

A PRECARIEDADE COMO GESTO FOTOGRAFIA & GAMBIARRA

PRECARITY AS A GESTURE PHOTOGRAPHY & GAMBIARRA

Rafael Schultz Myczkowski / UDESC

RESUMO

O presente artigo apresenta um processo criativo baseado em técnicas fotográficas artesanais adaptadas. Tais práticas visam articular questões sobre a deficiência, as práticas participativas na perspectiva crítica de Claire Bishop e o conceito de precário na concepção de Judith Butler. Para tanto, apresenta-se neste texto os principais motivadores de desenvolvimento do processo poético assim como as perspectivas conceituais e metodológicas.

PALAVRAS-CHAVE: Deficiência; fotografia artesanal; práticas participativas; precariedade; apagamento.

ABSTRACT

This paper presents a creative process based in experimental photography techniques. These experiments aim to articulate thoughts on disability, participatory practices as seen in Claire Bishop's critical perspective and Judith Butler's concept of precarity. In order to do so, in this article the main motivations for the poetic process, as well as the conceptual and methodological perspectives developed, are presented.

KEYWORDS: *Disability; experimental photography; participatory practices; precarity; erasure.*

Apontamentos iniciais

Na introdução do livro *Disability aesthetics*, Tobin Siebers situa seu entendimento de estética como a emoção que alguns corpos sentem diante de outros corpos – sejam estes corpos físicos ou o corpo de um objeto de arte – e ressalta que a relação de prazer ou aversão que essas experiências podem causar não foge a um sentimento político de aceitação ou rejeição do outro. Nesse sentido, identifica um caráter estético também nas relações sociais além do campo da arte, onde a opressão sobre grupos minorizados acaba por criar uma estética para mulheres, homossexuais, pessoas com deficiência, negros, entre outros grupos; caráter este que pretende justificar as projeções negativas, o julgamento moral de conduta e a opressão. Para Siebers (2010), na arte a deficiência não é apenas um assunto, uma projeção pessoal e autobiográfica que se materializa em um trabalho de arte, um ato político:

É tudo isso, mas é mais. É mais porque a deficiência é propriamente um valor estético, ou seja, participa de um sistema de conhecimento que fornece materiais e aumenta a consciência crítica sobre o modo como alguns corpos fazem sentir outros corpos”. (p. 19).

Partindo dessa perspectiva, não seria difícil afirmar que sentimentos políticos são inflamados pela existência de um trabalho de arte que trata dessas questões em suas múltiplas camadas. Dessa forma, esses trabalhos reafirmam sua potência como instrumento gerador de inquietações, manifestando posturas embrionárias ou explícitas e sendo também propositores de outras formas de existir.

Dadas estas considerações, o presente artigo aborda parte do meu processo poético, cujo desenvolvimento tem motivações derivadas da minha experiência com um grupo de estigma e dá continuidade à minha pesquisa de mestrado, intitulada *Apagamentos retratos da privação*. Através de práticas em arte que desloquem os conceitos de representação e estimulem a reflexão por meio da experiência participativa e de suas relações com o discurso em primeiro grau, aprofundo a pesquisa sobre o apagamento social do indivíduo portador de deficiência na contemporaneidade. Para tanto, o conceito de precariedade é movido como gesto artístico, o que testa não apenas sua capacidade de problematizar apagamentos sociais, mas também sua atuação como dispositivo de aparição aberto a falhas e estimulador de respostas. As ambiguidades que pretendo expor com o deslocamento do gesto/conceito de precariedade correspondem às relações sociais

nos moldes de Judith Butler: “[a] precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos dos outros” (2017, p. 31).

No campo da arte, em contraponto à marginalização da deficiência, existiram inserções na abordagem do tema que interferiram nas noções de autoria e representação, problematizando conceitos e táticas regularmente aplicadas à questão. Por meio da fotografia, em meados da década de 1960, temos como exemplo Diane Arbus, fotógrafa americana que registrava, de forma singular, as pessoas à margem da sociedade, entre elas pessoas com deficiência mental e física. Esse gesto de Arbus, que pretendia uma aproximação com pessoas a serem fotografadas, nos sinaliza que a partir dos anos sessenta, no campo da arte, há um crescente questionamento sobre o distanciamento entre a arte e a vida, bem como sobre o papel da arte e dos artistas na sociedade. Em conjunto com essa corrente, cabe ressaltar algumas das produções em arte que deslocaram a noção de discurso e requisitaram o seu lugar de fala não mais como objeto da produção artística, mas como sujeito. O cineasta experimental Stephen Dwoskin é um exemplo de produtor como protagonista do próprio discurso, uma pessoa com deficiência que trata da própria condição física. Também na década de 1960, Dwoskin filmou seu cotidiano usando uma câmera como prótese do olhar, um autorretrato da condição física da deficiência. Outra forma do uso do corpo com deficiência como próprio dispositivo político e artístico encontra-se na vida e obra de Lorenza Böttner que, para além de uma deficiência adquirida durante a infância, performou publicamente sua existência como transgênero e como artista. Sua produção, mesmo hoje, subverte os conceitos rígidos e moralistas da arte e da sociedade, sendo a incorporação e destaque do seu trabalho na Documenta 14 um indício dessa qualidade. Entre as produções mais recentes, pode-se destacar o projeto *megafone.net*, idealizado pelo artista espanhol Antoni Abad, que consiste na proposição de um espaço colaborativo digital onde grupos estigmatizados mapeiam seu próprio território e comunicam suas experiências como testemunho em primeiro grau. Entre estes grupos encontra-se a comunidade *BARCELONA*accessible* na qual, por meio de celulares, indivíduos com deficiência compartilharam fotos de situações diárias, cartografando a cidade de Barcelona. Com a publicação das imagens e localizações no site do projeto¹,

foram evidenciados espaços sem acessibilidade e formas de tratamento diferenciado.

No que tange ao processo de trabalho a ser apresentado no decorrer deste texto, as preocupações e gestos investigados pelos artistas citados são fundamentais. Contudo, este artigo tem como foco minha prática artística e visa contribuir com esta discussão, apresentando os desdobramentos da minha pesquisa e produção poética que se debruça sobre questões ligadas à deficiência e às formas de sua aparição. Com este trabalho poético, que até o presente momento se encontra em desenvolvimento, pretendo apontar para a necessidade de práticas artísticas que atuem em conjunto com esses indivíduos e possam problematizar e potencializar discursos dos que foram e/ou são silenciados, justificando assim a busca por ações participativas.

Encontros fotográficos

Esta pesquisa, através de um processo poético, visa possibilitar ao sujeito com deficiência criar seu próprio discurso através de um laboratório de experimentações fotográficas, que objetiva estimular diálogos e a produção de imagens, assim como um posterior debate sobre as formas de apresentação dos resultados. Primeiramente, elaborei uma pré-metodologia, ou seja, uma organização prévia de dispositivos acionadores de enunciações, o que guia a estrutura de desenvolvimento dos processos artísticos. Neste sentido, é fundamental a este trabalho a abertura metodológica para que o grupo de participantes do projeto elabore o próprio sentido do discurso. A metodologia busca não reproduzir a setorização praticada pela sociedade e pelo Estado, evitando fazer uma seleção de pessoas com deficiências específicas, de modo a aglutinar indivíduos que desejem participar do processo. Não busco, contudo, uma homogeneização de discursos, mas sim evidenciar as singularidades e multiplicidades de manifestações que podem surgir de pessoas que, muito além da condição física, são seres desejantes, comunicantes e sensíveis. As considerações de Achille Mbembe em relação ao colonialismo epistemológico, com as devidas particularidades, são um importante indicador da relevância desta prática, resumidamente quando ele argumenta que:

as tradições epistêmicas ocidentais são tradições que reivindicam o desapego do conhecido do conhecedor. Eles repousam em uma divisão entre a mente e o mundo, ou entre a razão e a natureza

como um *a priori* ontológico. São tradições em que o sujeito consciente é encerrado em si mesmo, espreita em um mundo de objetos e produz um conhecimento supostamente objetivo desses objetos. O sujeito consciente é assim capaz, nos dizem, de conhecer o mundo sem ser parte desse mundo e, ele ou ela são, no final das contas, capazes de produzir conhecimento que é supostamente universal e independente do contexto (2015, s/n, *tradução nossa*).

Apesar da transversalidade de conhecimentos, essa pesquisa não tem o intuito de subordinar a produção artística à intervenção social, e sim estimular uma interlocução. O trabalho é constituído pelo movimento de retorno às pessoas e comunidades com as quais tenho intimidade – convivência esta que se estendeu com mais ou menos intensidade por doze anos – e que foram fundamentais para o desenvolvimento da minha pesquisa de mestrado e exposição intituladas *Apagamentos retratos da privação*, apresentadas em 2015. O reencontro com essas pessoas é fundamental para essa proposição, e se dá em várias camadas. Primeiramente, o reencontro tem como objetivo valorizar os vínculos existentes e recuperar a participação dessas pessoas no processo artístico, intencionando sua integração. Imprevisíveis, as manifestações podem desenrolar-se em inúmeras possibilidades, mas o mecanismo tem como fundamento a estimulação da escolha de temáticas de forma livre onde possam emergir assuntos que não levantem propriamente a questão do apagamento, entendendo que a valorização dos discursos desses sujeitos em si, como gesto, já é uma resistência à invisibilização. Para tanto, são realizados encontros onde ocorre a experimentação de processos fotográficos artesanais com foco na produção e compartilhamento de discursos.

Ao optar por processos fotográficos alternativos, busquei uma modificação na forma de comprometimento entre os participantes. Apesar de os encontros terem como proposta a produção de discursos não lineares, a construção de temáticas a serem abordadas e a pós-produção, seus mecanismos de registro são parte essencial como gesto artístico e não apenas meio de produção, considerando o próprio “fato de que somos, por assim dizer, seres sociais desde o começo, dependentes do que está fora de nós, dos outros, de instituições e de ambientes sustentados e sustentáveis, razão pela qual somos, nesse sentido, precários” (BUTLER, 2017, p. 42-43).

Baseado na minha experiência ao trabalhar técnicas fotográficas com os alunos de uma instituição de educação especial na cidade de Curitiba², refleti sobre o interesse

que essa atividade pode despertar nos participantes e quais as formas de expandir essa prática. A partir dessas considerações, iniciei as experimentações e estudos para o desenvolvimento de uma câmera fotográfica artesanal (Figura 1). A necessidade que senti de construir uma câmera, ao invés de adaptar uma máquina já existente, tem uma explicação bastante pontual. Primeiramente, gostaria de trabalhar com uma câmera de grande formato que possibilitasse a visualização do enquadramento pelos participantes. Tendendo a esta expectativa, tornou-se interessante o uso de chapas de Raio X, negativos estes que possibilitam grandes ampliações, positivas por contato, interferências e conferem à imagem um caráter artesanal. Além disso, a busca por técnicas analógicas reduz a velocidade do processo de trabalho, demanda uma interdependência entre os participantes, expande o tempo de convívio e abre margem para interferências que podem ocorrer durante as etapas de produção das imagens. A câmera, inicialmente, foi dimensionada para atender a três critérios: o uso de filmes para Raio X na dimensão 6x9 cm, a construção de um obturador elétrico e o manuseio interno das películas fotográficas. O dispositivo desenvolvido trata-se de uma câmera artesanal, montada para o uso de pessoas com mobilidade reduzida. É baseada em uma tecnologia de



Figura 1 – Rafael Schultz (1988).
 Câmera fotográfica artesanal, 2017
 Acervo do artista

adaptação de materiais convencionais, um dispositivo engenhoca que está sujeito a falhas, o que reafirma a escolha das técnicas artesanais, com suas variantes que evidenciam a fragilidade do processo e do próprio discurso.

A primeira aplicação do projeto aconteceu recentemente na cidade de Itaiópolis, no interior de Santa Catarina. O senhor Divaldo Pickcius, de 62 anos, mais conhecido como Nanau, com o qual convivi mais intensamente há doze anos, foi o primeiro participante do projeto e em conjunto com ele foram produzidas 15 fotografias em dois dias de experimentação. Para que Nanau tivesse controle sobre a abertura do



Figura 2: Rafael Schultz (1988).
 Instalação do botão adaptado, 2018
 Acervo do artista

disparador da máquina fotográfica, construí um botão que pudesse ser preso no suporte de pés de sua cadeira de rodas (Figura 2). Como o participante tem controle dos movimentos dos pés, o botão pode ser pressionado com autonomia e, quando acionado, efetua o disparo da máquina fotográfica.

Com o mesmo intuito, assim como mencionado no exemplo acima, este projeto vem elaborando como parte fundamental a construção de dispositivos acionadores adaptados para cada participante. Os botões acionadores individuais são conectados à máquina fotográfica de uso comum por intermédio de um plug Jack P3, o que possibilita o uso da mesma câmera fotográfica por todos os fotógrafos participantes.

No primeiro dia, durante o percurso de aproximadamente oito horas, Divaldo optou por fotografar temas do ambiente onde mora, na comunidade rural de Poço Claro.

Entre suas escolhas encontram-se uma vista para a estrada geral por onde circulam pessoas e automóveis que Nanau gosta de observar, assim como seu autorretrato junto à vegetação aos fundos da casa (Figuras 3 e 4).



Figura 3: Divaldo Pickcius (1956); Rafael Schultz (1988).
Estrada geral do Poço Claro, Itaiópolis. 2018.
Acervo do artista.



Figura 4: Divaldo Pickcius (1956); Rafael Schultz (1988).
Autorretrato. 2018
Acervo do artista

No segundo dia de trabalho, Divaldo optou por fotografar o ambiente escolar que frequenta três dias por semana. A APAE da qual participa é motivo de orgulho de Nanau e representa, em grande parte, o seu espaço de sociabilidade. Com o consentimento dos administradores do espaço, eu e Divaldo tivemos a liberdade de circular e fotografar os ambientes internos e externos da escola. A escolha de temas partiu exclusivamente de Nanau e, entre elas, estavam a cozinha em funcionamento, a sala de artes e a sala onde seus amigos produzem objetos artesanais (Figura 5).



Figura 5: Divaldo Pickcius (1956); Rafael Schultz (1988).
 Sala de aula e produção de objetos artesanais. 2018.
 Acervo do artista.

Cada imagem capturada pela câmera nos exigia, em média, vinte minutos de trabalho. Estava ao alcance e sob responsabilidade de Divaldo – além da decisão sobre os assuntos a serem fotografados – o ajuste do foco, a composição da imagem e a ajuda na escolha do tamanho do obturador. Para a visualização do ajuste de foco e o enquadramento, fiz uma abertura na parte traseira da câmera, onde há uma placa de acrílico translúcido que recebe a projeção da imagem (Figura 6). Além de auxiliar e de operar os ajustes da máquina, estava sob minha responsabilidade a manipulação dos negativos emulsionados no interior da câmera através de uma luva lateral. Com esse processo foi possível gravar uma grande quantidade de filmes com uma única saída de campo.



Figura 6: Rafael Schultz (1988).
Detalhe do processo prático. 2018.
Acervo do artista.

Como esta oficina almeja ter um caráter móvel e itinerante, acontecendo fora de espaços específicos para a revelação fotográfica analógica, construí um laboratório portátil. A estrutura, que mede 70x70cm e tem forma de *iglu*, contém uma abertura lateral para introduzir e retirar materiais e duas luvas para a inserção dos braços no interior do estúdio, a fim de fazer a laboratorização (Figura 7).



Figura 7: Rafael Schultz (1988).
Laboratório fotográfico portátil. 2017.
Acervo do artista

Esta pesquisa faz uso de procedimentos artesanais, de baixo custo, para a produção fotográfica e se interessa evidentemente pela estética resultante desses processos. Busquei, desse modo, a utilização de formas alternativas de químicos para revelação e fixação das imagens. Até o momento, uso uma composição química conhecida como *paRadinal*.

Ao observarmos as fotografias que resultaram desta primeira parte do trabalho, ficam evidentes os efeitos menos previsíveis que um processo fotográfico artesanal pode oferecer e, neste sentido, relaciono esses resultados com as considerações de Claire Bishop ao comentar o trabalho fotográfico da artista brasileira Paula Trope exposto na Bienal de São Paulo em 2006, desenvolvido com adolescentes de uma comunidade. Bishop afirma que, em alguma medida, os aspectos mais artesanais da fotografia têm relação com sua recepção e dão pistas dos procedimentos empregados. Segundo a autora:

A câmera "pinhole" confere um efeito sobrenatural, distorcido, que é apropriado à representação de seu mundo de fantasia do Morrinho; ela também frustra nosso desejo por uma visão clara e "objetiva" desse mundo (com todas as conotações de poder que esse olhar poderia trazer) e, assim, espelha nosso desejo voyeurístico de ter acesso a esses conflituosos e, quem sabe, perigosos adolescentes (BISHOP, 2006, *on-line*).

Se para as práticas participativas, ou quais sejam os possíveis nomes atribuídos a essas ações, as problematizações entre autonomia e heteronomia são uma discussão fundamental, para o processo que proponho essa circunstância é parte desejável e indissociável, sendo que a variedade de deficiências a compõem o projeto está diretamente relacionada com a autonomia dessas pessoas. Em outros termos, o foco desta atividade não é conquistar a completa autonomia do indivíduo nos processos fotográficos utilizados, mas evidenciar a interdependência entre sujeitos, mostrando que, independente da participação manual no domínio completo da experiência fotográfica, a potência do discurso não é diminuída. Nesse sentido, busco desenvolver este trabalho levando em consideração a perspectiva crítica de Bishop ao se referir às práticas recentes no campo da arte, quando afirma que:

As melhores práticas colaborativas dos últimos 10 anos tratam dessa força contraditória entre a autonomia e a intervenção social, e refletem sobre esta antinomia em ambas, na estrutura da obra e nas condições de sua recepção. É na direção dessa arte – apesar do quão desconfortável, exploratória ou confusa que possa parecer à

primeira vista – que devemos nos virar na busca de alternativa aos sermões bem-intencionados que hoje em dia se disfarçam de discurso crítico sobre a colaboração social. Tais sermões nos empurram, sem querer, na direção de um regime platônico, no qual a arte é valorada por sua verdade e eficácia educacional [...] (BISHOP, 2008, p. 155).

Com os dispositivos fotográficos expostos até o momento, cabe reforçar a dependência entre os participantes para que o processo seja possível. Por um lado, a decisão sobre *o que* e *como* algo será fotografado e o próprio controle do disparo do obturador são de certa forma autônomas; por outro, o restante do processo é dependente da colaboração de outros indivíduos, tratando-se de um processo de interdependência.

Considerações provisórias

Através do presente artigo, procurei apresentar os principais motivadores, a metodologia e os resultados parciais de uma pesquisa em arte que visa uma prática poética comunicacional junto a pessoas com deficiência. Mesmo que em curso, a preocupação com relação à valorização e ao desenvolvimento de uma metodologia para os processos artísticos já contém os fundamentos que são caros a este trabalho.

Contudo, a complexidade em que essa proposta está inserida, seja na esfera técnica ou ética, exige uma constante análise, perpassada por conceitos que não são propriamente do campo da arte. Nas considerações de Bishop:

uma análise desta arte deve envolver necessariamente conceitos que tradicionalmente têm mais circulação dentro das ciências sociais do que nas humanidades: comunidade, sociedade, treinamento, agência. (2012, p. 7, *tradução nossa*).

Em todo caso, não está entre as intenções deste trabalho a problematização da questão da autoria, seja sua afirmação ou diluição; o foco está nas práticas participativas que incluam o outro não como objeto, mas como sujeito comunicante.

A construção desta metodologia tem como objetivo traçar as linhas condutoras do processo em seu caráter ético, estético e político. As produções no campo da arte levantam questões sobre a condição da deficiência e atuam em um campo complexo, mas que pode movimentar as discussões sobre o tema e, em alguma

medida, ampliar a compreensão dessa condição subvertendo as representações estreitas e opressivas amplamente exercidas em diferentes manifestações culturais.

O que cabe analisar são as formas de aparição que são questionadoras e que procuram incluir em sua apresentação as próprias falhas do processo, evidenciando, como afirma Buttler, o que nos aproxima: a precariedade de nossas existências. O que pretendo demonstrar é que, por meio de um processo poético, é possível interferir na lacuna sobre a aproximação das produções em arte com os indivíduos com deficiência; se não propriamente como autores, ao menos como propositores de discurso.

Notas

¹ <http://megafone.net/barcelona/about>

² Escola de Educação Básica em Modalidade Especial – Vivian Marçal.

Referências

BISHOP, Claire. *A virada social: colaboração e seus desgostos*. In: Revista Concinnitas. Ano 9, Vol. 1, Nº 12, julho 2008. 144-155 p. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825>>. Acesso em 10 de maio de 2018.

_____. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. 1ª ed. New York: Verso, 2012. 383 p.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?*. Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução de Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 288 p.

Folha de São Paulo. *Entrevista de Claire Bishop concedida a Juliana Monachesi*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200610.htm>>. São Paulo, domingo, 10 de dezembro de 2006. Acessado em: 20 de novembro de 2016.

MBEMBE, Achille. [2015] *Decolonizing knowledge and the question of the archive*. Disponível em: <<http://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20%20Decolonizing%20Knowl%20edge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>>. Acessado em: 07 agosto de 2017.

SIEBERS, Tobin. *Disability aesthetics*. 1ª ed. Michigan: University of Michigan Press. 2010, 167 p.

Rafael Schultz Myczkowski

Artista Visual, graduado nos cursos Bacharelado em Pintura e Licenciatura em Desenho pela EMBAP. Especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea pela mesma instituição. Mestre em Artes Visuais e doutorando na linha de Processos Artísticos Contemporâneos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. Realizou Doutorado-Sanduíche no Instituto Politécnico de Leiria, em Portugal. Integra o Grupo de Pesquisa (CNPq) Poéticas do Urbano (CEART- UDESC).