Assim sendo, é evidenciada a necessidade de incidir criticamente no repertório cultural de imagens de mulheres (incluindo as figuras de donas de casas), o que requer um combate, por parte de artistas feministas, aos indesejados efeitos reificadores que podem emergir com as práticas apropriativas.

É evidente que as técnicas parodísticas e apropriativas operam através da evocação (que não é necessariamente sinônimo de reificação) dos mesmos objetos que pretendem criticar, ou seja, para subverter os sentidos e valores hegemônicos imbuídos nas imagens dos *mass media* primeiro é preciso nomear e apontar sua existência (*acknowledgement*), aludindo às suas retóricas. Estima-se que esse processo de evocação do referente que se pretende questionar, criticar ou subverter é muitas vezes responsável pela instauração da ambiguidade da apropriação, citação e paródia, pois aparenta legitimar o objeto em questão. Essa problemática acerca da dubiedade do potencial crítico das técnicas apropriativas sinalizou, para artistas como Martha Rosler e Laurie Simmons (que trabalham com figuras de donas de casas em obras que tangem temáticas feministas), a necessidade de se intervir nas imagens ou objetos originais (com montagens, justaposição, fotografia etc.) para intensificar o efeito desestabilizador da

apropriação, visando transformar a forma como eles são geralmente apreendidos e explicitar essas representações como construtos culturais representativos.

Adicionalmente é preciso ressaltar que abordar criticamente a figura da dona de casa pode ser uma proposição extremamente delicada: levando-se em conta a valorização, propagada por algumas políticas feministas, dos laços entre as mulheres (amigas, amantes, mães, avós etc.) e a solidariedade, o respeito e o cuidado voltados às experiências que constituíram suas subjetividades, estima-se que uma proposição artística que rejeita os valores associados à figura da dona de casa, desvalorizando e depreciando as experiências e vivências subjetivas de muitas mulheres, tende a ser associada à misoginia. Diante das fragilidades e limitações das possibilidades de se abordar essa temática, sugere-se que a crítica aos valores que circundam as figuras de donas de casas não deve ser separada de uma problematização da noção de mulheridade, ou seja, da explicitação da categoria, do sujeito “mulher” e de gênero como construto.

Acerca desse tema, identifica-se que principalmente as representações de donas de casa advindas de anúncios publicitários tendem a ser associadas à ideia de “construto”,⁴⁴ entretanto, essa noção foi muitas vezes concebida como sinônimo de “falsidade” ou “mentira” e contraposta à noção de “realidade” (verdade ou essência) no que diz respeito às representações de mulheres e aos discursos que as constituem. Essa lógica estabelece um segundo problema para artistas que intencionam incidir criticamente nas retóricas das figuras de donas de casas: os investimentos (teóricos ou artísticos) que associam essas representações a “mentiras” ou “farsas”, percebendo-as como fachadas artificiais que mascaram “a verdadeira mulher”, formalizam uma retomada essencialista do feminino, ou seja, “mulher” passa a ser concebida como entidade ontológica (anterior, trans-histórica e transcultural).

Essas problemáticas acerca das imagens “negativas” e “falsas” de mulheres, que tendem a dificultar, deslegitimar e desencorajar o uso de figuras

⁴⁴ As análises do repertório imagético cultural (elaboradas pela teoria fílmica, pela crítica feminista da representação, por teóricas dos estudos culturais, etc.) permitiram às críticas e ativistas feministas relacionarem essas figuras de mulheres e suas retóricas aos interesses moralistas e capitalistas das instituições que controlavam os dispositivos técnicos de produção de imagem. Esse processo possibilitou a investigação dos efeitos dos artifícios representativos (especialmente da fotografia) na “regularização” ou “normalização” dos corpos, o que resultou na apreensão de que as retóricas investidas nas imagens de mulheres acessam e repercutem nas práticas sociais.

estereotipadas de mulheres em proposições artísticas que tangem temáticas feministas, serão criticamente abordadas nesse capítulo através das análises de obras de Martha Rosler e Laurie Simmons, que proporcionam uma transformação no olhar para as representações de donas de casas advindas da cultura visual e material.

Argumentar-se-á que essas artistas trabalham contrariando a referida tendência de resgate de um suposto “sujeito do feminismo” e, longe de desqualificar ou “desmentir” os valores supostamente equivocados do imaginário hegemônico, evidenciam a condição de construto da categoria “mulher” ao explicitarem os artifícios representativos que regulam a matriz heteronormativa. Defende-se que suas estratégias representativas permitem abordar criticamente não somente a ideia de “dona de casa” e os valores a ela associados, mas “mulher” como construto cultural e aparato de captura do sistema heterocapitalista.

4.2 O reforço do estereótipo como estratégia desconstrutiva na obra de Martha Rosler

Além de ser crítica e historiadora da arte, Martha Rosler é também uma artista que trabalha com diversas mídias e suportes (fotografia, filme, performance, instalação, postais, ficção e áudio) para produzir obras intrinsecamente relacionadas às questões advindas da segunda onda feminista e da crítica da representação.

Em diversas obras Rosler abordou a temática do trabalho doméstico e também a figura da dona de casa, a qual aparece recorrentemente nas emblemáticas séries *House Beautiful: Bringing the war home*, que datam de 1967-1972 e de 2004-2008 e foram executadas em períodos críticos de guerra (respectivamente a do Vietnã e a invasão do Iraque paralela aos conflitos entre EUA e Afeganistão). Analisar algumas dessas colagens possibilita compreender as potencialidades críticas da apropriação das figuras estereotipadas de donas de

casa, levando em conta as questões vinculadas às “imagens falsas de mulheres” e a crítica feminista da representação.

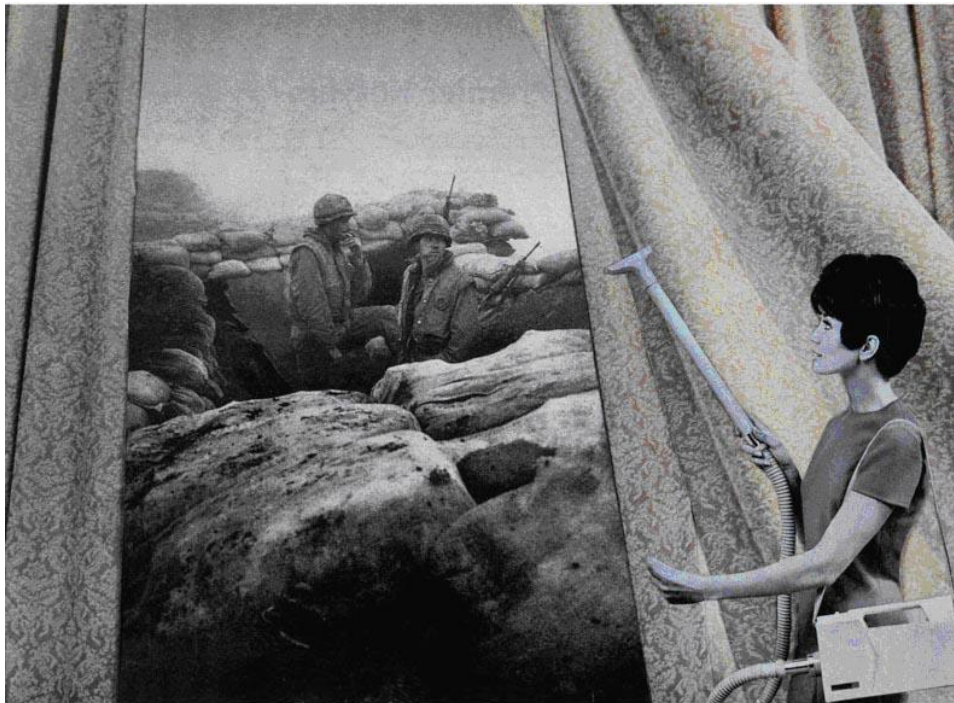


Figura 12. Cleaning the Drapes, impressão fotográfica (fotomontagem), 44 x 60.3 cm, 1967-1972, Martha Rosler

Cleaning the drapes (limpando as cortinas) é elaborada a partir de colagens de imagens fotográficas que estão dispostas em três planos: vê-se na primeira (a mais superficial) a figura em preto e branco de uma mulher que aparece manuseando um aspirador de pó portátil. O modelo de seu vestido e corte de cabelo volumoso e curto referenciam as convenções estéticas tipicamente associadas à moda europeia e norte-americana datada da década de 1950, o que permite supor o período de elaboração dessa fotografia. No segundo plano (intermediário) é disposta a imagem de uma cortina longa de cor alaranjada, a qual ocupa a fração esquerda e direita do suporte e emoldura o último plano, que é composta por uma fotografia de soldados no ambiente de guerra.

Na composição organizada a figura da mulher é sobreposta às cortinas gerando a ilusão de que as está limpando com o eletrodoméstico: sua mão direita sustenta a extremidade não flexível do cabo num gesto suave e direcionado,

indicando o mínimo de esforço, enquanto o braço esquerdo, num gesto duro, aparenta sustentar ou puxar parte do tecido.

A mulher representada aparece de perfil em uma posição que enfatiza as características do aspirador (que aparenta ser datado da década de 1950 ou 1960), indicando que originalmente essa provavelmente se tratava de uma fotografia para um anúncio publicitário de eletrodomésticos voltado para um público específico: as mulheres brancas, que dispunham de algum poder aquisitivo e que se encarregavam de tarefas domésticas, em outras palavras, as donas de casa. Aqui a figura personifica o estereótipo ao mesmo tempo em que esse a “descarnaliza”, esvazia e captura como signo de um sistema representativo, ou seja, o aparato fotográfico se sobrepõe e se apodera do sujeito representado produzindo um simulacro de “mulher” que reúne categoricamente discursos acerca de papel social, estética, comportamento, atributos físicos etc.

A artificialidade típica dos comerciais é intrínseca à fotografia apropriada da dona de casa: atenta-se para a passividade e delicadeza emanada pela figura, que, apesar de aparecer engajada em uma atividade repetitiva e que demanda esforço, tem a expressão facial suave, as sobrancelhas levemente levantadas, os olhos abertos direcionados à extremidade do cabo do eletrodoméstico e a boca entreaberta em meio sorriso, insinuando maravilhamento e surpresa com o trabalho executado. Essa artificialidade própria das representações de donas de casa advindas dos *mass media* é inculcada pelo repertório imagético que reforça a divisão dos papéis sociais de acordo com binarismos de gênero e naturaliza, portanto, discursos retrógrados. Entretanto, na obra de Rosler, essa retórica é desestabilizada, pois a mencionada artificialidade é elevada ao ponto da explicitação: a artista se apropria da imagem da dona de casa e a incorpora em uma fotomontagem que potencializa o aspecto de falsidade ou montagem, causando estranhamento.

Para exemplificar o efeito de exaltação da artificialidade na obra, aponta-se que apesar da figura da mulher e das cortinas serem imagens detalhada e meticulosamente recortadas, algumas características delatam sua condição de fotografia apropriada e intervinda: o braço esquerdo da mulher aparece num gesto duro e pouco funcional, os planos das imagens conflitam e disputam entre si (por

exemplo, nota-se a sobreposição forçada da extremidade do aspirador às dobras da cortina) e a ausência de sombras das figuras e suas diferenças não só de cor como de tratamento e luminosidade também denunciam a montagem. Argumenta-se que essas características compositivas elevam a sensação de artificialidade ou falsidade, dificultando uma apreensão contemplativa ou passiva da imagem, ou seja, a composição promove uma transformação na maneira como se olha para essas figuras de donas de casa, o que resulta na desestabilização de alguns preceitos normativos e naturalizados que são por elas evocados.

No plano de fundo é disposta uma fotografia referente à guerra do Vietnã⁴⁵. Na imagem aparece uma trincheira empoeirada feita de pedras grandes, dentro da qual se veem dois soldados descontraídos e relaxados: suas armas estão reclinadas nas pedras, um deles fuma tranquilamente enquanto apoia o pé em uma das paredes e o outro olha casualmente por trás de seu ombro num gesto despreocupado e com as mãos nos bolsos. A tranquilidade dos soldados contrasta com a ambiência da guerra e tem como efeito a naturalização ou banalização da mesma. Nota-se que a composição produz um paralelismo ou uma contaminação das retóricas das imagens, uma vez que a guerra é representada com a mesma cotidianidade com a qual as donas de casa executam as tarefas domésticas.

Ressalta-se que a cena composta distribui as figuras separando-as entre espaços públicos e privados: a figura da mulher, apesar de não estar propriamente disposta em um ambiente doméstico (além das cortinas não há nenhum elemento estrutural, como paredes ou chão), por ser uma imagem familiar de dona de casa alude ao espaço privado, ao mesmo tempo em que, do outro lado da cortina, como se estivessem atrás de vidros de uma janela, veem-se os homens (soldados) que expressam serenidade e naturalidade no ambiente sujo, desorganizado e empoeirado da guerra. Além das características que denunciam a montagem, pode-se dizer que o estranhamento surtido na imagem advém do contraste entre os ambientes externo e interno (e entre os elementos que os constituem), que polariza os papéis sociais, estética e comportamento designados

⁴⁵ A guerra do Vietnã foi um conflito entre o Vietnã do Norte (contando com os Viet Congs, que eram os aliados do regime comunista) e o Vietnã do Sul, cujo principal aliado era os Estados Unidos.

a cada um dos gêneros. Essa estratégia desperta o estranhamento sem promover a sensação de conflito e tensão, mais bem é estabelecido o jogo entre complementaridade e oposicionalidade exageradas.

Essa obra explicita os binarismos como sendo produtos e sustentáculos mantenedores das ficções que regem a heteronorma: seguindo e regulando a lógica da diferenciação de gênero, os posicionamentos ou pertencimentos (vinculados às identidades de gênero apresentadas) associam a sensação de oposição à ideia de complementaridade, que é uma das bases da estrutura dicotômica heterossexual. Seguindo essa lógica, os elementos e códigos visualmente apresentados como “masculino” e “feminino” (que instituem o contrato heterossexual) instauram as dicotomias opostas sujar/limpar, destruir/manter, fora/dentro, público/privado, lutar/cuidar como complementares, excludentes e interdependentes.

Pode-se dizer que essa obra apresenta “mulher” em relação a “homem” (e vice-versa) exageradamente dentro de um sistema fechado que regulariza gênero. Nesse sentido, o alinhamento dessa proposição artística com a noção de “mulher como imagem” se dá com a crítica ao sistema sexo/gênero alcançada através da exploração exacerbada de “mulher” como identidade e de sua representação paródica dentro da economia simbólica dominante, ou seja, dentro do contrato heterossexual que produz a aliança de dependência mútua entre os gêneros. A criticidade alcançada por essa estratégia representativa refuta a suposta necessidade, sustentada por algumas críticas feministas, de se criar novas representações de mulheres que produzam retóricas alternativas (supostamente atualizadas e feministas) ou positivas para a categoria, as quais, na realidade, manteriam intactas as estruturas que Rosler pretende desafiar.

Pontua-se que a representação desses dois estereótipos magnos de “masculinidade” (soldados que representam força, agressividade, autoridade e estão relacionados com conflitos políticos) e de “feminilidade” (donas de casa que são muitas vezes esposas devotas, frágeis, dóceis, domesticadas etc.) denotam também as funções dos gêneros na manutenção do sistema heterocapitalista: a figura da mulher, provavelmente advinda de um anúncio publicitário, sintetiza o consumismo como atividade cotidiana, enquanto a fotografia da guerra do Vietnam

representa uma disputa política em que os soldados norte-americanos defendem interesses e o modelo capitalistas.

Nota-se que as figuras apropriadas não têm suas funções ou atividades subvertidas na montagem: pode-se dizer que aparecem em papéis estereotipicamente associados à feminilidade e à masculinidade, ou seja, reproduzem de maneira exata (se não mais explícita, como no caso da mulher que limpa as cortinas) os papéis sociais e valores que as fotografias originais emanavam. Entretanto, essa cena, composta por figuras serenas e passivas (que naturalizam suas funções e atividades), longe de reificar as retóricas dos contextos originais das fotografias apropriadas, produz um ruído, uma incompatibilidade inquietante devido ao fato (explicitado pela montagem e pela composição) de que essas imagens não pertencem juntas.

A justaposição dessas fotografias em uma única composição produz a contaminação de suas retóricas, dispositivos representativos e meios de circulação, resultando no estranhamento que explicita a diferença entre fotojornalismo/publicidade, construção de um público masculino/feminino, revistas *Life/House Beautiful*⁴⁶ e, em última instância, delata os artifícios que suprem e regulam “mulher” e “homem” dentro da representação.

Pode-se dizer que essa obra é basicamente elaborada com a justaposição de imagens culturalmente difundidas de “masculinidade” e “feminilidade” de forma a explicitar humorística e exageradamente a matriz binária que regula os gêneros, delatando as ferramentas de sua construção, parodiando suas retóricas, denunciando sua função como aparato de captura do sistema heterocapitalista e criando um estranhamento que leva ao questionamento desses valores e normas.

A estratégia representativa empregada por Rosler se apoia claramente nas políticas de identidade e em seus binários, mas ao descreditar as representações expostas (subjugando-as ao mundo das imagens e esvaziando-as de subjetividade) desarticula o componente fundamental das políticas de identidade: o sujeito político. Rosler insiste na percepção da existência dos referidos circuitos binários mas, ao representá-los, os desestabiliza para enfatizar a contingência de gênero e dos discursos a eles alinhados. Trata-se de uma obra que exagera os

⁴⁶ Jayne Wark (2001) e Juan Vicente Aliaga (2009) sustentam a informação de que Rosler utiliza-se de imagens advindas das revistas *Life* e *House Beautiful*

binarismos (feminino/masculino, mulher/homem e muitos outros que se remontam nessa relação) sugerindo uma sátira de gênero como identidade fixa, coerente e rígida, abrindo caminho para discursos pós-identitários que promovem a implosão do gênero no campo visual.

Em *Cleaning the drapes* “mulher” é representada como imagem publicitária e em uma expressão estereotipada de papel social, estética e comportamento e, no argumento da obra, não há propriamente a pretensão de sanar, transgredir ou estender os discursos que a constituem como categoria, mais bem é através da explicitação dos mesmos que um olhar crítico é engendrado. Essa explicitação é alcançada nessa série através do contraste e polarização exagerada de “feminilidade” e “masculinidade”, e nota-se que nela os gêneros são sempre apresentados um em relação ao outro, mesmo quando as composições não abrigam “figuras femininas” e “figuras masculinas”, conforme pode ser analisado em *Runway*.

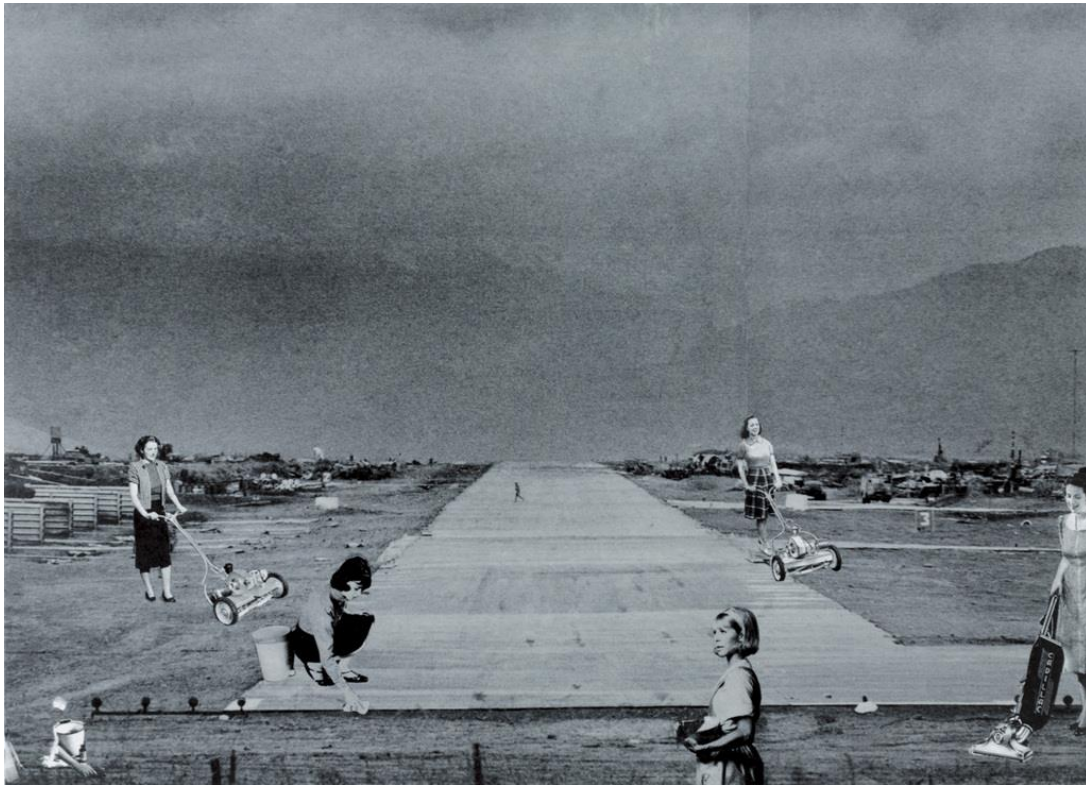


Figura 13. *Runway*, impressão fotográfica (fotomontagem), 43 x 60.2 cm, 1967-1972, Martha Rosler

Essa obra é elaborada através da colagem de figuras de mulheres minuciosamente recortadas que aparecem executando tarefas domésticas (limpando, esfregando e cortando grama) sob uma fotografia que atua como cenário de fundo, na qual se vê em perspectiva uma pista de pouso e decolagem de aviões localizada em uma região de baixa vegetação e aparentemente afastada (não aparecem estruturas residenciais ou comerciais na linha do horizonte). É importante ressaltar que mais da metade dessa imagem expõe a constituição geográfica do local, que é composto por grandes montanhas encobertas por um véu de névoa ou poeira.

Essa se trata possivelmente de uma imagem da guerra do Vietnam: na porção direita é possível ver vultos nebulosos e pontiagudos que aparentam serem antenas e extremidades de aviões ou helicópteros, reconhece-se também a parte frontal de um veículo grande (possivelmente um caminhão ou ônibus) e uma placa de sinalização. Entretanto, descarta-se a ideia de que se trate da fotografia de um aeroporto, devido à falta de organização, de estruturas (como terminais, aviões de grande porte etc) e à hostilidade da ambiência, ou seja, essa fotografia possivelmente representa uma base aérea utilizada pelo exército durante a guerra.

As imagens de mulheres estão espalhadas pela composição e ocupam a metade inferior. São dispostas cinco figuras, sendo que todas estão vestindo saias compridas e evocam (através de convenções estéticas) a moda da década de 1950. Duas delas aparecem manuseando cortadores de grama⁴⁷ e uma opera um aspirador de pó de marca *cadillac*. Essas três figuras emanam disposição e vigor na execução das tarefas: duas delas aparecem sorrindo e em poses afirmativas que expressam satisfação. Em primeiro plano aparece uma figura que, de perfil e vestindo um avental, carrega um objeto arredondado que aparenta ser uma tigela, à esquerda vê-se a figura de uma mulher agachada ao lado de uma lata de lixo, que, devido à montagem, aparenta esfregar e limpar com um pano ou esponja branca a borda da pista de aviões. Curiosamente nota-se, na extremidade inferior esquerda, uma figura que aparenta ter sido colada e posteriormente arrancada e

⁴⁷ Ressalta-se que no imaginário norte-americano cortar a grama é uma tarefa comumente designada aos homens, entretanto, é possível que os anúncios publicitários tenham utilizado imagens de mulheres executando essa atividade para propagar a ideia de que se trata de um produto facilmente manejável e prático, que poderia ser manipulado até mesmo pelas “delicadas” e “inexperientes” figuras femininas.

rasgada: vê-se, diante de um balde branco e de uma pequena garrafa negra, parte de um antebraço que segura delicadamente uma esponja escura.

É interessante observar que as figuras representadas, ainda que apareçam ocupadas em atividades semelhantes, não interagem entre si, ou seja, aparecem espalhadas, isoladas e alienadas em suas funções e não trocam olhares ou toques. A alienação das figuras (enaltecida por suas expressões faciais que não são condizentes às atividades executadas ou ao local onde elas se encontram), a repetição das atividades em que estão engajadas e a serialidade de suas disposições exprimem a sensação de desumanização e de maquinismo: se em *Cleaning the drapes* a cotidianidade implícita na execução da tarefa doméstica contamina e banaliza a imagem de guerra, aqui nota-se uma espécie de militarização da tarefa doméstica. Acerca desse tema, ao discutir essa série Rosler afirma que:

As fotomontagens que venho discutindo geralmente mostram interiores domésticos, frequentemente habitados por mulheres, e apresentam o lar como um espaço militarizado, embora não reconhecido dessa maneira, presidido ou habitado por residentes mulheres que fazem o trabalho da manutenção e reprodução doméstica baixo a mascarada de objetos decorativos ou de utensílios de casa e banho ou de consumidoras encantadas que, contraditoriamente, se identificam como provedoras de serviço. (Gilbert; Rosler, 2009, p. 197)

O título *Runway* se traduz como “pista” e denota ao mesmo tempo o instrumento de pouso e decolagem de aviões e as passarelas de desfiles de moda. Essa referência evoca e diferencia marcadamente os jogos das aparências na disputa por status (no caso da imagem de guerra é referenciado o desfile de um arsenal intimidador e, acerca das donas de casa, é denotada a exibição do poder aquisitivo) e também projeta uma crítica sobre classe, considerando-se que tanto a moda como a figura da dona de casa que consome eletrodomésticos são manifestações elitistas.

Nessa obra algumas características da colagem se evidenciam e delatam sua condição de imagem montada: nota-se que as figuras de mulheres aparecem desproporcionais entre si e em relação ao cenário de fundo; para exemplificar, pontua-se a diferença de tamanho entre a pequena silhueta negra de uma figura que percorre o centro da pista e as imagens de mulheres que, nesse relacional,

assumem proporções gigantescas. Ademais, nota-se que a disposição das imagens de mulheres formaliza a tentativa de recriar a ilusão de perspectiva da fotografia da pista ao reunir as figuras de menor tamanho no centro da imagem, entretanto, esse efeito não mascara a disparidade entre as proporções das mulheres representadas e os demais elementos, além de reforçar a bidimensionalidade. Adicionalmente pode-se dizer que os planos da imagem não são bem demarcados, a interação entre figura e fundo exalta artificialidade e há uma forte diferença de tratamento, resolução e principalmente de iluminação entre as fotografias das mulheres (que provavelmente foram feitas em um estúdio) e a da pista (advinda do fotojornalismo), evidenciando suas diferentes origens e dispositivos representativos.

Em *Runway*, assim como em *Cleaning the drapes*, pode-se dizer que “feminilidade” e “mulher” aparecem juntas contrapostas a signos de “masculinidade”, gerando uma série de oposições e contrastes que sintetizam a estrutura binária da matriz heterossexual. Nessa imagem, apesar de não aparecerem figuras de homens, argumenta-se que os gêneros são bem demarcados e segregados, pois são evocados tanto através representações de corpos como de lugares. Acerca desse tema Rosler afirma:

Se eu tivesse que definir o material temático por trás do meu trabalho, mesmo quando eu pintava e fazia construções pop, eu diria que o principal tema é a união de “lugar” e “corpo” (frequentemente corpos de mulheres) e suas relações com os discursos de poder e conhecimento. (Romero, 2009, p. 17)

Pode-se dizer que os elementos dispostos nas imagens apropriadas por Rosler carregam signos veementemente territorializados por gênero e operam através da oposição e exclusão. Assim sendo, o cenário da pista de aviões centraliza discursos sobre masculinidade que excluem a presença e os signos de “mulher” e “feminilidade”. Logo, a interação das donas de casa com esse espaço (ademais executando as tarefas domésticas) resulta inconventional, estranha, humorística e crítica, pois ao denunciar a incompatibilidade entre os corpos e o espaço representados, explicita, através da inversão do modelo, as convenções e retóricas tradicionalmente proporcionadas pelos *mass media*. Essa contaminação dos gêneros, longe de apresentar hibridismos ou flexibilidade, salienta diferença e

oposição, refletindo os discursos rígidos que os limitam e circunscrevem dentro da heteronorma.

Argumentou-se que nessa obra, assim como em outras que compõem essa série, os lugares ou ambientes representados (seja um campo de batalha ou uma cozinha) são territorializados por gênero e clamam por “figuras pertencentes” e compatíveis; é preciso adicionar que essa contaminação de corpos e lugares proposta por Rosler explícita e subverte a histórica segregação da imagética em dois repertórios (feminino x masculino) que têm discursos, signos, dispositivos e convenções representativas próprias. Argumenta-se que o estranhamento provocado em *Runway* não se deve unicamente à narrativa da imagem (ocupação de um “ambiente masculino” por figuras de mulheres), a crítica é também composta pela intertextualidade intrínseca à estratégia da apropriação, o que evidencia as diferentes retóricas das técnicas fotográficas utilizadas para representar culturalmente “masculinidade” e “feminilidade”. Trata-se de um emprego crítico da fotografia, que objetiva evidenciar as diferenças entre as retóricas e usos do fotojornalismo e das imagens publicitárias através da aproximação e contaminação das mesmas.

Por ser um instrumento recorrentemente utilizado por Rosler, a autora discute em diversos textos os usos da fotografia documental em obras de arte. Em *Ética y estética de la fotografía documental*, traçando premissas éticas para sua aplicação no campo da arte, ela aponta que o fotojornalismo, à diferença da fotografia documental, é uma atividade contratada

principalmente para cobrir histórias ‘específicas’, escolhidas por outras pessoas e durante um curto período de tempo. Eles (os fotojornalistas) simplesmente oferecem umas imagens que outros se encarregarão de editar e distribuir, e os contratantes não esperam que sintam empatia alguma pelo o que estão fotografando. (Rosler, 2007, p. 263)

Pode-se dizer que algumas das fotografias apropriadas pela artista na série em questão advêm do fotojornalismo (trata-se da cobertura da guerra do Vietnam) e se enquadram na descrição por ela assinalada, entretanto, mais que diferenciar o documental do fotojornalismo, interessa nesse momento explorar algo que ambas técnicas têm em comum: uma suposta relação de tautologia com o real.

Também investigando as retóricas que perpassam a fotografia documental, Abigail Solomon-Godeau (1991, p. 169) aponta que essa modalidade designa ao mesmo tempo qualquer coisa (*just about anything*) e nada (*just about nothing*), devido à função indéxica que possui em relação “ao que quer que apareça diante das lentes no momento da exposição”, perspectiva que permite conceber toda fotografia como sendo, em algum grau, um documento de algo. Explorando os significados que “documental” pode ter, a autora coloca que já se abandonou há muito as litâneas acerca da “neutralidade” ou “verdade” associadas à fotografia, ou seja, a ideia de que esse seja um meio “fiel e não-mediado de transcrição de aparições físicas.” (Solomon-Godeau, 1991, p. 169). A autora substitui a ideia de que a fotografia documental (e isso se aplica também ao fotojornalismo) oferece “verdades” ou “realidades” unívocas e neutras (amorais ou apolíticas) pela possibilidade de se analisar as retóricas nelas investidas.

Acerca das retóricas das imagens, Rosler (2007, p. 209) coloca que “temos que reconhecer, para começar, que as imagens fotográficas são parte de um combate ideológico”, e é justamente através da extração e exposição desses discursos ou posicionamentos ideológicos que essa série ganha sentido crítico. Em *Runway* o “real” do fotojornalismo é desafiado quando confrontado pela artificialidade da imagem publicitária, que, ao ser apropriada por Rosler, evidencia os abismos entre “verdade” e precisão. Entretanto, antes de dar seguimento a essa análise, primeiramente cabe analisar que características formais ou estéticas da fotografia em questão permitem percebê-la como advinda do fotojornalismo.

A imagem da pista de aviões é uma fotografia possivelmente apropriada da revista *Life*, entretanto, mais que a informação acerca de sua procedência, a especificidade que denuncia a origem dessa imagem (o contexto que referencia, os significados que carrega) se estabelece através da anúncia de códigos representativos que aludem ao repertório das imagens de guerra produzidas nos Estados Unidos naquele período, as quais eram difundidas por diversos periódicos. Pode-se dizer que o fotojornalismo do período, à diferença da fotografia de estúdio, possuía uma qualidade e tratamento específicos: trata-se de imagens de baixa resolução, cuja iluminação não podia ser controlada, e o preto-

e-branco era então uma de suas características mais marcantes, conforme colocado por Rosler (2007, p. 262):

A expansão da cor na fotografia de imprensa, por influencia da fotografia pessoal e comercial e das revistas de moda das últimas décadas, provocou profundos deslocamentos dentro do gênero, posto que, durante muito tempo, as notícias sérias estavam identificadas com o preto-e-branco.

Adicionalmente, pode-se dizer que, à diferença da fotografia documental (que, segundo a autora, utiliza-se do “antiestético” para comprovar sua veracidade e neutralidade e proteger-se da acusação de ser “propaganda”), o fotojornalismo proporciona imagens que equilibram as qualidades da chamada “câmera-de-mão” com a almejada representação do “espetáculo” ou “drama”, ou seja, a retenção da espontaneidade do momento capturado, a qual permite criar uma imagem sensacionalista, mais propensa ao consumo. Esse artifício característico do fotojornalismo, porém muitas vezes naturalizado ou oculto, é explicitado e contestado nas fotomontagens de Rosler.

Analisando-se algumas retóricas da fotografia de guerra contida em *Runway*, pode-se dizer que a centralidade da pista fotografada e a acentuação da perspectiva atribuem grandiosidade e imponência ao objeto representado, que é possivelmente uma base militar norte-americana. A presença de uma pequena figura que aparece correndo no centro da imagem, além de evocar urgência, alarme, perigo e tensão, disponibiliza uma referência de escala que acentua as proporções da estrutura representada, conferindo-lhe um aspecto intimidador. A presença das enormes montanhas ao fundo incita a sensação de aridez e hostilidade (na dicotomia civilização/natureza). Resumidamente pode-se dizer que em seu contexto original a fotografia apropriada reforçaria e asseguraria supremacia bélica e intimidação.

Também em seu contexto original a atribuição de credibilidade, veracidade ou factualidade à imagem seria sustentada por tratar-se de uma fotografia de cobertura da guerra (ou seja, representa um “acontecimento” espaço-temporal específico) que, ademais, foi publicada e editada acompanhada de um texto que supostamente tem um “compromisso com a informação” (aqui a relação entre informação e “verdade” comumente naturaliza e mascara a construção de um

discurso ou a difusão de um posicionamento). Entretanto, pontua-se que nas fotomontagens de Rosler essas características associadas ao fotojornalismo são evidenciadas e despotencializadas, uma vez que a justaposição das fotografias de guerra às advindas da publicidade delata o artifício da representação de produzir “realidades” ou “verdades”.

No caso das figuras de mulheres que aparecem em *Runway*, o repertório imagético evocado advém dos anúncios publicitários, que tiveram um papel chave na formulação e regulação de “mulher” como categoria experienciada através da representação. Os aspectos que denunciam a origem da fotografia são sua resolução (qualidade que permite maior apreciação de detalhes, em comparação àquelas advindas do fotojornalismo) e a iluminação típica do estúdio. Algumas características das poses das figuras também denunciam os propósitos e origens dessa representação: nessas imagens as donas de casa aparecem executando as tarefas domésticas com vigor e entusiasmo, o que denota artificialidade e montagem. A pose instaura códigos estereotipados de feminilidade, vinculando “mulher” a suavidade, alegria, satisfação e delicadeza, e também é agenciada de forma a enfatizar os produtos, que geralmente aparecem em primeiro plano, cobrindo o corpo representado. Esses elementos que exalam artificialidade, falsidade e montagem criam uma realidade ou uma ideia, anunciam um modo de vida e um modelo de comportamento que são projetados nos produtos anunciados (no caso, eletrodomésticos) e destinados aos consumidores.

Essa contaminação de diferentes repertórios fotográficos proposta por Rosler simultaneamente contrasta e nivela as retóricas das imagens acerca do “real”: por um lado é questionada a factualidade que concede um *status* privilegiado à imagem de fotojornalismo em relação à fotografia publicitária. Justaposta às imagens de donas de casa, a fotografia da guerra do Vietnam é então, de certa forma, rebaixada da arena das “notícias sérias” e transportada para o campo das representações montadas e manipuladas. Ao mesmo tempo, a sensação de “realidade” intrínseca à imagem de fotojornalismo é deslocada às figuras de mulheres, gerando indagações acerca da potencial produção de modelos, considerando-se especialmente a regulação ou normatização de práticas sociais e comportamentais e de corpos que existem fora do plano imagético.

Pode-se dizer que o contraste das imagens produz um embate dos dispositivos representativos e de suas retóricas, e tem o efeito de exaltar “artificialidade” e de desmistificar “factualidade”, denunciando ambas as imagens como produtoras e difusoras de discursos construídos sobre gênero, papel social, política etc. Em última instância, essa composição desestabiliza a contemplação passiva e inquestionada das imagens ao requerer um público ativo e questionador.

Conforme sugerido, explicitando os artifícios da representação, Martha Rosler acentua a artificialidade e falsidade das figuras de mulheres com as quais trabalha em suas colagens para incidir criticamente não só nas questões que normatizam a feminilidade (estética, papel social etc.) como também no próprio sistema fundamentado na diferenciação sexual. Dessa forma a artista evita as retóricas essencialistas que associam “construto” a “falsidade”, as quais muitas vezes se remontam em torno da figura da dona de casa fomentando a ideia de que essas se tratam de representações difamatórias ou enganosas, supostas fachadas patriarcais que mascaram a “verdade” sobre a categoria (Kelly, 1996). Resumidamente pode-se dizer que a estratégia de Rosler, assim como de outras artistas relacionadas à crítica feminista da representação, se opõe aos discursos que naturalizam a existência dessa categoria, uma vez que, ao apresentar “mulher” em conformidade com o repertório dominante e explicitando a categoria como construto representativo e discursivo, refuta sua percepção como entidade trans-histórica ou pré-discursiva.

Pode-se dizer que, utilizando-se de estratégias diferentes, Laurie Simmons maneja questões muito semelhantes em suas montagens fotografadas: com a análise de duas obras da série *Early Black & White* será sugerido que através do equilíbrio entre os componentes artificiais e os subjetivos da cena representada, a artista sustenta uma crítica feminista antiessencialista centrada na figura da dona de casa.

4.3 A personificação do inorgânico como estratégia representativa feminista

Servindo-se muitas vezes de recursos apropriativos, Simmons explora as retóricas provenientes da cultura visual e material que sustentam e regulam “mulheridade”. A artista incorpora em seus trabalhos variadas figuras de mulheres advindas de revistas e anúncios publicitários e também aquelas provenientes da cultura material, como brinquedos e bonecas, para produzir obras que promovem um olhar crítico às representações de modelos, bailarinas, adolescentes, donas de casas e também imagens eróticas.

Muitas das séries feitas por Simmons são compostas por fotografias de cenas minuciosamente construídas com brinquedos e objetos comprados pela artista na década de 1970 em bazares e lojas de mercadorias usadas (alguns deles inclusive estiveram presentes na sua infância). O impulso por reunir e acumular as familiares miniaturas tipicamente associadas às casas de bonecas originou os primeiros trabalhos da artista, os quais remontam espaços domésticos em pequena escala (salas, cozinhas, banheiros etc.) e enquadram a figura da dona de casa, como é o caso da obra *Woman / Purple Dress / Kitchen*, que compõe a série *Early Black & White*.



Figura 14. *Woman / Purple Dress / Kitchen*, fotografia em preto e branco, 13.5 x 21 cm, 1978, Laurie Simmons

Tirada de uma perspectiva superior à linha do horizonte, na fotografia se vê um ambiente interno possivelmente estruturado por uma caixa feita de cartão ou papelão (conforme denunciado pela abertura ao lado esquerdo da parede frontal, cujo recorte expõe seu material). Os lados da estrutura em questão formam o chão quadriculado (que reproduz o aspecto de azulejos) e as paredes, que são revestidas e decoradas com um papel que imita os padrões de ladrilhos de cozinha. Ao fundo está disposta uma fileira de objetos (mesa, fogão de plástico, armário e pia) e no centro da composição vê-se a miniatura de uma mesa que abriga duas cadeiras nas suas laterais e sustenta uma série informalmente distribuída de pequenas imitações plásticas de alimentos (torta, pão, frutas, enlatados etc.), um rádio antigo, potes e panelas de diferentes tamanhos. Atrás da mesa e ao centro da imagem vê-se, apoiada no fogão de plástico, a figura de uma mulher que é representada por uma boneca.

Essa figura é destacada na composição devido à organização visual piramidal quase simétrica (composta pelas cadeiras, mesa, rádio e lata de plástico) que a centraliza atribuindo-lhe certa proeminência. Pode-se dizer que nas

primeiras obras de Simmons essas bonecas, retratadas como donas de casas solitárias (pois nunca estão acompanhadas por outras figuras) no típico ambiente doméstico norte-americano da década de 1950, são geralmente o elemento principal da composição: o enquadramento fotográfico normalmente as centraliza e, em alguns casos, tem o foco fotográfico direcionado a elas.

É interessante pontuar que nessa obra Simmons não trabalha com imagens propriamente estereotipadas de donas de casa, como faz, por exemplo, Rosler. Nota-se que em *Woman / Purple Dress / Kitchen*, a boneca retratada não carrega em si propriedades ou atributos intrínsecos que a circunscrevam nesse papel social (como avental, luvas e outras indumentárias associadas à limpeza e ao trabalho doméstico), tampouco está representada em conformidade com os códigos estereotipicamente relacionados às “atividades do lar”, pois não se assemelha às vigorosas e sorridentes figuras de donas de casas que habitam o imaginário constituído pelos *mass media*. É interessante ressaltar que nessa obra a boneca não aparece engajada em alguma atividade específica, sequer interage com os demais elementos da cena, ou seja, não executa o papel social estereotipicamente designado às donas de casa.

Tendo em vista essas características, sugere-se que em *Woman / Purple Dress / Kitchen* a boneca se converte em uma figura de dona de casa não só devido à sua disposição no ambiente doméstico da cena montada pela artista, mas especialmente com a incitação de seu pertencimento junto aos demais brinquedos arranjados na montagem, a qual, compondo o familiar cenário da casa de bonecas, sinaliza e atribui um uso específico a esses objetos, relacionando-os à ideia culturalmente inculcada de brincadeiras de meninas. Esse aspecto está intrinsecamente relacionado ao componente apropriativo da obra, o qual instiga processos vinculados à memória afetiva e realça sua localização em relação a um imaginário geracional específico da década de 1950. Essas particularidades da obra serão analisadas mais adiante, de momento propõe-se investigar a forma como “mulheridade” é evocada pela figura da dona de casa, objetivando analisar a relação que a artista estabelece entre “construtuo”, “subjetividade” e “artificialidade”.

Acerca da representação da dona de casa, nota-se que diferentemente de Rosler (que esvazia suas figuras de subjetividade através do exagero da artificialidade dos gestos, corpos, estética e dos papéis sociais representados), Simmons induz a insurgência de uma fina camada de subjetividade sob o objeto inanimado. Entretanto, não o faz de forma a opor sujeito e construto, mas como manifestação simbiótica desses dois aspectos, que se fundem sustentando a representação da figura na cena. Argumenta-se que é através do controle e equilíbrio dos componentes artificiais (genérico, plástico e serial) e subjetivos (particular ou individual) que a artista alcança uma abordagem crítica e antiessencialista da figura da dona de casa.

Primeiramente cabe analisar como é empregado e trabalhado o componente que confere artificialidade a *Woman / Purple Dress / Kitchen*, sendo esse um elemento rigidamente associado ao aspecto plástico e à materialidade dos objetos que compõem a cena. Interessa apontar como o aspecto sintético, artificial, industrializado e serial é matizado (ora enaltecido, ora disfarçado) na montagem fotografada visando um equilíbrio entre “falsidade” ou “imitação” e “realidade” ou “autenticidade”, tangenciais à figura representada.

Pode-se dizer que o artificial, o plástico e o inorgânico são a matéria prima com a qual Simmons trabalha e que a sensação dessa materialidade em suas imagens é constante ao mesmo tempo em que é sutilmente disfarçada com a organização da montagem, escolha do grão da fotografia e, no caso da série *Early Black & White*, do filme preto-e-branco. Percebe-se, por exemplo, que na obra em questão o brilho vinílico reluzente típico dos objetos plásticos se faz presente em alguns pontos (como, por exemplo, nas cadeiras) e em outros essa qualidade é amenizada e inclusive dissipada pelo foco e grão da fotografia que lhe confere certa opacidade. Esse emprego denota um controle que visa compensar alternadamente o “artificial” e a frágil impressão do “real”, a qual se confunde com a tênue sensação de “precisão” da montagem.

Além da materialidade plástica dos brinquedos (qualidade acentuada principalmente nas séries coloridas, nas quais as cores fortes e contrastadas ressaltam sua condição de produto industrializado), são mantidos e trabalhados outros aspectos que denunciam a artificialidade da cena: os brinquedos dispostos

são desproporcionais entre si e principalmente em relação à figura (por exemplo, o rádio, algumas panelas e a lata estão em uma escala maior que os demais objetos), em alguns pontos da cena o acabamento é consideravelmente tosco (as paredes estão abauladas denunciando a debilidade de seu material, é possível identificar um suporte feito de papelão para sustentar a cadeira disposta na parte esquerda da imagem e algumas rupturas na estrutura do chão e também da parede esquerda), a iluminação advém de fontes improváveis (e denuncia a manipulação da artista) e a distorção de escalas, advinda dos ângulos da fotografia, apesar de proporcionar uma unidade ilusória à cena, também explicita o artifício fotográfico.

Sugere-se que o componente da artificialidade é controlado e modelado pela artista em alguns aspectos estruturais da composição da cena e na representação da figura da mulher, que é o elemento indicial de subjetividade e evoca experiências de mulheres. Cabe analisar sua representação considerando-se os efeitos dos artifícios que lhe conferem simultaneamente artificialidade e realismo, sendo o primeiro vinculado principalmente ao fato de que se trata de um brinquedo, e o segundo associado à “humanização” do objeto.

Nessa obra “mulher” é evocada por uma boneca plástica, que possui braços, pernas e bacia articulados, tem o cabelo curto e sutilmente volumoso na parte superior e um vestido com gola em “v” detalhada que imita um bordado, realça o volume dos seios e é parte estrutural de seu corpo. A escolha desse objeto instiga algumas referências culturalmente associadas às bonecas, conforme colocado por Linker (2005, p. 18):

as bonecas não só representaram humanos idealizados; mulheres, crescentemente objetificadas, são comumente vistas como bonecas, como quando os homens se referem familiarmente a uma mulher atraente como sendo “uma verdadeira boneca”.

Também investigando a relação entre a figura representada e os padrões estéticos associados à feminilidade, Rossi (1993, p. 41), ao elaborar uma análise generalizada acerca das bonecas utilizadas e representadas por Simmons, identifica um corpo e um padrão de beleza ideais nas figuras fotografadas pela artista. Argumenta-se, entretanto, que a boneca representada nessa obra, apesar

de comportar alguns marcadores sociais privilegiados nas imagens de donas de casa advindas dos *mass media* (é branca, simétrica, magra etc.), não aparenta ser uma figura dotada de atributos estéticos ostensivos e marcadamente belos em conformidade com os padrões e cânones heteronormativos de beleza ou feminilidade.

Acerca da figura representada em *Woman / Purple Dress / Kitchen*, nota-se que em seu rosto sério e inexpressivo, que não denota especificamente algum estado de espírito, mais bem neutralidade ou até mesmo apatia, não se evidenciam indícios de maquiagem (a não ser pelo escurecimento do lábio, que alude ao uso de batom); ademais sua austeridade contrasta marcadamente com as expressões faciais sorridentes e dóceis das bonecas atuais e das donas de casas representadas em revistas e anúncios publicitários. A figura não possui uma aparência exuberantemente jovem, pelo contrário, seu corte de cabelo não é moderno ou atrativo, considerando-se as imagens da década de 1950.

Em vez de evocar juventude, jovialidade, bom-humor, beleza e atratividade (atributos ressaltados nas representações midiáticas de donas de casa), trata-se de uma figura extremamente simples, que possui, inclusive, algumas irregularidades e desproporções: sua cabeça aparenta ser sutilmente maior que os demais elementos do corpo, os ombros, consideravelmente espaçados, incitam a sensação de dureza e suas pequenas mãos rigidamente abertas expressam inflexibilidade e rudeza. Nessa obra a postura dura e firme da figura (acentuada pela falta de articulações, por exemplo, nos cotovelos e no pescoço) incita tensão e rigidez, além de ser um componente indicial de artificialidade, que não permite perder de vista o fato de que se trata de um brinquedo, um objeto plástico.

Pode-se dizer que através do controle dos dispositivos fotográficos a artista compensa essa ausência de sujeito do objeto inanimado projetando na figura representada características que a personificam: seu olhar é direcionado para um ponto que está fora da composição, o que, somado à falta de interação entre ela e os demais elementos da cena e à sua expressão facial que equilibra neutralidade e vazio com seriedade, evocam solidão, inatividade e ausência. Essas projeções de sentimentos, canalizadas pela figura da dona de casa, são claramente frutos da combinação de artifícios representativos empregados por Simmons: é preciso

reconhecer os limites, senão a impossibilidade, de se afirmar algumas dessas características como propriedades materiais (físicas) inerentes à boneca, pois se sabe que os artifícios da montagem e da fotografia permitem o controle da angulação, ambiência e iluminação, que são utilizados pela artista para projetar e “forjar” variações na proporção, escala e principalmente na expressão facial da figura, sendo esse um dos principais recursos que lhe confere subjetividade. Para exemplificar essa ideia é sugerida a comparação das figuras que integram a obra *Woman / Purple Dress / Kitchen* e *Woman Behind Refrigerator Door*.

Apesar de serem fotografias do mesmo objeto (a mencionada boneca de plástico), nas obras em questão as figuras representadas aparentam manifestar estados de espírito opostos: na primeira fotografia ela aparece séria, com as sobrancelhas retas, o olhar vago e a boca rígida, enquanto na segunda o jogo de iluminação e foco permite arquear as sobrancelhas da boneca, estender seus lábios e marcar algumas linhas no rosto que lhe atribuem uma curva no canto da boca que remete ao sorriso. É assim conferida uma expressão mais jovial e alegre à mesma figura.



Figura 15. Woman Behind Refrigerator Door, fotografia em preto e branco, 13.5 x 21 cm, 1976, Laurie Simmons

Esses artifícios representativos têm como efeito a humanização ou personificação da boneca, pois projetam supostos sentimentos, pensamentos e desejos que aparentam constituir sua subjetividade. É, portanto, fomentada uma percepção que permite à figura transitar entre a condição de brinquedo plástico e de personagem. Nota-se que, salvo em algumas imagens que integram essa série, na maioria das fotografias a boneca aparece inativa, estática, imobilizada, silenciada, inerte e sem interagir com os demais elementos, ou seja, sua condição de objeto plástico é delatada na organização compositiva devido à posição limitada e dura (típica dos brinquedos inanimados) que lhe é conferida. Esse aspecto evidencia que os principais recursos que atuam no sentido de personificar a figura (compor uma personagem) advêm de sua disposição na montagem e principalmente das possibilidades de controle da iluminação, foco e enquadramento do rosto, intencionando atribuir-lhe determinada expressão facial. Esse aspecto também é evidenciado na análise de *Untitled (Woman's head)*.

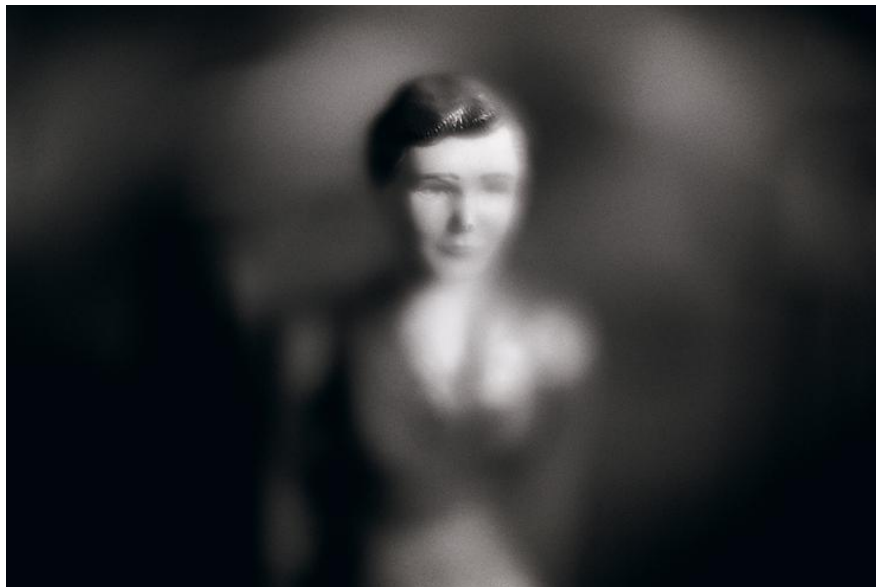


Figura 16. *Untitled (Woman's Head)*, fotografia em preto e branco, 13.5 x 21 cm, 1976, Laurie Simmons

Nessa obra o cenário se dissolve com a falta de foco, a qual só permite identificar, em meio aos tons de cinza, branco e negro que emergem ao fundo como névoas amorfas, o corpo da boneca. O foco da imagem abrange uma área muito pequena localizada na porção superior esquerda do rosto da figura retratada

e cobre um ponto de sua testa e parte do seu cabelo. A partir desse ponto a falta de foco se alastra gradualmente desfazendo os contornos da figura e conferindo-lhe dualidade e ambiguidade evasivas e turvas, dificultando a inteligibilidade da cena como um todo e impossibilitando a apreensão da figura num contexto específico ou seu engajamento em alguma atividade, o que lhe confere uma conotação reflexiva. É interessante pontuar que quando representada apartada do cenário doméstico (que só pode ser suprido em *Untitled (Woman's head)* com a antecipação do conhecimento das outras fotografias que integram a série), a figura deixa de referenciar “a dona de casa”, passando a produzir outras retóricas, as quais não deixam de aludir, de forma mais generalizada, a “mulher” como categoria culturalmente construída.

Outro efeito desse emprego do foco fotográfico é a alusão à memória e à reminiscência: em várias obras dessa série alguns planos das imagens aparecem fora de foco, o que permite apreendê-las como recordação turva e distante. No caso de *Untitled (Woman's Head)*, a atribuição de uma temporalidade difusa e suspensa à imagem também é associada a esse recurso, o qual contribui para a sensação de solidão, perda e vazio que permeia essa obra. A expressão facial da figura da mulher sugere, nesse caso, uma angústia obscura e um pesar difuso: seu olhar vago que fita o horizonte, sua boca rigidamente fechada e tensionada e o desenho angular da extremidade proximal de uma das sobrancelhas remontam essa sensação.

Além de aumentar a dramaticidade da cena, o preto-e-branco e o grão da fotografia também contribuem para a projeção de subjetividade na boneca, uma vez que as fortes cores artificiais e não-matizadas de seu vestido e corpo (que podem ser identificadas nas fotografias coloridas da série *Early Color Interiors*), assim como a palidez atípica de sua face, são disfarçadas. O brilho comumente associado aos lustrosos objetos plásticos também é controlado nessa fotografia, sendo direcionado pontualmente ao cabelo e atribuindo-lhe um reflexo vivaz e realista.

Sugeriu-se que através de artifícios fotográficos e controles de angulação, enquadramento, composição, iluminação e tratamento, Simmons projeta na boneca (um artefato cultural feito de plástico, produzido serialmente e

provavelmente em grandes quantidades) emoções e personalidade, ou seja, lhe atribui traços subjetivos que conferem individualidade ou singularidade. Pode-se dizer que essa personificação do inorgânico atingida através da representação fotográfica é uma estratégia que referencia subjetividade, mas não elabora um sujeito completo, autônomo e afirmativo, ou seja, não define “mulher” como entidade coerente, pois essa percepção frágil e fugaz de um indivíduo é sabotada pelo persistente componente plástico, que continua assombrando a personagem e resulta na referência a um sujeito ora presente ora ausente.

A projeção de subjetividade à figura representada e sua permanente condição de objeto inanimado são balanceadas de forma a permitir que esses dois elementos atuem complementar e interdependentemente, resultando na oscilação de pertencimento da figura ao campo dos objetos plásticos (artefatos culturais, produto industrializado) e ao mundo dos seres senscientes. Argumenta-se que, ao equilibrar ambivalentemente artificialidade e subjetividade, essa imagem instiga uma reflexão crítica acerca da própria construção da categoria “mulher”: longe de abordar a figura da dona de casa como estereótipo ou construção inautêntica que desvirtua ou mascara uma suposta “verdade ontológica feminina”, Simmons explicita “mulher” como construção categórica na qual estão imbricados os estereótipos e os papéis sociais, mas também a experiência pessoal (*herstories*⁴⁸) e outros transcurso de sujeição. Aqui a suposta lacuna que separaria a aparência superficial ou aspecto externo (plástico, artificial e inorgânico) de uma “substância interna” (no caso, subjetividade) é substituída pela explicitação da correlação entre esses dois elementos.

As análises elaboradas focalizaram a constante e equilibrada alternância do artificial (que referencia o identitário, estereótipo e massificante) e do subjetivo (personalidade, experiência pessoal e individualidade) na representação da dona de casa, sugerindo que em suas obras Simmons desmistifica a oposição entre construto e “realidade” no que diz respeito à categoria “mulher”. Cabe pontuar também que, em suas montagens fotografadas, a artista não só explicita “mulheridade” como construto heterocapitalista, mas também incide criticamente nos valores e no sistema que sustentam a noção de dona-de-casa, as

⁴⁸ O termo *herstory* é um neologismo baseado na substituição do trecho *his* (dele) em *history* (história) por *her* (dela), e diz respeito tanto à historiografia feminista e à escrita de si.

características e funções a ela atribuídas (como domesticidade, subserviência, maternidade etc.).

4.3.1 *Apropriação e memória afetiva como instrumentos de evocação crítica dos valores normativos associados à figura da dona de casa*

No caso da série *Early Black & White* pode-se dizer que Simmons atribui um olhar crítico à noção de dona de casa ao incitar um estranhamento entre as representações presentes em suas obras e aquelas advindas do imaginário dos *mass media*. Incorporando elementos da cultura material (brinquedos, objetos mundanos que são trazidos para o campo artístico) às suas obras, a artista focaliza o ambiente doméstico tipicamente associado à década de 1950 e a figura da dona de casa (temáticas historicamente representadas e difundidas em anúncios publicitários, revistas, filmes etc.) adentrando e evocando diretamente o amplo imaginário popular que abarca essa temática e mobilizando, assim, uma série de discursos culturais associados aos valores normativos que circunscrevem e sustentam a dona de casa no campo da representação. Esse efeito é esclarecido por Sherrie Levine, que afirma que

cada palavra, cada imagem é alugada e hipotecada. Nós sabemos que a imagem [picture] não é mais que um espaço no qual uma variedade de imagens, nenhuma delas original, se combinam e se contrapõem. Uma imagem é um tecido de citações delineado com os inumeráveis centros da cultura. (Levine, 1987 apud Wallis, 1987, p. 92-93)

A intensificação da aproximação das imagens da série *Early Black & White* de Simmons ao fluxo das retóricas e convenções culturais que permeiam a figura da dona de casa se deve não somente ao fato de que a artista trabalha com uma temática que foi vastamente retratada pelos *mass media*, mas também porque o faz a partir da apropriação de objetos provenientes da cultura material: pode-se dizer que as obras de Simmons agenciam a evocação de discursos hegemônicos

ou estruturas ideológicas relacionadas às convenções culturais de uso, significação e função dos brinquedos apropriados pela artista.

Assim sendo, ao trabalhar com artefatos culturais apropriados, em muitas de suas obras a artista estabelece uma referência à cultura material e à memória cultural, ou seja, esses objetos, cuja produção está dissociada do contexto artístico, dispõem de um pertencimento específico e anterior (relacionado a determinados espaços, usos, funções e circulações), o qual é evocado nas obras permitindo à artista fundamentar uma base consistente de familiaridade e ao mesmo tempo subvertê-la ao proporcionar-lhe um olhar crítico.

Considerando-se esse efeito de “evocação” (sustentado pelo reconhecimento ou familiaridade dos objetos apropriados), pode-se dizer que uma das potencialidades da apropriação advém do deslocamento do objeto a um contexto crítico, o que possibilita a desestabilização das retóricas por eles naturalizadas, conforme sugerido por Hutcheon (1989, p. 44):

Reapropriar-se de representações existentes, que são efetivas precisamente por estarem carregadas de significados pré-existent, e colocá-las num contexto novo e irônico é uma forma típica da crítica cúmplice da fotografia pós-moderna: ao explorar o poder das imagens familiares, essa prática também as desnatura, torna visíveis os mecanismos ocultos que trabalham para torná-las transparentes e traz à tona as políticas, isso é, os interesses baixo os quais essas operam e o poder que manejam.

Nesse sentido, pode-se dizer que a apropriação de brinquedos e bonecas, ao proporcionar o deslocamento dos mesmos a um contexto diferente, facilita um olhar crítico às retóricas a eles associadas, aos seus usos frequentes (as brincadeiras de crianças) e à função desses objetos na cultura (especialmente no que diz respeito à educação). Entretanto, cabe apontar que as obras da série *Early Black & White* não são elaboradas através de apropriações não mediadas: por se tratarem de montagens fotografadas de cenas que contrastam deliberadamente com o imaginário cultural de donas de casas e com os usos convencionais dos brinquedos, argumenta-se que o mencionado componente desestabilizador é reforçado e potencializado por Simmons.

Assim sendo, argumenta-se que ao mesmo tempo em que muitas de suas obras evocam referências à infância (através da alusão às casas de bonecas e às

brincadeiras de crianças), à memória afetiva que idealiza as vivências infantis, às vigorosas, esbeltas e joviais figuras de donas de casas advindas dos anúncios publicitários e das revistas, aos “anos dourados” e à ascensão do consumismo fomentado pelo modelo capitalista, alguns aspectos da montagem, da composição do cenário e da fotografia subvertem as retóricas hegemônicas associadas a essas temáticas, o que atribui criticidade ao trabalho. Esse aspecto pode ser explorado com a análise de *Woman / Purple Dress / Kitchen*.

Apesar de se tratar de uma fotografia realizada a partir da montagem de um ambiente doméstico organizado, a estabilidade da composição é interpelada pela sensação de tumulto derivada do excesso de objetos espalhados, que saturam a cena de detalhes e informações. Exagero, repleção e fartura são expressos pela quantidade e disposição dos produtos (alimentícios, decorativos, eletrodomésticos etc.) que compõem a cozinha. Têm especial destaque os objetos (rádio, panelas, lata e alimentos) dispostos em cima da mesa, que são desproporcionalmente maiores que os demais (principalmente quando comparados à figura da mulher) e se encontram ao centro e no primeiro plano da imagem. Indica-se que a ênfase nesses objetos pode ser percebida como uma referência ao avanço econômico e à ascensão da classe média norte-americana no período que sucedeu a 2ª Guerra Mundial (1939-1945).

Ao trabalhar com determinados brinquedos e miniaturas apropriadas (artefatos culturais), ou seja, objetos que não são propriamente funcionais, mais bem imitam outros, Simmons provoca uma reflexão em torno do papel dos objetos na cultura americana do pós-guerra. Acerca desse tema Kate Linker (2005, p. 9) aponta que

O trabalho de Simmons é uma resposta enganosamente simples à complexa transformação da cultura americana centrada na crescente importância dos objetos. O período pós-guerra produziu um novo modelo de experiência – a vida suburbana, e um novo mandato – o estilo consumista, refletidos nas superfícies brilhantes, padrões profusos e materiais distintos dos produtos que contribuíram para a ambiência do período.

Principalmente as séries *Early Color Interiors* e *Color Coordinated Interiors*, que são fotografias de ambientes domésticos produzidos pela artista com imagens, papéis de parede e objetos plásticos apropriados, assim como a série

aqui analisada, abordam a crescente fabricação de itens decorativos, atrativos, estilizados e simbólicos como sendo manifestações do modelo capitalista, que promove um estímulo consumista intensificado. Em última instância, ao apresentar as possibilidades de remodelação do ambiente doméstico oferecidas no período pós-guerra e enfatizar os investimentos da classe média e alta nessa prática, muitas das fotografias de Simmons referenciam crítica e simbolicamente a ascensão do status dos objetos na cultura norte-americana e o reflexo da posição social e financeira associada a esse tipo de consumo.

Conforme mencionado, em *Woman / Purple Dress / Kitchen* a cozinha é completamente preenchida por objetos (armários, mesas, relógios, equipamentos etc.) e por detalhes decorativos como, por exemplo, os corações desenhados nas portas do armário, as estruturas ornamentais em forma de rendas e os ladrilhos que enfeitam as paredes. Entretanto, esses elementos não são representados de forma propriamente ostensiva, mais bem há na montagem o indício de acúmulo e saturação, que se traduz como desconforto e estranhamento: se considerarmos as imagens de anúncios de eletrodomésticos que representam a cozinha como um ambiente lustroso, limpo, brilhante, amplo e iluminado, é evidenciado que na obra em questão o esplendor, a amplitude, a praticidade e o dinamismo desse ambiente são subvertidos e também evidenciados com a representação de uma cozinha sombria, abarrotada de objetos e, apesar de organizada, incomodamente saturada. Ademais, conforme previamente anunciado, há nessa obra um estranhamento advindo da sensação exagerada de artificialidade (a desproporcionalidade dos objetos, seu brilho vinílico, a sensação plástica, as fontes improváveis de iluminação etc.), que inviabiliza uma apreensão harmônica e “realista” da cena. Por ser notadamente incomum, o ambiente montado e fotografado contrasta com a sensação de ordem e perfeição das imagens de cozinhas advindas, por exemplo, de anúncios publicitários.

Pode-se dizer que, devido ao contraste entre a representação de Simmons do ambiente doméstico da década de 1950 e aquelas repetidamente difundidas pelos *mass media*, as retóricas originais que circundam o boom do consumismo (a celebração do status financeiro e do modelo capitalista através da estilização e remodelação dos lares norte-americanos) são desestabilizadas nessa obra e que

é assim promovido um olhar crítico aos valores e normas sociais que sustentam esse modelo. Nesse mesmo sentido pode-se dizer que a representação da dona de casa em *Woman / Purple Dress / Kitchen* conflita com muitas outras que compõem o repertório cultural.

Conforme mencionado, a mulher representada nessa obra contrapõe a típica imagem da dona de casa propagada pelos anúncios publicitários, pelo cinema e pelas revistas: essa figura, muitas vezes retratada de forma vigorosa, ativa, jovial, disposta e satisfeita, aparece nas obras de Simmons de forma austera, inerte, rude e solitária. Ademais é representada por uma boneca que não possui atributos estéticos associados aos padrões normativos de beleza. Essa análise requer algumas considerações acerca da relação entre *Woman / Purple Dress / Kitchen* e a noção de “imagens negativas de mulheres”.

Segundo Goldstein et al., a artista afirmou que, em sua obra, as fotografias de bonecas de plástico atuam como “substitutos, suplentes de mulheres oprimidas (e produzidas em massa) pelo seu próprio ambiente” (Goldstein et al., 1989, p. 57 apud Rossi, 1993, p. 41), o que permite entendê-las como figurações da opressão, ou seja, não são propriamente imagens empoderadoras. Entretanto, pontua-se que apreender as obras da série *Early Black & White* como perpetuadoras de “imagens negativas de mulheres” significaria reproduzir uma abordagem modernista da prática fotográfica. Acerca desse tema, ao analisar as potencialidades da apropriação, Solomon-Godeau afirma (1994, p. 117): “se as práticas pós-modernistas substituíram as noções de autossuficiência do significante estético por um novo interesse pelo referente, precisa ser dito que isso foi feito tomando-se o referente como problema, não como algo dado.”

Assim sendo, sugere-se que Simmons não pretende criar uma “outra” imagem, mais “real” da dona de casa, mais bem explicitar, através do estranhamento, a construção hegemônica dessa figura na representação e a forma como ela é comumente apreendida. Ou seja, a mulher representada por Simmons, ao contrastar com o repertório imagético popular, permite desestabilizar as retóricas culturalmente promovidas que naturalizam os papéis sociais designados às mulheres (relacionados à maternidade, ao trabalho doméstico, à dependência financeira etc.).

Conforme mencionado, as estruturas ideológicas envoltas nos objetos apropriados e fotografados por Simmons, além de evocarem um imaginário geracional simbolicamente carregado (as imagens repetidamente difundidas das donas de casa das décadas de 1950 e 1960), dizem respeito a uma funcionalidade específica: os brinquedos estão geralmente associados à educação das crianças e ao ato de brincar, que supostamente fomentaria a alegria e o bem-estar. Nesse sentido é importante ressaltar que Simmons trabalha com brinquedos que remetem à sua infância (alguns dos quais ela possuía quando criança), ou seja, há no processo de montagem e fotografia das cenas um retorno a uma vivência pessoal da artista e a reminiscência de uma recordação afetiva e subjetiva. Assim sendo, pode-se dizer que existe uma qualidade intimista na obra (a qual é acentuada pelo fato de se tratarem de fotografias pequenas) que está interligada à memória afetiva acionada pelos brinquedos e pela referência às casas de bonecas.

Evidencia-se, entretanto, que em *Woman / Purple Dress / Kitchen* algumas dessas expectativas relacionadas à memória afetiva e aos usos tradicionais dos objetos apropriados são frustradas ou subvertidas, uma vez que a alusão à brincadeira e à memória da infância não emerge de forma idealizada nem positiva: nota-se que o aspecto lúdico, alegre, criativo, dinâmico e permissivo associado às brincadeiras se esvai na representação austera que enquadra “mulheridade” e a função social da dona de casa como uma “condição”.

Exemplificando esse componente ao mesmo tempo familiar ou afetivo e desestabilizador das representações de donas de casas, acerca da série *Interiors* de Simmons, Helaine Posner (2011, p. 18) coloca que:

Essas imagens de miniaturas de donas de casa, isoladas e cercadas pelas armadilhas aprisionadoras da vida doméstica, dispõem um olhar nostálgico que regressa aos anos 1950 e recorda a afetividade envolvida em brincar com casas de bonecas que a artista e muitas mulheres de sua geração possuíam. Ao mesmo tempo, essas silenciosas cenas domésticas operam como súbitas críticas aos papéis de gênero convencionais, revelando a forma aparentemente benigna com que são introduzidas nas vidas de garotas, e sugerindo as expectativas que elas estabelecem para as vidas das mulheres.

Em sua análise, Posner comenta que percebe a figura da dona de casa como combinação de um componente crítico (relacionado aos papéis sociais designados às mulheres) e do processo de identificação afetiva ou de reconhecimento que remete a uma experiência pessoal e também geracional e local.

Conforme sugerido, ao fomentar e evocar a memória afetiva de uma maneira crítica e não idealizada, Simmons evoca convenções acerca do propósito desses objetos na cultura e das retóricas a eles associadas e simultaneamente as corrompe ou perverte. O acionamento e justaposição de retóricas contraditórias (os embates entre a cena fotografada e as imagens de donas de casas advindas dos *mass media* e a evocação deturpada da memória afetiva no tangencial às brincadeiras infantis) não visa a desqualificação de um modelo “original” em prol da validação de outras retóricas (supostamente feministas e afirmativas) acerca dos papéis sociais designados às mulheres: conforme indicado por Pollock (2011, p. 69), “em vez de se substituir o que está sendo criticado por sua alternativa ‘mais verdadeira’, a crítica desconstrutiva envolve o conceito ‘num processo de apagamento’”. Assim sendo, pode-se dizer que as montagens fotografadas por Simmons não sustentam a oposição entre “realidade” e “ficção” no que diz respeito à construção de “mulher” no campo representativo, mais bem argumenta-se que essa obra adquire sentido crítico com a explicitação (e conseqüente desestabilização) das retóricas culturais hegemônicas, a qual é impulsionada pelo estranhamento advindo do contraste entre as imagens de donas de casas elaboradas por Simmons e o repertório imagético cultural.

Conclusão

As obras produzidas por artistas feministas norte-americanas no contexto de solidificação da segunda onda feminista (especialmente durante as décadas de 1970 e 1980) e que dialogaram veementemente com as temáticas a elas associadas (como as questões dos direitos reprodutivos, da divisão dos papéis

sociais, da estética, da representação e do comportamento) são muitas vezes apreendidas de forma restritiva, por historiadoras/es e críticas/os da arte, num marco regulatório identitário e binarista: estima-se que muitas das análises das obras de Barbara Kruger, Cindy Sherman, Laurie Simmons e Martha Rosler, entre outras, as apreendem como sustentáculos de relações identitárias dicotômicas baseadas no modelo eu/outro (*self/other*). Ademais, a potência crítica de algumas proposições artísticas associadas à segunda onda feminista é geralmente relacionada às possibilidades de reversão das estruturas de poder que perpetuam as assimetrias de gênero (no caso, o empoderamento de mulheres) e não propriamente à dissolução ou desestabilização do sistema sexo/gênero como modelo.

Esse cenário se deve em parte ao fato de que essas e outras artistas atuantes durante as décadas de 1970 e 1980 elaboraram suas obras no contexto em que, conforme identificado pela crítica e historiadora de arte Amelia Jones, as noções binárias do ser (*self*) se fortaleciam nos Estados Unidos e na Europa com a emergência das teorias das políticas de identidade. Esse quadro suscitou um ímpeto de produção de proposições artísticas (especialmente considerando-se artistas interessadas/os em explorar questões relativas a raça e a gênero) que organizavam a identidade em binários opostos e interdependentes, empregando dicotomias como homem/mulher, negra/branca, mestre/escrava etc. Exemplificando essa ideia, a autora pontua que “no início das políticas de identidade era crucial minimizar a natureza performativa e instável da subjetividade visando preferivelmente enfatizar a insidiosa natureza da oposição em si” (Jones, 2012, p. 37).

Além da simultaneidade da eclosão da arte feminista e da consolidação das políticas identitárias, atenta-se para o fato de que concomitantes a essas circunstâncias emergiram também as manifestações dos feminismos das diferenças, que possibilitaram um olhar crítico ao então estável e hegemônico “sujeito do feminismo” (mulher branca, de classe-média e heterossexual) o que, conforme explorado na pesquisa, culminou na problematização das mencionadas estruturas identitárias, especialmente devido ao crescente reconhecimento das

intersecções entre os diversos marcadores sociais imbricados na sustentação da subjetividade.

Evidencia-se que esse período abrigou uma profusão de diferentes formas de se abordar gênero na representação, sendo que, conforme sugerido nessa pesquisa, algumas delas podem inclusive ser consideradas alternativas críticas ao modelo binarista das políticas de identidade. Explorando esse aspecto, foram elaboradas análises de obras produzidas no final da década de 1970 e durante a década de 1980, sugerindo que algumas proposições artísticas associadas à crítica feminista da representação não reiteravam necessariamente as políticas de identidade, apesar de estarem histórica e rigidamente vinculadas à perpetuação de modelos binaristas devido principalmente à forma como foram compelidas pelas críticas feministas de seu período.

Entende-se que devido à sua emersão num contexto em que as políticas de identidade se consolidavam como principal estratégia organizativa feminista, as obras orientadas por um ethos feminista elaboradas nas décadas de 1970 e 1980 foram circunscritas principalmente por análises fundamentadas nas então predominantes premissas identitárias, sendo muitas vezes apreendidas como proposições que naturalizam “mulher” como sujeito e categoria. Sugere-se que a ênfase em situá-las dentro dessas estruturas identitárias se remonta principalmente com análises que agenciam e aplicam teorias binaristas de identificação, como aquelas desenvolvidas por Laura Mulvey, que, focalizando os prazeres visuais (escopofilia, fetichismo, voyeurismo etc.), produziu instrumentos analíticos heterocentrados, como, por exemplo, aqueles baseados no “olhar masculino” (*male gaze*).

Acerca desse tema Jones afirma que durante as décadas de 1970 e 1980 a prática artística feminista foi concebida inseparavelmente das questões do “olhar masculino” elaboradas pela teoria fílmica: “Manejar o fetichismo se tornou o principal objetivo, e as estratégias envolviam representar imagens estereotípicas da forma feminina através de práticas ‘críticas’ como a apropriação (que supostamente ironiza a imagem) e a interrupção textual.” (Jones, 2012, p. 69). Jones sustenta essas ideias que refutam o potencial desestabilizador de alguns preceitos da crítica feminista da representação (em especial a noção de “mulher

como imagem”) mencionando as obras *Untitled Film Still #34*, de Cindy Sherman, e *Untitled (surveillance is your busywork)*, de Barbara Kruger, que, segundo ela, tratam-se de

duas imagens que são clássicos da arte feminista (e, portanto, determinadas pelas políticas de identidade) – exemplos da dominância das teorias de Mulvey no discurso e na prática artística de 1970 e 1980. Perfeitas ilustrações do modelo feminista crítico do fetichismo, muitas vezes reduzido à questão de como impedir ou repudiar o “olhar masculino”, que então dominava as discussões na arte contemporânea dos Estados Unidos e da Inglaterra. (Jones, 2012, p. 70-71)

Apesar de refutar a autonomia do “objeto artístico” e de defender a ideia de que não existe um “objeto em si” que seja capaz de solicitar uma forma correta de análise (Jones, 2012, p. 138), as mencionadas colocações de Jones enrijecem a relação entre as obras de Kruger e Sherman e a crítica feminista do fetichismo, aparentando alegar que essas obras devem ser abordadas de acordo com as teorias contemporâneas às suas produções (especialmente aquelas que envolvem os prazeres visuais) e que outros olhares a essas imagens são impossíveis. Entretanto, contrapondo algumas das recorrentes análises de obras feministas elaboradas nas décadas de 1970 e 1980, a pesquisa aqui desenvolvida sugeriu que os trabalhos associados à crítica feminista da representação podem ser apreendidos de formas mais interseccionais e menos identitárias.

As análises promovidas relacionaram a apropriação de imagens de mulheres à crítica contemporânea das políticas de identidade sugerindo que as artistas selecionadas nessa pesquisa desenvolveram perspectivas pós-identitárias para abordar os temas da segunda onda feminista e especialmente para representar mulheridade evitando a reificação do termo. Essa proposta, que lança um novo olhar às emblemáticas artistas norte-americanas consolidadas pela crítica feminista de arte, abordou não só as obras de Sherman e de Kruger, como também de Rosler e de Simmons, dissociando-as do enfoque reducionista e binarista mencionado por Jones: ao desvencilhar a crítica feminista da representação de instrumentais heterocêntricos e explorar não somente sua falta de contribuições para as estruturas identitárias, como também suas potencialidades desestabilizadoras do sistema sexo/gênero, a pesquisa desenvolvida sugeriu que, servindo-se de técnicas apropriativas, as artistas

abordam criticamente não só as imagens de mulheres advindas do repertório cultural e suas retóricas, mas a própria construção de mulheridade através da representação, ou seja, explicitam a ideia de “mulher como imagem”. Defendeu-se que as representações de mulheres apropriadas e citadas nas obras de Kruger, Rosler, Sherman e Simmons, ao inferirem um olhar crítico à apreensão de “mulher” como entidade identitária naturalizada e essencialista, formularam retóricas pós-identitárias.

À primeira vista, a ideia de representações pós-identitárias de mulheres aparenta ser paradoxal, uma vez que o sujeito “mulher” (que é concebido no seu relacional estável com o termo “homem”, em uma estrutura binária) é mantido. Ou seja, por sustentarem uma “ênfase no binário”, as obras que incluem representações de mulheres foram geralmente associadas à legitimação desse termo e à reafirmação da fixidez da identidade. Entretanto, contestou-se nessa pesquisa a ideia de que obras que focalizam mulheridade, por manejarem termos rigidamente binários, expressam cumplicidade ou legitimam seus princípios e são incapazes de articular críticas que desestabilizem o sistema sexo/gênero.

O argumento dessa objeção pode ser exemplificado pelas análises das colagens de Martha Rosler: sugeriu-se que exagerando ao extremo os binarismos de gênero, a artista enfatiza e ridiculariza as oposições exacerbadas das dicotomias feminilidade/masculinidade, público/privado, donas de casas/soldados e muitas outras, gerando um estranhamento (que também se faz presente nas obras de Simmons) acerca da suposta “complementaridade” dos gêneros. Essas estratégias, embora calcadas nos termos binários (homem/mulher), desestabilizam a coerência da matriz sexo/gênero ao incitarem um olhar crítico à mesma. Assim sendo, pode-se dizer que, ao apropriar-se de imagens de mulheres advindas dos *mass media* para elaborar obras que abordam enfática e criticamente a estruturação binária, estática e limitadora da identidade, a artista incita retóricas que subvertem e ironizam essa concepção, o que pode ser considerado uma forma pós-identitária de se manejar representações de mulheres.

É preciso fazer uma ressalva acerca do uso do termo “pós-identitário”, pois esse muitas vezes conduz à ideia equivocada de que se pretende superar ou

transcender as estruturas identitárias e os sistemas imbricados nas formulações da subjetividade: ressalta-se a impossibilidade dessa proposta, uma vez que não estamos além do regime da identidade. Esse aspecto é também reconhecido por Jones, que aponta que “não existe nenhum único momento em que os binários neo-hegelianos da política de identidade clássica repentinamente abrem caminho para uma forma totalmente não oposicional de se intervir nas estruturas de identificação.” (Jones, 2012, p. 89). Mais bem se associou, nessa pesquisa, o termo “pós-identitário” às tentativas de desestabilização ou de incisão crítica nas premissas e nos pilares que sustentam e naturalizam o conceito de identidade e a matriz sexo/gênero.

Diante dessa “restrição”, que impossibilita a superação das estruturas identitárias, atentou-se nesse trabalho para a possibilidade de se analisar as obras selecionadas enfocando a exploração dos processos de *identificação*, em vez de sustentar abordagens que reforçam *identidade*. Ou seja, as análises desenvolvidas não se estruturaram sob os preceitos que naturalizam a identidade binária, mas focalizaram os processos de identificação (evocação e reconhecimento) de gênero. A metodologia desenvolvida sob essa base tornou os binários mais complexos e permitiu que as análises das obras se apartassem dos instrumentais centrados no fetichismo, na escopofilia e nos prazeres visuais e se aproximassem das críticas às políticas de identidade.

Seguindo essa metodologia sugeriu-se que é através da identificação (e não da propagação da identidade) que Sherman supre mulheridade em seus autorretratos performáticos, uma vez que joga com o *reconhecimento* de uma identidade explicitamente construída por códigos representativos, a qual é em seguida dissolvida e substituída por outras. Nesse processo de reiteração chamado de “paródia de gênero”, a mulheridade referenciada nos autorretratos performáticos da artista tem sua coerência e fixidez desintegradas, passando a ser apreendida como contingente e fluida.

Nessa mesma chave, as análises das obras de Kruger indicaram a desestruturação dos processos de identificação pautados pela correspondência identitária entre a figura representada (em especial o gênero evocado) e o público. Sugeriu-se que, intervindo em imagens apropriadas de mulheres, a artista alcança

a interpelação dos processos de identificação de um “sujeito mulher” nas representações de mulheres que integram suas serigrafias e alcança a transposição desses processos ao plano da linguagem, mais precisamente aos pronomes pessoais, os quais, por serem mais permissivos e abrangentes, abrigam subjetividades múltiplas.

Assim sendo, a pesquisa foi fundamentada na ideia de que artistas que se apropriam de imagens de mulheres visando incidir criticamente nas retóricas a elas associadas (abordando estética, comportamento, função social etc.) alcançam justamente a exposição de processos de *identificação* que organizam a inteligibilidade do gênero (“suprir” ou “evocar” gênero) e a ideologia a eles vinculada, e evitam a reificação da *identidade* ao explicitarem mulheridade como construto cultural e não como unidade empírica ou entidade universal, transcultural, transhistorica ou essencializada. Dessa forma, argumentou-se que as obras de Kruger, Rosler, Sherman e Simmons são capazes de desestabilizar a fixidez e a oposicionalidade das dicotomias eu/outro (masculinidade/feminilidade, branquitude/negritude etc.) normalmente associadas à identidade e, portanto, pode-se dizer que essas artistas manejam estratégias pós-identitárias de representação.

Especialmente considerando-se que, conforme sugerido, os termos do sistema binário não foram superados na cultura e que as problemáticas da primeira e segunda onda feministas continuam sendo pertinentes na atualidade, é frisada a importância de se traçar perspectivas pós-identitárias nas análises de algumas obras de Kruger, Rosler, Sherman e Simmons: devido ao fato de que mulheridade, assim como a heterossexualidade compulsória que a produz, são termos solidificados e persistentes, por possibilitarem abordagens críticas no interior dessas convenções, os investimentos dessas artistas desafiam de forma confrontante e direcionada sua naturalizada dominância e estabilidade, alcançando efeitos que abordagens mais marginais aos sistemas binários (como proposições associadas à teoria *queer*) não tangenciam.

Considerações finais

Dada a necessidade de se criar uma metodologia de análise que considere as críticas feministas às políticas identitárias, a pesquisa desenvolvida sugeriu que assim como algumas vertentes do ativismo feminista buscaram novas maneiras de se organizar politicamente (dissociadas das políticas de identidade) é preciso pensar novas formas de adentrar as ainda pertinentes temáticas do feminismo emancipatório. Para tanto, argumentou-se a favor de investimentos que incluam representações de mulheres que não reifiquem os mesmos termos que pretendem criticar. Nesse sentido sugeriu-se que, assim como a ideia de coalizão tem sido um eficaz instrumento alternativo às políticas de identidade, as estratégias apropriativas podem ser importantes ferramentas para artistas feministas que desejam dar continuidade à problematização das questões desenvolvidas na primeira e na segunda onda, desestabilizando, entretanto, a então inquestionada categoria “mulher”: estima-se que essas duas estratégias (a coalizão, no campo da organização ativista política, e a apropriação, focalizando a representação artística de mulheres) têm em comum a tentativa de reconceitualização do “sujeito do feminismo” (considerando-se que os feminismos se multiplicaram e passaram a abrigar não só gênero, mas raça, classe, lesbiandade, transsexualidade etc.) e a reformulação da forma tradicional com a qual se abordam as questões do feminismo de primeira e segunda onda, uma vez que a categoria “mulher” (fixa, naturalizada, essencialista e universal) pode ser substituída pela ideia de “devir mulher”, permitindo uma abordagem mais fluída, múltipla e instável de mulheridade.

Diante da multiplicidade de feminismos e da profusão de estratégias muitas vezes opostas ou contraditórias (mais igualmente legítimas e construtivas), não se pretende sustentar a apropriação como único modelo representativo capaz de desterritorializar dos domínios da identidade as imagens de mulheres em proposições artísticas. Fomenta-se a necessidade de se acompanhar a multiplicidade e as constantes transformações das questões feministas e, com base nisso, como consideração final propõe-se a revisão da emblemática

colocação de Audre Lorde: “as ferramentas do mestre jamais demolirão a casa do mestre” (Lorde, 2007, p. 110).

Nessa pesquisa, enfatizando o potencial crítico da apropriação de imagens de mulheres, sugeriu-se que, às vezes, as ferramentas dos mestres podem ser instrumentos eficazes para se desestabilizar as casas dos mesmos, uma vez que estratégias mais separatistas as deixariam intactas, que a completa destruição das mencionadas casas ainda está tão distante quanto a superação das premissas identitárias e que a construção de “novas casas” pode ser um modelo obsoleto quando se pretende formular sujeitos nômades.

Referências⁴⁹

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects*. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. Becoming-woman: rethinking the positivity of difference. In: BRONFEN, Elisabeth; KAVKA, Misha. *Feminist Consequences: theory for the new century*. New York: Columbia University Press, 2001.

BUTLER, Judith. The end of sexual difference? In: BRONFEN, Elisabeth.; KAVKA, Misha. *Feminist Consequences: theory for the new century*. New York: Columbia University Press, 2001.

_____. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. 3. ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, Claudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. *Cadernos PAGU*, v. 19. Campinas, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n19/n19a04.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

COTTINGHAM, Laura. *Seeing Through the Seventies: essays on feminism and art*. London: G+B Arts International, 2000.

COWIE, Elizabeth. *Representing the Woman: cinema and psychoanalysis*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't*. Bloomington: Indiana University Press, 1984

_____. *Feminist Studies / Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

_____. *Technologies of gender*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions, art and spatial politics*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

⁴⁹ Segundo Associação Brasileira de Normas Técnicas – ABNT, NBR 6023/2002.

Donahue, Tom; Hasegawa-Overacker, Paul; Idupuganti, Anura (Produtor), & Donahue, Tom; Hasegawa-Overacker, Paul (Diretor). 2010. *Guest of Cindy Sherman* [Filme-vídeo]. New York: Filmlike.

ELAM, Diane. *Feminism and deconstruction*. New York: Routledge, 1994.

GILBERT, Alan. La calle es un *collage*: entrevista con Martha Rosler In: GUILLEN, Marina; MUÑOZ, Raquel L. *Martha Rosler: la casa, la calle, la cocina*. Granada: Centro José Guerrero, 2009.

GOLDSTEIN, Ann; JACOB, Mary Jane; RORIMER, Anne; SINGERMAN, Howard; KOSHALEK, Richard. *A forest of signs: art in the crisis of representation*. Los Angeles: MIT Press, 1989.

GOODEVE, Thyrsa. The art of public address: Barbara Kruger. *Art in America*, p. 92-99, novembro, 1997.

HARDING, Sandra. The instability of the analytical categories of feminist theory. *Signs*, Chicago, v. 11, n. 4, p. 645-664, University of Chicago Press, 1986.

HITA, Maria Gabriela. Igualdade, identidade e diferença(s): feminismo na reinvenção dos sujeitos. In: ALMEIDA, Heloisa B.; COSTA, Rosely G.; RAMÍREZ, Martha C.; SOUZA, Érica R. *Gênero em matizes*. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1989.

JONES, Amelia. *Body art: performing the subject*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998.

_____. *Seeing differently: a history and theory of identification and the visual arts*. New York: Routledge, 2012.

KAANTAJAT, Katseen; ROSSI, Leena-Maija. *Louise Lawler, Cindy Sherman, Laurie Simmons: returning the gaze*. Helsinki: Nykytaiteen Museo, 1993.

KAMIMURA, Masako. Barbara Kruger: art of representation. *Woman's Art Journal*, v. 8, n. 1, p. 40-43, 1987.

KELLY, Mary. *Imaging desire*. Massachusetts: MIT Press, 1998.

KRUGER, Barbara; MITCHELL, William J. T. An interview with Barbara Kruger. *Critical Inquiry*, v. 17, n. 2, 1991.

KRUGER, Barbara. *Remote Control: power, cultures, and the world of appearances*. Cambridge: MIT Press, 1993.

_____. *Thinking of you*. Cambridge: MIT Press, 1999.

LINKER, Kate. *Love for sale: the words and pictures of Barbara Kruger*. New York: Abradale Press, 1990.

_____. *Laurie Simmons: walking, talking, lying*. New York: Aperture, 2005.

LIPPARD, Lucy. *The pink glass swan: selected feminist essays on art*. New York: New York Press, 1995.

LORDE, Audre. *Zami: a new spelling of my name – a biomythography* by Audre Lorde. New York: Crossing Press, 1982.

_____. *Sister outsider: essays and speeches*. New York: Crossing Press, 2007.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

MEAGHER, Michelle. Would the real Cindy Sherman please stand up? Encounters between Cindy Sherman and Feminist Theory. *Women: a cultural review*, Routledge, v. 13, n. 1, 2002.

MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

_____. A phantasmagoria of the female body: the work of Cindy Sherman. *New Left Review*. London, n. 188, p. 136-150, 1991.

NOCHLIN, Linda. *Representing women*. New York: Thames & Hudson, 1999.

OWENS, Craig. The medusa effect or, the spectacular ruse. In: BLAZWICK, Iwona; NARINE, Sandy; OWENS, Craig; WEINSTOCK, Jane. *We won't play nature to your culture*. London: Institute of Contemporary Arts, 1983.

_____. *Beyond Recognition*. California: University of California Press, 1992.

PASSERINI, Luisa. Sociedad de Consumo y Cultura de Masas. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres: el siglo XX*. Buenos Aires: Santillana, 2000.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference*. New York: Routledge, 1988.

_____. What women want: psychoanalysis and cultural critique. In: PRINCENTHAL, Nancy. *The deconstructive impulse*. New York: Prestel Publishing: 2011.

POSNER, Helaine. Hot and cool: feminist art in practice. In: PRINCENTHAL, Nancy. *The deconstructive impulse*. New York: Prestel Publishing: 2011.

PRECIADO, Beatriz. *Testo yonki*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

ROMERO, Yolanda. La casa, la calle, la cocina. In: GUILLEN, Marina; MUÑOZ, Raquel L. *Martha Rosler: la casa, la calle, la cocina*. Granada: Centro José Guerrero, 2009.

ROSLER, Martha. *Imágenes públicas: la función política de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

SCHOR, Mira. Backlash and appropriation. In: BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. *The power of feminist art: the american movement of the 1970s, history and impact*. New York: Harry N. Abrams, 1994.

_____. From liberation to lack. *Heresies*, Lancaster, v. 6, n. 24, 1989.

SCOTT, Joan. O enigma da igualdade. *Revista Estudos Feministas*, Santa Catarina, v. 13, n. 1, p. 11-30, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n1/a02v13n1.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

SHERMAN, Cindy. The Making of Untitled. In: GALASSI, Peter. *The complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.

SOARES, Gilberta; COSTA, Jussara. Movimento lésbico e movimento feminista no Brasil: recuperando encontros e desencontros. *Labrys*, n. 20/21, 2011. Disponível em: <<http://www.tanianavarrosowain.com.br/labrys/labrys20/brasil/gilberta%20jussara.htm>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Photography at the dock*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1994.

WALLIS, Brian. *Blasted Allegories: an anthology of writings by contemporary artists*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1987.

WARK, Jayne. Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson. *Woman's Art Journal*, v. 22, n. 1, p. 44-50, 2001.

WEINSTOCK, Jane. What she means, to you. In: BLAZWICK, Iwona; NARINE, Sandy; OWENS, Craig; WEINSTOCK, Jane. *We won't play nature to your culture*. London: Institute of Contemporary Arts, 1983.

WOLF, Janet. Teoría posmoderna y práctica artística feminista. In: REIMAN, Karen C.; SÁENZ, Inda. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.