

LILIAN PATRICIA BARBON

O AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Florianópolis-SC

2012

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

LILIAN PATRICIA BARBON

O AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof^a Dr^a Sandra Makowiecky

Florianópolis-SC

2012

B238a Barbon, Lilian Patricia
O autorretrato fotográfico na arte contemporânea / Lilian Patricia
Barbon. – 2012
195 p. : il. ; 30 cm
Bibliografia: p.191-195
Orientadora: Sandra Makowiecky
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis,
2012.

1. Fotografia. 2. Arte contemporânea. 3. Auto-retrato.
4. Autorrepresentação. I. Makowiecky, Sandra (Orientadora). II.
Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestrado em Artes
Visuais. III. Título

CDD: 778.92 – 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

LILIAN PATRICIA BARBON

O AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Teoria e História da Arte.

Banca examinadora:

Orientador: _____
Prof^a Dr^a Sandra Makowiecky (CEART/UDESC)

Membro: _____
Prof^a Dr^a Rosângela Miranda Cherem (CEART/UDESC)

Membro: _____
Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis (UFPR/PR)

Florianópolis, 19 de outubro de 2012.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, pela oportunidade desta pesquisa e pelo apoio durante todo o período do curso. À CAPES, pela bolsa de estudos que permitiu que este trabalho pudesse ser realizado.

À Doroti, secretária do PPGAV, pela atenção, paciência e ajuda nos labirintos da burocracia acadêmica.

À minha orientadora Prof^ª. Dr^ª. Sandra Makowiecky, pela dedicação, paciência, seriedade, reflexões inestimáveis, disponibilização do seu acervo bibliográfico e interlocuções teórico-conceituais que possibilitaram o desenvolvimento da presente pesquisa.

À Prof^ª. Dr^ª. Rosângela Cherem e ao Prof^º. Dr^º. Paulo Roberto de Oliveira Reis, por aceitarem prontamente ao convite para a qualificação, pelas observações acuradas e sugestões valiosas.

Ao corpo docente do PPGAV, pelas disciplinas e a troca de conhecimentos.

Aos queridos colegas do mestrado, especialmente minha querida amiga Silvia Teske, por tornarem esses dois anos de convivência, angústia e diálogos infinitos acerca da arte e da vida, essenciais para as minhas reflexões.

À minha mãe, que sempre esteve ao meu lado.

RESUMO

Investigando as bases de pensamento e produção de autorretratos fotográficos, através de uma pesquisa bibliográfica e documental das práticas fotográficas que utilizam o autorretrato como gênero e poética artística a partir do século XX, a presente pesquisa pretende analisar de que forma essas produções se relacionam com seu tempo, procurando traçar caminhos para uma maior compreensão da produção fotográfica atual, através de uma análise e reflexão dos conteúdos abordados. Para tanto, tomou-se como ponto de partida a investigação de formas e preocupações conceituais e estéticas de um grupo de artistas contemporâneos presentes na exposição **Eu me Desdobro em Muitos - A Autorrepresentação na Fotografia Contemporânea**, parte integrante do FOTORIO 2011 - Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro, ocorrida no CCBB - Centro Cultural do Banco do Brasil, no período do dia 31 de maio a 10 de julho de 2011, sob curadoria de Milton Guran e Joana Mazza, o que levou a várias outras exposições e desdobramentos sobre o tema.

Palavras-chave: Fotografia. Autorretrato. Autorrepresentação. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

Investigating the foundations of thought and production of photographic self-portraits, through a literature review and documentary photographic practices that use the self-portrait as a genre and poetic art from the twentieth century, this research aims to analyze how these relate to their productions time, looking for ways to draw a greater understanding of current photographic production, through an analysis and reflection of the content covered. Therefore, we took as a starting point to investigate ways and conceptual and aesthetic concerns of a group of contemporary artists in the exhibition I unfold in Many - A self-representation in Contemporary Photography, part of FOTORIO 2011 - International Meeting of Photography of Rio de Janeiro, which occurred in CCBB - Centro Cultural Banco do Brazil, in the period from May 31 to July 10, 2011, curated by Milton Guran and Joan Mazza, which led to several exhibitions and other developments on the theme.

Keywords: Photography. Self-portrait. Self-representation. Contemporary Art.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 01 - Valério Vieira. *Os Trinta Valérios*, 1900.
- Figura 02 - Oscar Gustav Rejlander. *Two Ways of Life*, 1857.
- Figura 03 - Anna Bella Geiger. *Brasil nativo/Brasil alienígena*, 1976-77.
- Figura 04 - Cristina Guerra. *Retratos* (detalhe), 1989/97.
- Figura 05 - Rosângela Rennó. *O Grande Livro do Adeus*, 1990.
- Figura 06 - Marcelo Zocchio, *Os Cem*, 1997.
- Figura 07 - Cris Bierrenbach, *Two men from downtown*, 1993.
- Figura 08 - Leila Reinert, *Agregados sensíveis*, 1997.
- Figura 09 - Rochelle Costi, *Para as dívidas da mente*, 1993.
- Figura 10 - José Luiz de Pellegrin, *Sem título nº 11*, 1997.
- Figura 11 - Rafel Assef, *Corpo Inteiro*, 1997.
- Figura 12 - Marcelo Arruda, *Dora com Unhas Cor de Laranja*, 1996.
- Figura 13 - Sandra Cinto, *Sem Título* (detalhe), 1998.
- Figura 14 - Rosângela Rennó. *Sem título (América e Cristo)*, 1997-98.
- Figura 15 - Marcello Nitsche. *Auto-Retrato*, 1975. Vídeo.
- Figura 16 - Anna Bella Geiger. *The Bride Met Duchamp Before the Bachelors Even...*, 1975.
- Figura 17 - Rochelle Costi. *50 Horas: Auto-Retrato Roubado*, 1992/1993.
- Figura 18 - Márcia Xavier. *Sem Título*, 1997.
- Figura 19 - João Modé. *Mergulho no Reflexo*, 1995-1996.
- Figura 20 - Rosângela Rennó. *Mulheres Iluminadas*, 1988.
- Figura 21 - Fábio Carvalho. *Espelho Mnêmico*, 1998.
- Figura 22 - Emil Forman, *Fotos de Antonietta Clélia Rangel Forman* (1975).
- Figura 23 - José Rufino. *Léthe*, 2009.
- Figura 24 - Albano Afonso. *Auto-retrato com Poussin*, 2001.
- Figura 25 - Helga Stein, *Sem Título*, 2006.
- Figura 26 - Cindy Sherman, *Sem título* (Calvin Klein), 1993.
- Figura 27 - Duane Michals. Seis imagens da série: *Who is Sydney Sherman?*, 2000.
- Figura 28 - Cindy Sherman, *Untitled Film Still #5*, 1977.

Figura 29 - Cindy Sherman, *Untitled Film Still #13*, 1978.

Figura 30 - Cindy Sherman, *Untitled Film Still #48*, 1979.

Figura 31 - Cindy Sherman, *Untitled #122*, 1983.

Figura 32 - Cindy Sherman, *Untitled # 250*, 1992.

Figura 33 - Duane Michals, *Self Portrait as being Dead*, 1987.

Figura 34 - Duane Michals, *All Things Mellow in the Mind*, 1948.

Figura 35 - Robert Mapplethorpe. *Autorretrato*, 1988.

Figura 36 - Pierre Molinier, *Eu, Hanel*, 1960.

Figura 37 - Pierre Molinier, *O que eu gostaria de ser*, 1969.

Figura 38 - ORLAN, *Hibridação de si mesma em pré-colombiana #10*, 1998.

Figura 39 - ORLAN, *Hibridação de si mesma em pré-colombiana #5*, 1998.

Figura 40 - ORLAN, *Hibridação de si mesma em pré-colombiana #15*, 1998.

Figura 41 - Gilbert & George. *The Red Sculpture Album*, 1975.

Figura 42 - Martial Cherrier, *Steroid's me*, da série «Food or Drugs», 1999.

Figura 43 - Pierre et Gilles. *Autorretrato- 3CCD*, da série “Exil intérieur”, 2003.

Figura 44 - Fernanda Magalhães, *Gorda 12*, 1995.

Figura 45 - Fernanda Magalhães, *Gorda 10*, 1995.

Figura 46 - Fernanda Magalhães, *Gorda 09*, 1995.

Figura 47. Fernanda Magalhães, *Gorda 03*, 1995.

Figura 48 - Helenbar, *O Fruto*, 2008.

Figura 49 - Luisa Burlamaqui. *Nos templos do Armário*, 2009.

Figura 50 - Cris Bierrenbach, Frame do vídeo *Identidade*, 2003.

Figura 51 - Sofia Borges, *Série Sedimentos*, Díptico, 2009.

Figura 52 - Rodrigo Braga, *Desejo Eremita 3*, 2009.

Figura 53 - André Parente, *Estereoscopia*, 2006. Instalação.

Figura 54 - Bjorn Sterri, *Minha família*, 2003.

Figura 55 - Gerardo Montiel Klint, *Ofélio*, 2002.

Figura 56 - Tatiana Parceró, *Cartografia interior #23*, 1996.

Figura 57 - Umberto Boccioni, *Io Noi [Me Us]*, 1905-1907.

Figura 58 - Marcel Duchamp, *Five-Way Portrait of Marcel Duchamp*, 1917.

Figura 59 - Henri-Pierre Roché, *Broadway Photo Shop*, NYC, 1917.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11

Capítulo I: REVENDO EXPOSIÇÕES SOBRE AUTORRETRATO¹:

Corpo e Identidade na Fotografia Contemporânea	27
1.1. Breve panorama histórico da fotografia no Brasil.....	29
1.2. <i>Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira atual (1997)</i>	34
1.3. <i>25º Panorama de Arte Brasileira (1997)</i>	47
1.4. <i>24ª Bienal de São Paulo (1998)</i>	51
1.5. <i>Deslocamentos do Eu: O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001) (2001)</i>	55
1.6. <i>Primeira Pessoa (2006 – 2007)</i>	64
1.7. <i>Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira (2011)</i>	68
1.8. Breve Panorama Internacional de Exposições.....	75

Capítulo II: EU ME DESDOBRO EM MUITOS:

A Autorrepresentação na Fotografia Contemporânea (título da exposição).....	81
2.1. Cindy Sherman - Autorretrato como <i>performance</i> de si.....	85
2.2. Duane Michals - Humor, Sátira e <i>Sidney Sherman</i>	93
2.3. Robert Mapplethorpe – Autorretrato de uma ausência anunciada.....	108
2.4. Pierre Molinier – Pulsão, Perversão e Hibridismo.....	112
2.5. ORLAN - Metamorfoses feitas em carne viva e pulsante.....	115
2.6. Corpos-escultura: Gilbert & George e Martial Cherrier.....	124
2.7. Fernanda Magalhães – Autorretrato como Questão Social	130
2.8. Helena de Barros – O duplo espelho entre o virtual e o real	140
2.9. Luisa Burlamaqui – Um retorno ao apagamento da identidade do sujeito	144

¹ O termo “autorretrato” é assim assumido após a nova reforma ortográfica de 2009. Por este motivo, aparecem os termos “auto-retrato” (com hífen) no item 1.4, e em outras partes do trabalho, respeitando-se o título original das exposições e de algumas citações ao longo da pesquisa.

2.10. Cris Bierrenbach – Questões de Identidades.....	145
2.11. Sofia Borges – Questões formais.....	147
2.12. Rodrigo Braga - Uma experiência ritualística	149
2.13. Considerações acerca da exposição <i>Eu me Desdobro em Muitos</i> (2011)	152

Capítulo III: CONSIDERAÇÕES SOBRE O AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO

NA ARTE CONTEMPORÂNEA – Conceitos fundamentais.....	158
3.1. Identidade/Identificação – Representação/Apresentação.....	158
3.2. O Retrato, o Autorretrato Fotográfico e autorrepresentação na fotografia	160
3.3. O Duplo e a Fragmentação do Eu.....	170
3.4. O SER ESPECIAL: Espelhos Distorcidos.....	173
3.5. Percorrendo as ilhas de um “arquipélago” chamado <i>Autorretrato Fotográfico</i>	176

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	186
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	190
--	------------

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é o resultado de uma pesquisa realizada no decorrer do curso de Mestrado em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (2010-2012), com apoio da bolsa CAPES. Surgiu na intenção de prosseguir minhas investigações na área da fotografia, especificamente ao que diz respeito à temática do autorretrato, que anteriormente foi foco de estudo em meu curso de *Especialização em Fotografia: Práxis e discurso fotográfico* (UEL) e no curso de *Graduação em Artes Visuais* (UDESC).

Durante o curso de graduação os trabalhos por mim desenvolvidos, tanto a nível prático quanto teórico, já se direcionavam ao estudo da fotografia, sempre com temáticas referentes ao tema do autorretrato. Neste período me dediquei às questões teóricas acerca de alguns dos usos da fotografia pelos artistas contemporâneos, investigando para tanto, a fotografia e seus desdobramentos ao longo da história. A pesquisa final utilizou um viés teórico e resultou em um Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Da fixação do real à desconstrução do indivíduo: Pequeno traçado histórico do autorretrato fotográfico”, realizado no ano de 2007. As questões apontadas nesta pesquisa permeavam alguns levantamentos, tais como: artistas que usam a fotografia como instrumento para performances e situações oníricas; artistas que trabalham tautologicamente, investigando a própria operação fotográfica; artistas que trabalham com montagens ou edições, assinalando a ideia de série, ritmo ou movimento; artistas que buscam o “congelamento” fotográfico como modo de perpetuar um instante de seu imaginário, buscando uma espécie de eternidade.

Nesse processo reflexivo a partir dos mencionados conceitos se acrescentaram outros, tais como simulação, fotografia digital, meios de comunicação virtual, performances narcisistas, que foram investigados no decorrer do curso de *Especialização em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico*, na cidade de Londrina – PR, na Universidade Estadual de Londrina (UEL), e resultou em um artigo intitulado “O autorretrato na fotografia digital: notas sobre a construção da identidade nas redes de comunicação virtual”, realizado no ano de 2007.

As questões levantadas aqui, neste trabalho de dissertação, também são consequências de considerações e dúvidas que se instauraram no desenvolver das pesquisas de graduação e

especialização, despertando a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre o autorretrato fotográfico na arte contemporânea.

Como ponto de partida relevante para esta pesquisa foi escolhido como objeto de estudo e reflexão acerca do tema do autorretrato fotográfico, a análise da exposição intitulada *Eu me Desdobro em Muitos – A Autorrepresentação na Fotografia Contemporânea*, ocorrida recentemente no FOTORIO 2011 – Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro. A mostra ocorreu de forma inédita e exclusiva, do dia 31 de maio a 10 de julho, e teve a autorrepresentação como proposta de realização artística. Com relação ao termo “autorrepresentação” entendemos, como os curadores da exposição, que significa: “uma síntese da tradição do autorretrato da pintura com as modalidades de expressão surgidas ao longo do século passado, como a *body art* e a *performance*. A fotografia e o vídeo têm sido instrumentos fundamentais para a apresentação destes corpos-objetos”². Com isto, temos que toda autorrepresentação é um autorretrato, mas nem todo autorretrato é uma autorrepresentação. A este respeito, discutiremos mais adiante.

Partiu-se do princípio de que esta exposição seria representativa tanto em termos de qualidade de trabalhos, quanto de curadoria – princípio este a ser descortinado ao longo da dissertação. A exposição foi fruto de uma parceria entre o FOTORIO 2011 e a MEP – *Maison Européenne de la Photographie* de Paris, e resultou de um trabalho de pesquisa da temática feito por seus curadores Joana Mazza e Milton Guran em vários países e em diferentes eventos, ao longo dos últimos dois anos anteriores à mostra.

Apresentando um panorama geral da vanguarda internacional no campo da arte contemporânea ao lado de alguns dos trabalhos mais expressivos em curso no Brasil, estiveram presentes nesta mostra artistas pioneiros no campo da autorrepresentação, ao lado de artistas mais atuais que trabalham a questão da fotografia digital em diálogo com as tendências expressivas atuais. Alguns dos principais nomes do panorama internacional também foram apresentados através de obras que exploraram as diversas possibilidades de representação de si, da *performance* à alteração física do próprio corpo.

Nesta pesquisa, vários conceitos de fundamental importância se cruzam, se chocam, se fundem, se complementam, mostrando uma miríade de possibilidades para as quais temos que

² Trecho retirado do texto escrito pelos curadores Joana Mazza e Milton Guran para o catálogo da *exposição Eu me Desdobro em Muitos – A autorrepresentação na fotografia contemporânea*. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatFotoRio.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2012.

estar atentos. Por exemplo: “Retrato”, “Autorretrato”, “Representação”, “Autorrepresentação”, “Apresentação”, nas artes visuais, mais especificamente no campo da fotografia. Desbravar estes conceitos, mantendo uma integridade teórica não é tarefa simples.

Em *O ato fotográfico e outros ensaios*³, Philippe Dubois coloca importantes questões. Diz ele que com a fotografia, não nos é possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A fotografia não é apenas uma imagem, é uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito e é também, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do *jogo* que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse “ato” não se limita apenas ao gesto da *produção* da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*. A fotografia, em suma, como inseparável de toda a sua enunciação, como *experiência* de imagem, como objeto totalmente *pragmático* que implica de fato a questão do *sujeito*, e mais especificamente do sujeito *em processo*. No capítulo intitulado *Da verossimilhança ao índice*, o autor realiza uma pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. Fala da fotografia: 1. Como espelho do real; 2. Como transformação do real (com o discurso do código e da desconstrução) e 3. Como traço do real (com o discurso do índice e da referência). O que seria isso, dito em poucas palavras? A questão fundamental que o autor aponta refere-se à relação existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio (a fotografia). Trata-se da questão dos modos de representação do real ou, se quisermos, da questão do realismo. Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. Essa virtude irredutível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica. A fotografia, pelo menos aos olhos do senso comum, não pode mentir. Nela, a vontade de “ver para crer” é satisfeita. A fotografia é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente aquilo que mostra. No percurso histórico que o autor descreve, são apontadas diferentes posições defendidas pelos críticos e teóricos quanto ao princípio da realidade:

1) *A fotografia como espelho do real* (o discurso da *mimese*): o efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à semelhança existente entre a fotografia e seu

³ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

referente. De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um *analogon* objetivo do real. Parece mimética por essência. A palavra mimese em grego significa “imitação” ou “representação”, elementos que por sua vez caracterizam o paradigma da imagem fotográfica. Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade.

2) *A fotografia como transformação do real* (o discurso do código e da desconstrução): logo se manifestou uma reação contra esse ilusionismo do espelho fotográfico. O princípio de realidade foi então designado como pura “impressão”, um simples “efeito”. Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação, e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, culturalmente codificada. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência.

3) *A fotografia como traço de um real* (o discurso do índice e da referência): algo de singular, que a diferencia de outros modos de representação, subsiste apesar de tudo na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontrolável do qual não conseguimos nos livrar apesar de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração. Deve-se, portanto, prosseguir na análise e ir além da simples denúncia do “efeito real”. A fotografia é levada a funcionar como testemunho: *atesta* a existência (mas não o sentido) de uma realidade.

Como falamos, na fotografia, assim como em qualquer outra área das artes visuais, não se pode pensar a imagem fora do ato que a faz ser, que a constitui. Para entendermos então nosso objeto de análise, o autorretrato, trataremos ainda de alguns outros importantes conceitos, iniciando pelo conceito fundamental e fundante: o *Retrato*.

Tradicionalmente, retrato significa a imagem de uma pessoa reproduzida pela pintura, desenho, escultura ou fotografia, geralmente executados com grande *verossimilhança com seu referente*. A origem do retrato vincula-se às práticas religiosas, desde o antigo Egito, passando pela Roma Imperial. Gombrich⁴ refere-se à arte romana, que desenvolve a prática do retrato a partir da crença egípcia de que as imagens, as mais fiéis do morto, favorecem a preservação de sua alma, bem como facilitam que ela reconheça o seu corpo no reencontro dessas instâncias que foram separadas. Na Roma Imperial, no entanto, o realismo da retratística está diretamente ligado ao reconhecimento do poder do imperador pelo cidadão.

⁴ GOMBRICH, Ernst. *História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

A partir do Renascimento, a prática da ciência experimental e o humanismo desvinculam a práxis do retrato à exclusividade do poder, seja religioso ou político, ampliando sua extensão. Nesse contexto, “o ser humano passou a ser o grande foco das preocupações da vida e do imaginário dos artistas. O retrato, então, tornou-se um dos gêneros mais populares da pintura”⁵. São retratados nobres, membros do clero e burgueses, mas o artista também se retrata, reivindicando importância à sua presença, revelando aspectos de sua personalidade e aceitando novos desafios técnicos no campo da representação da figura humana. Quando o artista se retrata, entramos no autorretrato e tratar de autorretrato implica mencionar o conceito de retrato. O autorretrato é, pois, o subgênero um campo específico dentro do gênero “retrato”. O autorretrato se estabelece como um subgênero repleto de peculiaridades. Nele, o artista se retrata e se expressa, numa tentativa de leitura e transmissão de suas características físicas e sua interioridade emocional. Num autorretrato, imagem criada e autor são mediados apenas pelo espelho, onde o *eu* reconhece-se através do *outro*, que é a própria imagem-reflexo⁶.

Alberto Manguel⁷ nos alerta que o termo específico “autorretrato” só existe a partir do século XIX. Antes, o correspondente do termo eram expressões como “a imagem de um artista feita por ele mesmo”, o “retrato de alguém pintado por ele mesmo”. Porém, os modos de produção artística do autorretrato começam a se transformar, de maneira mais visível, a partir das modificações sociais e tecnológicas ocorridas na segunda metade do século XIX, responsáveis pelo advento fotográfico, o qual alterou o modo com que o sujeito visualiza o mundo e a si mesmo. Dessa forma, libera a pintura do compromisso mimético com a realidade, possibilitando ao artista operar alterações na imagem produzida de si mesmo e dos outros. A fotografia, então, abre novos caminhos à pintura, cujo resultado consiste nas vanguardas modernas, representadas por artistas de variadas nacionalidades, os quais, em sua grande maioria, produziram, além de outros tipos de trabalhos, autorretratos. Tais artistas desenvolveram deformações e ênfases formais que afastavam o autorretrato da realidade física, servindo para demonstrar a expressividade e a singularidade do artista, valorizados na arte moderna.⁸

⁵ CANTON, Kátia. “Auto-retrato: espelho de artista”. In. *Jornal MAC/USP*, São Paulo, nº 5, mar/abril 2001, s/p.

⁶ *Idem, ibidem*.

⁷ MANGUEL, Alberto. *Filôxenos: a imagem como reflexo*. In. *Lendo imagens: Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 195.

⁸ PEREZ, Karine Gomes. *(Re) Configurações do eu: a produção de autorretratos fotográficos como ficção/encenação*. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/karine_gomes_perez.pdf>. Acesso em: 22 set. 2012.

De acordo com Gozzer (2010), o prefixo “auto” remete ao que é próprio de alguém, ao posicionamento do indivíduo diante de si mesmo, gerando uma “leitura” duplicada de si e por isso mesmo “especular”; isto porque uma imagem imaginada desta situação é a de um indivíduo diante de um espelho, contemplando a própria imagem refletida na superfície do anteparo. Há diversos artistas que denominam suas produções ou parte delas com o prefixo “auto”, como um reforço de enunciação da subjetividade em processo de visibilização, dentro de seu processo de criação, ou ainda, como base do desejo de marcarem, dentro de suas vidas, uma produção artística como “signo de si”. De tal situação pode decorrer a construção de uma autoimagem, lembranças de trechos de vida ou a construção de relato reflexivo dado na extensão temporal de sua vida completa. Essas representações podem se materializar no espaço, sendo trabalhos de arte, narrações orais ou textuais, ou mesmo pertences que dizem desse sujeito, autorreferências, etc. Têm como conteúdo, para além da própria imagem de si representada, ou apresentada via sua própria presença ou de objetos autorreferenciais, questões pessoais ou alguns temas que qualificariam seu *modus vivendi*. No caso de autorrepresentações em artes visuais, o prefixo “auto” colabora na constituição do subgênero “autorretrato”. A condição tradicional posta no fazer específico de um trabalho neste subgênero é a coincidência de um mesmo artista duplicando seus papéis nesse fazer: essa figura homogênea de um autor que tem uma ideia de si e se “reproduz” (representa) via objeto de arte. Ele é ao mesmo tempo retratante e retratado. Torna-se necessário, então, que esta figura tenha uma noção “coerente” ou estável de si mesma, como compósito consistente de identidade, alteridade, autoria, memória e hábitos (além de sua própria consciência corporal). Vincula-se ainda o ideal de uma representação o mais naturalista de si mesmo, ou seja, há um ideal de representação mimética que ronda a constituição de um autorretrato.⁹

Para Costa Lima, a mimese se define como fenômeno natural envolvido em todos os processos artísticos do homem. Ela designa a atividade criadora da arte de modo geral, e corresponde a um modo de rerepresentação do mundo a partir do foco de tensão e conflito entre semelhança e diferença. Porém, Costa Lima, em sua discussão, realiza um recorte e projeta preferencialmente suas reflexões sobre o terreno da arte literária. Desta forma, pode ser finalmente definido o projeto criativo da mimese literária na concepção do autor. Trata-se de uma

⁹ GOZZER, Cláudia Maria França Silva. *Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo*: análise processual de objetos autorrepresentacionais. Tese de doutorado. Campinas, 2010, pp.44-45.

atividade representativa que, ao invés de refletir o mundo, irrealiza este mundo a partir da tematização do imaginário: "o imaginário supõe a irrealização do que toca e a aniquilação das expectativas habituais"¹⁰.

Se utilizarmos o conceito de mimese de Costa Lima, compreenderemos que o ponto de partida da atividade mimética é o cotidiano, “o domínio da atividade perceptual que regula as relações pragmáticas entre o sujeito e o modelo ‘real’”, mas ao mesmo tempo ela deve abrir, na reapresentação da figura (humana), uma fenda para a diferença, provocando-nos o estranhamento. Sendo fenômeno natural, relaciona-se a toda conduta criadora. Nesse sentido o autor recupera a positividade da mimese de linhagem aristotélica, pois “ela designa a atividade criadora da arte de modo geral, e corresponde a um modo de representação do mundo a partir do foco de tensão e conflito entre semelhança e diferença”¹¹. Podemos então levantar uma primeira questão: *Como perceber este foco de tensão e conflito entre diferença e repetição no autorretrato?*

Se atualmente, com o surgimento das tecnologias digitais, as formas de expressões fotográficas realizadas por meio de autorretratos ocupam um papel fundamental no âmbito social, aparecem tecnologicamente engajadas com a noção de identidade participativa e massificadas pelas novas mídias, obviamente tais transformações se refletem, em alguma medida, em todos os aspectos da vida social. Visto como representação narcisista ou uma procura da representação de sua própria identidade, o autorretrato permitiu com mais intensidade ao sujeito experimentar tipologias variadas, formando identidades a partir de ideais sociais, encarnando *personas* que se quer ter de si mesmo, entre outras formas de se autorretratar.

Seguindo essa linha de reflexão, surgem algumas relevantes questões que norteiam a pesquisa aqui apresentada: *Se a relação entre autorretrato na produção contemporânea apresenta-se subvertida em relação às suas formas originais, as produções contemporâneas, que tomam o autor como referente, continuariam sendo denominadas “autorretratos”?*

Como as obras dos artistas que analisaremos aqui se aproximam da ideia de autorretrato?

¹⁰ COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986, p. 225.

¹¹ COSTA LIMA *apud* FERNANDES, Isabela. “A ficção literária como imagem e máscara”. In. *Revista de Psicologia Junguiana e Cultura*, ano II, n. 4, jan. 2000 (versão eletrônica). Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/mascara.htm>>. Acesso em: 23 de set. 2012.

E ainda, como o autorretrato apresenta-se na arte contemporânea e quais suas principais características e tendências dentro do campo da fotografia?

Cada vez mais o estranhamento na fotografia contemporânea parece atingir uma enorme quantidade de artistas, fazendo-os investir na representação de seu próprio corpo como meio de expressão artística. Porém há ainda várias dúvidas que se colocam no que diz respeito ao que chamamos, ou não, de autorretrato.

Poderíamos chamar de autorretrato um trabalho onde o corpo do artista está presente na representação, valendo-se dele como elemento fundamental para constituir sua obra, mesmo que a tomada da cena tenha sido efetuada por terceiros?

O autorretrato pode se constituir sem a presença do corpo físico do artista? Poderíamos nos apropriar de outras imagens para a feitura de nossos autorretratos?

Faz-se necessário ainda falar de dois conceitos importantes: *representação* e *apresentação*. Segundo Makowiecky (2003), em seu artigo intitulado “Representação, a palavra, a ideia, a coisa”, em muitos textos de história e ciências sociais, o termo *representação* parece situar-se no centro de uma constelação de noções ou conceitos muito variados como imaginário(s), ideologia(s), mito(s), e mitologia(s), utopia(s) e memória(s). Acrescenta-se que a expansão recente de uma história cultural popularizou entre os historiadores o termo ‘representações’, muito embora esta promoção da noção de ‘representação’ a uma posição-chave na historiografia não se tenha feito acompanhar de uma reflexão mais unívoca sobre suas muitas significações¹². A parte do texto que segue foi baseada no artigo mencionado.

Etimologicamente, ‘representação’ provém da forma latina *repraesentare* – fazer presente ou apresentar de novo. Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma ideia, por intermédio da presença de um objeto. Tal seria, por exemplo, o sentido da afirmação de que o Papa e os cardeais ‘representam’ Cristo e os Apóstolos. O próprio conceito de *representação* é muito complicado. A etimologia da palavra *representação* diz que as relações entre as coisas se dão por similitude e assim foi até o nascimento das Ciências, com Descartes. A partir daí, as coisas passam a não mais ser olhadas e reconhecidas tal como o que o mundo empírico podia dizer através do tato, olhar, dos sentidos. O mundo passou a não ser só o que os olhos viam e se despontou para o fato de que a nossa noção de realidade é enganosa, é ficção, pois tudo é, e nada

¹² MAKOWIECKY, Sandra. “Representação, a palavra, a ideia, a coisa”. *In*. Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas, nº 57, dezembro de 2003, UFSC.

é. Antes da ciência, a imaginação era algo ilusório. Depois, as coisas passaram a sair do plano do real (representações) para o plano das taxionomias, onde da ausência nasce o real. O objeto não precisa mais estar presente. A própria imagem o substitui, como no exemplo: “A toga do juiz vale pelo juiz”. A ‘crise da representação’ (sua concepção clássica e racional) encontra-se estreitamente ligada à da ideia de ‘real’ ou ‘realidade’ como referente extradiscursivo. Assim sendo, é na verdade o ‘realismo’ como pressuposto filosófico que está em questão nas análises críticas à ‘representação’.

Mas de todos esses usos da palavra, pode-se reter um ponto em comum: a representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar de quem representa, não de forma idêntica, porém análoga, através das atribuições de significados. De acordo com Chartier (1991)¹³, a representação seria o produto do resultado de uma prática. A literatura, por exemplo, é representação, porque é o produto de uma prática simbólica que se transforma em outras representações. O mesmo serve para as artes plásticas, que é representação porque é produto de uma prática simbólica. Então, um fato nunca é o fato. Seja qual for o discurso ou o meio, o que temos é a representação do fato. A representação é uma referência e temos que nos aproximar dela, para nos aproximarmos do fato. A representação do real, ou o imaginário é, em si, elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo.

Como sabemos, o século XX é dominado pela ideia do tempo da passagem, da mudança, da velocidade, da compressão, da simultaneidade informatizada que é o tempo ausente do espaço virtual. Aprender o mundo como fenômeno e representá-lo em mediações possíveis e incompletas é o grande avanço da ciência do século XX, apontando uma nova racionalidade que supera o afastamento epistemológico entre sujeito e objeto científicos para envolvê-los na mesma conexão que faz com que o mundo se apresente cognoscível, porque mediado por uma representação que permite ao sujeito se reconhecer no objeto. Representar é, portanto, tornar o mundo cognoscível e compreensível ao pensamento que é o arquiteto das representações que medeiam as experiências do mundo. Representar é deformar e criar, para o real, mediações parciais, mas reveladoras.

¹³ CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. *In*: Estudos Avançados. Rio de Janeiro, nº 11(5), 1991. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>>. Acesso em: 24 set. 2012.

Lourival Pereira Pinto, em artigo chamado “A recepção da informação: apresentação ou representação?”¹⁴, busca nos pensamentos de Kant, Heidegger e Foucault, possíveis compreensões para o fenômeno da representação. Em Kant, traça-se uma equivalência entre a intuição pura de tempo e espaço e as flutuações conceituais e cognitivas na recepção e representação da informação. Em Heidegger, a questão se volta para uma possível interpretação da hermenêutica, dado que para este autor, a recepção de uma mensagem é uma possível apresentação para o sujeito que existe no tempo e espaço. Assim, as intuições puras do sujeito estão presentes na sua vigência, quando a mensagem se apresenta a ele. Para Foucault, não existe a pura apresentação, mas tão somente a representação, uma vez que sempre se recorre a um signo para representar um objeto. A confluência desses pensamentos ocorre exatamente na vigência, porque o homem quando representa vive em um tempo e espaço. Ele é (o ser do ente) num dado momento de recepção da mensagem. Então, a mensagem se apresenta ao homem, que representa o conteúdo dessa mensagem por meio de signos. Ampliando o entendimento para a representação da informação e do conhecimento, e analisando esses fenômenos últimos, se entende que a mensagem, por enquanto, não pode ser conhecida na sua essência, porque a essência de um pensamento que emite a mensagem não se representa na sua totalidade, mas apenas se deixa mostrar com possíveis e limitados acenos. O ato de representar pressupõe um jogo de espelhamento que se traduz em semelhanças e também em diferenças. Se uma mensagem se apresenta a um receptor, ele fará sua leitura fundamentada em seus aportes de conhecimento. Das duas uma: ou ele compreende o texto ou não, diz o autor. No último caso, não há garantias de uma suposta interpretação, mas o aceno de um novo jogo de sentidos, ou seja, uma construção baseada nas intencionalidades puras do leitor, e não nas intencionalidades de texto e/ou autor da mensagem.

Representar é algo intrínseco ao ser humano, mas não podemos representar a essência do pensamento, por causa da complexidade dessa essência, assim como jamais representaremos satisfatoriamente a informação ou o conhecimento. Representando, estamos trabalhando, na realidade, com acenos da essência do pensamento que origina o conhecimento. E com acenos da informação que vem dos documentos. O que nos resta? Continuar no nível intermediário ou buscar a essência do que não se apresenta a nós?

¹⁴ PINTO, Lourival Pereira. “A recepção da informação: apresentação ou representação?” *In*. Revista de Ciência da Informação, v. 11, nº 5. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/out10/Art_02.htm#Autor>. Acesso em: 24 set. 2012.

Neste sentido, para estes autores, representação não é cópia, não tem o compromisso mimético com a realidade. Representação trata de ficção. Todavia, não é assim que se entende o conceito de representação na fotografia, nos parece. Nesta, a palavra representação está permeada de relações com a *mimesis*, sendo que busca refletir a identidade física do retratado ou da aparência do mundo, reproduzindo com suposta exatidão o que é visto pelo olho. Nesta linha de raciocínio, há que se apresentar uma possível incoerência no termo da palavra “autorrepresentação” para se referir ao autorretrato na fotografia contemporânea. Deveríamos continuar, então, a usar o termo autorrepresentação? Ou o mais indicado seria *autoapresentação*?

Márcio Seligmann-Silva em seu texto “Da representação para a apresentação”¹⁵, questiona as formas de se pensar as ciências humanas na era da biopolítica e da virada imagética e apresenta importantes pontos para esta reflexão. Diz que, se é verdade que desde o romantismo não sabemos mais definir o literário e o que é arte, e de certa forma a teoria literária e as teorias da arte estavam aí para tentar procurar limites para seus objetos, agora como que passamos para o outro lado da margem: não se trata mais de procurar os limites, muito pelo contrário, passamos a valorizar a ruptura das fronteiras entre as mídias e, conseqüentemente, entre as disciplinas. Com o romantismo esses limites foram desafiados e cada vez mais postos em questão. Coloca que:

Com a virada midiática do final do século 20, não se tem mais sentido pensar as mídias como formas estanques. Da mesma maneira podemos ver neste mesmo período um derretimento do modelo da imitatio, uma passagem da *representação* para a *apresentação*, que tende para a *performance* e para se ver a arte e a literatura como *eventos*. Esta *apresentação* passa a ser parte integrante da identidade do homem moderno: ele como que precisa da arte para expressar tudo aquilo que a vida social lhe cobra em sacrifícios pulsionais. A esfera das artes passa a ser, desde o romantismo, uma extensão de nossos corpos e não mais pode ser vista, idealisticamente, como fruto de nosso gênio. Esta arte e literatura cada vez mais corpóreos não por acaso vão inspirar muito do que foi escrito dentro do “gênero” psicanálise no século 20. Freud e Lacan são dois grandes leitores não só de nossas “almas”, mas também de literatura.¹⁶

Diz ainda o autor que para Foucault as disciplinas do corpo e as regulações da população seriam os dois polos sob os quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida, e que

¹⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio “Da representação para a apresentação”. In. Revista Cult. Edição 132. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/da-representacao-para-a-apresentacao/>>. Acesso em: 17 setembro 2012.

¹⁶ *Idem, ibidem.*

agora a vida é encarada nesta duplicidade: como biologia (fora do histórico) e como técnica de saber e de poder históricos. As ciências humanas fazem parte deste jogo biopolítico na medida em que elas promovem a construção de saberes que legitimam – ou contestam – poderes. Pensamos a humanidade como um patrimônio ético autocomplacente, e assim, agimos como cegos caminhando em um campo minado.

Ainda no que diz respeito ao uso da palavra ‘apresentação’ e não mais ‘representação’, escreve Kátia Canton (2000):

A arte contemporânea do final do século 20 substituiu a representação por uma noção de apresentação. Essa apresentação, processo que desvincula a arte da realidade externa e se inicia com as vanguardas modernas, é imbuída agora de tonalidades pessoais, íntimas. Deste embate entre a relação íntima de identidade que o artista tenta estabelecer com seu espectador e o grau de anonimato em que as relações humanas passam gradativamente a operar nasce um confronto que toma corpo como temática de uma série de obras.¹⁷

Novamente reforçamos a pergunta: *Se concordarmos com estes pensamentos, não seria mais adequado falar de ‘autoapresentação’ quando nos referirmos a autorrepresentação na fotografia contemporânea?*

O texto acima data do ano de 2000. Todavia, em “Corpo, identidade e erotismo. Temas da arte contemporânea”¹⁸, de 2009, Kátia Canton, ao falar da exposição *Auto-Retrato, Espelho de Artista*¹⁹, escreveu que o objetivo era pôr em discussão como os artistas veem a questão da identidade e lidam com ela por meio da ‘representação’ do próprio corpo. Assim, o termo ‘representação’ do corpo é ainda presente, tanto neste como em vários dos artigos e livros lidos para esta dissertação, sendo que, no campo da fotografia, este termo ‘representação’ ainda está fortemente ligado com a questão da *mimesis*.

Partindo de tais questões, entendendo ser este um *campo minado*, como diz Márcio Seligman-Silva, e compreendendo que a indefinição, em qualquer campo, é, ou pode ser desastrosa, analisaremos ao longo dessa pesquisa as nuances apresentadas por este gênero ao longo de sua trajetória. Para tanto, fez-se importante antes de analisarmos a exposição *Eu me*

¹⁷ CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 64.

¹⁸ *Idem*. “Corpo, identidade e erotismo”. In: *Temas da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 21.

¹⁹ A exposição *Auto-Retrato, Espelho de Artista* foi organizada pelo MAC/USP, sob curadoria de Kátia Canton e realizada na Fiesp, em 2001, acompanhada do livro “Espelho de artista [autorretrato]”.

desdobro em Muitos – A autorrepresentação na fotografia contemporânea (2011), traçar um breve percurso do autorretrato na arte contemporânea a partir da análise de algumas importantes exposições, assim como a análise de alguns artistas contemporâneos que trabalham suas próprias imagens por meio da fotografia, meio este que vem sendo amplamente utilizando e reinventado nas práticas artísticas atuais. Também se fez necessário aqui, a reflexão de questões acerca do corpo e da identidade dentro deste contexto. Pareceu-nos importante analisar de que forma as representações do corpo são exploradas por estes artistas e compreender a relação do próprio corpo (ou do corpo do outro) e da identidade nos processos artísticos, abordando o meio fotográfico, no contexto contemporâneo.

Iniciamos nossa pesquisa apresentando no **Capítulo I - Revendo exposições sobre autorretrato: corpo e identidade na fotografia contemporânea** um pequeno retrospecto das transformações ocorridas na fotografia e na arte contemporânea (principalmente dentro do âmbito nacional) a partir de seis exposições realizadas em diferentes anos e lugares, todas referenciando temáticas acerca do corpo, da identidade e do autorretrato fotográfico. Partindo do conceito de “crise de identidade” proposto por Stuart Hall, fez-se uma breve reflexão cronológica do papel *da representação do corpo na afirmação da identidade* entre os artistas contemporâneos, principalmente no âmbito nacional, traçando um breve panorama de exposições relevantes à compreensão deste tema para uma maior reflexão acerca da exposição *Eu me desdobro em Muitos – A autorrepresentação na fotografia contemporânea* (2011). Para tanto foram analisadas as seguintes exposições/eventos: *Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira atual* (1997); *25º Panorama de Arte Brasileira* (1997); *24ª Bienal de São Paulo* (1998); *Deslocamentos do Eu: O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)* (2001); *Primeira Pessoa* (2006 -2007); *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira* (2011). Ao final citaremos brevemente a exposição *Auto-Retrato, Espelho de Artista* (2001).

Viu-se também a necessidade de não deixar de fora o circuito internacional, uma vez que muitos dos artistas presentes na exposição referida são estrangeiros. Para tanto, faremos um rápido e breve percurso do panorama internacional dos anos 90, transitando pelas exposições *Post Human*, (1992 e 1993) e *Object Art: Repulsion and Desire and American Art* (1993), levantando algumas questões pertinentes à reflexão sobre a construção do corpo e da identidade em meio à arte contemporânea.

Além das análises de Stuart Hall, agrupadas em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2011), foram utilizadas algumas pesquisas e estudos de importantes pesquisadores da área da fotografia, tais como Ricardo Mendes, Tadeu Chiarelli e Annateresa Fabris, juntamente com textos de curadores (apresentados geralmente nos catálogos de cada exposição), críticos de arte, ensaístas ou fotógrafos, tais como Adriano Pedrosa, Paulo Herkenhoff, Fernando Cocchiarale, Agnaldo Farias, Christine Greiner, Eder Chiodetto, Ronaldo Entler, entre outros.

O Capítulo II - Eu me desdubro em muitos: A autorrepresentação na fotografia contemporânea – leva o nome da exposição que é o objeto de análise desta pesquisa. Fazemos aqui uma breve análise da produção de parte destes artistas, analisando as diferentes formas de autorrepresentação, ou apresentação de si, utilizadas por eles em suas obras. Para tanto, foram utilizados autores como Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Roland Barthes, Arlindo Machado, Lucy Figueiredo, entre outros. A pergunta que perpassa este capítulo é: *Como estes artistas trabalham sua própria imagem nessa exposição?*

O conhecimento desta exposição foi muito oportuno no momento de definição do objeto de estudo uma vez que procurávamos um recorte específico para refletir e analisar a produção do autorretrato na fotografia contemporânea, tanto no Brasil como no exterior. Tal recorte poderá oferecer discussões e estabelecer diálogos para melhor entender à produção de autorretratos contemporâneos em suas complexas e sofisticadas interligações.

Por fim, no **Capítulo III - Considerações sobre o Autorretrato na Fotografia Contemporânea - Conceitos fundamentais**, tratamos de organizar as ideias que foram sendo apresentadas nos capítulos anteriores, destacando similaridades, diferenças, repetições, características comuns nas obras de autorretrato na fotografia contemporânea, visando entender este arquipélago de manifestações.

Agnaldo Farias (2002) entende a arte contemporânea como um *arquipélago*, pois diferentemente da arte do período moderno, com suas correntes artísticas definidas em grupos com projetos definidos, como as vanguardas construtivas, os futuristas, os dadaístas e outros, a arte contemporânea sugere um arquipélago, pois embora possuindo suas matrizes, avança em um número muito grande de direções e é constituída por obras muito singulares. Desta forma, considera-se apropriada tal comparação, pois ao mesmo tempo em que valoriza as semelhanças entre as obras de alguns artistas, também chama a atenção para as diferenças existentes entre elas. Para a imagem do arquipélago, contribui também a descontinuidade que ela sugere, abolindo a

noção de que seu desenvolvimento se dá linearmente, com cada obra se apresentando como um desdobramento da anterior. Com a imagem do arquipélago, o autor afasta também a pretensão de um levantamento total do problema. “Um arquipélago, porque cada obra engendra uma ilha, com topografia, atmosfera e vegetação particulares, eventualmente semelhante à outra ilha, mas sem confundir-se com ela. Percorrê-la com cuidado equivale a vivenciá-la, perceber o que só ela oferece”²⁰. Para tanto, utilizamos aqui diversos autores, entre eles, Phillipe Dubois, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben e Rosalind Krauss.

Em termos acadêmicos, há que se dizer que o estudo aqui apresentado trata-se de uma pesquisa *básica, qualitativa e exploratória*, por utilizar fontes primárias e secundárias, sendo que os procedimentos utilizados foram de pesquisa *bibliográfica, documental, levantamento e estudo de caso*, utilizando também referência remissiva, o que permitiu a obtenção de uma grande parcela de informações sobre o processo criativo dos artistas pesquisados. Foram feitas coletas de dados em matérias de jornais, catálogos de exposições e livros referentes ao tema. A leitura das obras foi feita através de imagens digitais e fotografias das mesmas e algumas pela obra original, uma vez que a exposição foi visitada e registrada por mim.

Tal pesquisa se embasou em uma moldura teórica múltipla, incorporando textos de autores consagrados na área da fotografia e outros na área das artes visuais em geral, analisando conceitos e questões referentes à autorrepresentação fotográfica e às características intrínsecas ao ato fotográfico. Nesta pesquisa se enfatiza o caráter hipotético, característico de todos os processos relativos à percepção, devido à fecundidade e multiplicidade das abordagens psicológicas. Entretanto, a indiscutível subjetividade da visão não exclui padrões mais objetivos de análise. Tentaremos construir uma sequência que dê conta dos argumentos. Como síntese, os levantamentos das principais características que permeiam o autorretrato fotográfico na arte contemporânea ajudarão na compreensão da produção e seleção da produção desses artistas, lançando novas possibilidades de um olhar para cada recorte feito e oferecendo outras discussões sobre o autorretrato no campo da fotografia.

Certamente esta pesquisa não tem condições de esgotar o assunto, mas sim lançar possibilidades de novos entendimentos a respeito do tema. Este trabalho busca refletir de que forma a produção desses artistas podem suscitar novas maneiras de se pensar a fotografia e, principalmente, a construção de um imagético baseado na representação de si em meio à

²⁰ FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002 [Coleção Folha explica], p. 20.

sociedade contemporânea, bem como fornecer a autora deste trabalho, repertório e referencial teórico para abordar um tema tão complexo.

Considerando-se que a ideia geral de um ‘retrato’ ou ‘autorretrato’ vincula-se ainda à noção de *mimese* formal - mesmo tendo sido colocada em xeque desde o processo de abstração advindo da arte moderna -, a escolha por autorretratos contemporâneos norteia-se por trabalhos que de diversas maneiras problematizam enfaticamente o subgênero, testando a elasticidade do contorno de semelhança à imagem (re)(a)presentada. Por meio deste tema, busca-se refletir de que maneira a vida contemporânea desestabiliza a noção corrente de autorretrato, que - além de considerar esta correspondência formal entre modelo e autor - pressupõe que ambos, retratante e retratado, sejam o mesmo sujeito. Conseqüentemente as formulações dessa pesquisa são particulares, provisórias e abertas à contestação. Tais tendências são demasiadamente recentes e ambíguas, assim como os conceitos de corpo, identidade, retrato, autorretrato, autorrepresentação, representação, apresentação, autoapresentação, são demasiadamente complexos, sendo impossível oferecer afirmações conclusivas acerca dessas questões apresentadas, todavia, faz-se um esforço por uma tomada de posição.

Para iniciar nossa análise, e esperando que a seleção dos artistas aqui pesquisados consiga dar conta de um repertório tão complexo e multifacetado, pedimos emprestado um trecho extraído do livro *Arte e Ilusão*, de Ernst H.Gombrich, também escrito na introdução do livro, que diz:

Dito isso, não posso impedi-lo de correr essas páginas imediatamente, mas gostaria de ponderar que um livro centrado num argumento é construído como um arco. A pedra angular parecerá suspensa no ar, a não ser que se veja que está sustentada pelas pedras vizinhas. Cada capítulo deste livro tende, de certo modo, para o centro do problema, mas os resultados de cada um deveriam receber apoio da estrutura inteira.²¹

²¹ GOMBRICH, Ernest. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 24.

CAPÍTULO I
REVENDO EXPOSIÇÕES SOBRE AUTORRETRATO:
Corpo e Identidade na Fotografia Contemporânea

Fotografar não para certificar-se do visível, mas para criar outras dimensões possíveis do espaço-tempo. Olhar e registrar não a aparência do entorno, mas a vertigem dos desejos, dos temores, dos sonhos segredados. Fotografar não o que os olhos veem, mas a imaginação criadora, onírica, irracional, subjetiva. Instaurar a dúvida, a dialética e a ironia onde reinava a aparência volátil de realidades fortuitas. Fotografar, inventar um mundo e, assim, representar o homem em todos os seus matizes.

Eder Chiodetto e Jean-Luc Monterosso

Nesta reflexão sobre a exposição *Eu me Desdubro em Muitos: A Autorrepresentação na Fotografia Contemporânea* faz-se importante a compreensão do contexto em que se constitui a própria fotografia no âmbito nacional e internacional, a fim de compreender este conjunto singular de obras que permeiam o tema do autorretrato fotográfico na arte contemporânea.

As atuais experimentações acerca do gênero autorretrato e de questões autorrepresentativas não surgiram no presente momento, elas tem sua historicidade. Portanto, neste capítulo faremos um pequeno retrospecto das transformações ocorridas na fotografia e na arte contemporânea (principalmente dentro do âmbito nacional) a partir de seis exposições realizadas em diferentes anos e lugares, todas referenciando temáticas acerca do corpo, da identidade e do autorretrato fotográfico. São elas: *Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira atual* (1997); *25º Panorama de Arte Brasileira* (1997); *24ª Bienal de São Paulo* (1998); *Deslocamentos do Eu: O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)* (2001); *Primeira Pessoa* (2006 – 2007); *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira (2011)*. Ao final do capítulo analisaremos brevemente duas exposições ocorridas na década de 90 dentro de um contexto internacional, levantando algumas questões pertinentes à reflexão sobre o corpo e a identidade na arte contemporânea. São elas: *Post Human*, (1992 e 1993) e *Object Art:*

Repulsion and Desire and American Art (1993). Uma série de motivos estimulou a seleção desses casos específicos. Em primeiro lugar, a filtragem foi feita a partir dos nomes de exposição que foram citadas como as mais representativas pelos membros da banca de qualificação desta dissertação. Além de uma breve análise de algumas obras dos artistas presentes em cada uma dessas exposições, esses estudos de caso serão uma tentativa de compreender, a partir das análises e textos de curadorias, assim como de textos críticos diversos, alguns conceitos inerentes à fotografia contemporânea e de que forma a fotografia e a autorrepresentação se implicam mutuamente neste contexto.

Para ampliar a abordagem e o estudo sobre o contexto no qual estas exposições estão inseridas, e tendo como objetivo refletir o panorama sobre a questão da autorrepresentação fotográfica, serão utilizadas as análises de Stuart Hall, agrupadas em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2011), baseando-nos nas principais mudanças ocorridas às formas de conceitualização do pensamento moderno em relação à identidade cultural do sujeito na *modernidade tardia* (segunda metade do séc. XX). Da mesma forma, considerou-se de fundamental importância a leitura atenta de algumas pesquisas de Ricardo Mendes²² sobre a história da fotografia brasileira, e dos estudos de Tadeu Chiarelli sobre a mesma temática agrupados no livro *Arte Internacional Brasileira* (2002), juntamente com o levantamento de algumas das principais mostras e exposições que ocorreram no Brasil no período que data do final da década de 1990 até 2011 (ano que data a exposição-tema desta dissertação). Outros importantes pesquisadores da área da fotografia serão aqui citados, tais como Annateresa Fabris, e alguns textos de curadores, pesquisadores, críticos de arte, ensaístas ou fotógrafos, tais como Adriano Pedrosa, Paulo Herkenhoff, Fernando Cocchiarale, Agnaldo Farias, Christine Greiner, Eder Chiodetto, Ronaldo Entler, apresentados em catálogos de exposições aqui citadas.

Escolhemos iniciar esta trajetória fazendo, em uma primeira instância, uma análise da questão da identidade cultural, objetivando compreender as mudanças ocorridas nos conceitos de sujeito [corpo e identidade] assim como, as mudanças suscitadas pelo advento da tecnologia digital em meio à fotografia, tudo isso dentro de um contexto que privilegia a arte fotográfica como questão a ser analisada, na perspectiva de compreender o fenômeno do autorretrato e da identidade em suas implicações artísticas e sociais.

²² Ricardo Mendes é pesquisador em História da Fotografia, doutor em História Social pela FFLCHUSP e coordenador do site FotoPlus <<http://www.fotoplus.com/database>>. Atua desde 1985 no Centro Cultural São Paulo, na Divisão de Pesquisas, como coordenador da Equipe Técnica de Pesquisas em Fotografia.

É a partir deste contexto e da análise dessas mostras – assim como dos textos produzidos para e sobre elas - que será brevemente abordado este pequeno panorama conceitual de exposições para adentrar ao universo curatorial da exposição *Eu me Desdobro em Muitos: A Autorrepresentação na Fotografia Contemporânea*, ocorrida no ano de 2011.

Faz-se importante dizer ainda que, a ideia aqui não é aprofundar-nos na história da fotografia, mas sim dar subsídios para pensar a exposição em questão e as principais tendências autorrepresentativas que permeiam a fotografia, uma vez que, para compreender e contextualizar esta faceta da fotografia contemporânea é necessário o entendimento da história da fotografia como um todo, assim como a história das artes visuais, visto que esta adentra ao campo das artes legitimando-se e consolidando-se.

De qualquer modo e em primeiro lugar, é importante lembrar que a fotografia, como instrumento documental ou meio de expressão pessoal, apresenta-se em múltiplas manifestações, o que de certa maneira, torna complexo o seu entendimento como um corpo único. Esta questão é válida para a reflexão e o estudo de uma exposição ou mostra de arte, onde se percebe uma multiplicidade de manifestações artísticas que se interligam a um determinado tema, função ou poética. A partir de então faremos um pequeno panorama conceitual e histórico das principais características suscitadas pela fotografia no que se refere às questões acerca da representação da identidade nacional.

1.1. Breve panorama histórico da fotografia no Brasil

[Identidade e Representação]

A posse de um legado de memória cultural constitui certamente umas das principais riquezas de uma nação. Segundo Mendes (2002), antes de se ter o que hoje entendemos por uma “fotografia brasileira”, contávamos com uma coleção de imagens do século XIX, constituídas por Dom Pedro II, depositada desde a década de 1890 na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. De acordo com o pesquisador, esta coleção, um berço privilegiado para análise e memória da fotografia no Brasil, permaneceu “esquecida” por mais de oito décadas.

Foi somente a partir da década de 1970 que se teve início a um processo – lento e heterogêneo – de reconhecimento da fotografia brasileira. É a partir dessa época que a fotografia brasileira tornou-se devidamente reconhecida resultando no que se chamou de *Panorama da fotografia brasileira contemporânea*. Isto se deveu ao fato de um grupo de artistas deixarem de lado a necessidade de criar uma arte nacional, a favor de uma produção disposta a se constituir através de um diálogo direto com questões da arte contemporânea internacional. Passaram então a desejar que o país ingressasse definitivamente na modernidade do século XX.

É relevante apontar como 'aquela geração' de fotógrafos, os primeiros pesquisadores e a própria sociedade elegeram como conceito 'fotografia' um universo diversificado de manifestações, do jornalismo à experimentação. E aqui, neste ponto, talvez seja o elemento novo do quadro brasileiro, a proposição da fotografia como meio de expressão, abordagem que na longa história da fotografia no Brasil, afora os raros episódios representados pelo pictorialismo no início do século XX e mais tarde na produção mais moderna nas décadas de 1940 e 1950, nunca efetivamente ocorrera, ou seja, a fotografia compreendida enquanto linguagem.²³

Da mesma forma, as bienais e as mostras internacionais apresentaram-se como eventos de extrema relevância no processo de renovação das artes brasileiras, favorecendo o contato do artista local com as produções dos principais artistas internacionais do século XX e, conseqüentemente, propiciando uma grande mudança nas relações entre público local e obra de arte moderna.

O final da década de 1970 e o início da década seguinte foram anos de efervescência na área da fotografia no cenário brasileiro. Foram realizadas diversas pesquisas, análises, descobertas de arquivos fotográficos valiosos em diferentes instituições. Foi principalmente em torno da arte conceitual dos anos de 1970 que a fotografia nacional ganhou força, aparecendo como um poderoso instrumento plástico e teórico no campo das artes visuais, rompendo com hierarquias preexistentes e questionando as próprias bases ontológicas da fotografia.

Presente em muitos trabalhos de artistas da década de 1960 e 1970, principalmente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, a fotografia ganha um *corpus* dentro das artes visuais no Brasil. Estes artistas ainda mantinham um compromisso de representar “o brasileiro” – obrigação esta

²³ MENDES, Ricardo. “Para que servem as coleções (fotográficas)?” Texto publicado no catálogo *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 2002. Disponível em: <www.fotoplus.com/download/paraqueservemascolecoes.doc>. Acesso em: 14 abr. 2012.

presente na arte brasileira desde o século XIX, porém, aparecendo muitas vezes de forma irônica e crítica (falaremos dessa característica mais adiante). Uma vez que ganha autonomia, a fotografia migra para o campo das artes visuais abrindo um novo leque de possibilidades de hibridações e contaminações entre os meios artísticos. Esta nova forma de hibridação entre fotografia e arte foi observada por Tadeu Chiarelli, em 1994, e referida por ele com o termo de “Fotografia contaminada”²⁴:

Uma fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional. [...] artistas que manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos.²⁵

Esta fotografia, uma fotografia impura e híbrida, apareceria como linguagem integradora das artes visuais, apresentando um caráter agregador de distintas manifestações artísticas, permitindo o uso de diversos suportes e materiais, visando uma pluralidade na produção fotográfica vinculada à arte contemporânea. Desta maneira, as barreiras que separavam as diferentes formas de arte em categorias fechadas tornam-se permeáveis e a fotografia passa a ser um meio de expressão vastamente explorada por artistas de modo experimental.



Figura 01. Valério Vieira. *Os Trinta Valérios*, 1900. Cartão Postal, edição Azotea.²⁶

²⁴ Tadeu Chiarelli tratou sobre a fotografia contaminada em um texto publicado em espanhol e português intitulado: “La mirada contaminada: otras fotografías”, publicado no México, em 1994. Foi reeditado com o título: “A fotografia contaminada”, no livro *Arte Internacional Brasileira*, escrito pelo mesmo autor, 1ª edição em 1999 e 2ª em 2002. Trataremos aqui da edição de 2002.

²⁵ CHIARELLI, Tadeu. “A fotografia contaminada”. In: *Arte internacional brasileira*. 2. ed. São Paulo: Lemos, 2002, p. 115.

²⁶ Imagem disponível em: <<http://www.girafamania.com.br/montagem/valerio-vieira1901.jpg>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

Se por um lado a fotografia no Brasil, desde o seu início, serviu como registro da paisagem física e humana do país, por outro, formou um grupo de artista que se utilizavam da fotografia como um instrumento de autoconhecimento como indivíduos ou seres sociais. Chiarelli (2002) na observação desta fotografia contaminada, cita dois artistas pioneiros neste contexto e articula o conjunto de suas obras em dois eixos: o gesto documental de Militão Augusto de Azevedo e a imagem construída de Valério Vieira. O primeiro, em 1887, publicou “Álbum comparativo da cidade de São Paulo”, obra de muita importância que documenta a rápida transformação da cidade. Porém é de grande importância destacar aqui o trabalho de Valério Vieira (1862-1941), em especial sua obra “Os 30 Valérios” (1901) [Figura 1], uma mescla de autorretrato e *tableau-vivant*²⁷, onde o artista desdobra sua própria imagem em múltiplas *personas* através do recurso de fotomontagem, aparecendo multiplicado na plateia, entre os músicos de uma orquestra, como *maître*, como garçom e até mesmo em quadros de decoração. Esta foi sem dúvida a obra mais difundida do artista, obra premiada com a medalha de prata na *Louisiana Purchase Exposition*, em St. Louis, EUA, em 1904. Segundo Chiarelli, “Vieira, em sua ânsia sensual, narcisista, desdobrada em trinta poses, seria o primeiro a realizar – por meio de sua *performance* elaborada em laboratório – a busca da identidade (ou a denúncia de sua fragmentação)”²⁸.

O trabalho “Os Trinta Valérios” de Vieira, aponta características de uma fotografia que começa a questionar seus próprios códigos visuais. Esta obra se apresenta como um bom e primogênito exemplo do questionamento acerca da própria identidade e da fragmentação visual desta, assim como traz à tona a encenação característica da fotografia e a multiplicação do *eu* por intermédio de estratégias visuais. Veremos adiante que este tipo de fotografia foi vastamente produzido a partir da década de 1970 e caracterizado por diversos historiadores e críticos de arte como “Fotografia encenada”:

A fotografia encenada (*staged photography*, *tableau narratif* ou *tableau vivant*) tem suas origens na história da fotografia e traz como principal alteração o conceito de direção da fotografia, que deixa de lado o mundo “real” para penetrar no reino da imaginação – mundos fantasiosos, oníricos, fictícios e até mesmo uma visão pessoal – produzido

²⁷ *Tableau vivant* (pintura viva) é uma expressão francesa para definir a representação por um grupo de atores ou modelos de uma obra pictórica preexistente ou inédita. Quadro que encena uma expressão excessiva.

²⁸ CHIARELLI, 2002, pp. 115-116.

unicamente com a finalidade de ser fotografado. O que fica claro que esta fotografia se aproxima muito mais de uma representação simbólica do que de uma possível mediação²⁹.

Esta obra de Vieira apresenta-se com certeza como um paradigma da modernidade na fotografia brasileira, uma vez que rompe com uma abordagem realista da figura humana, colocando em cheque o estatuto da fotografia como documento. Vieira foi um dos pioneiros no Brasil no uso da fotografia como forma de expressão de sua individualidade. Não registrou somente seu entorno, mas engajou a busca de si mesmo por meio do processo fotográfico. Seu trabalho deixou um legado para as futuras gerações de artistas que trabalharam a fotografia como suporte de suas obras, contaminando-as com outras linguagens.

Neste mesmo eixo, podemos ainda citar outra importante imagem, feita ainda no século XIX, por Oscar Gustav Rejlander. A obra intitulada *Two Ways of Life* (1857), trata-se de uma fotografia que já trazia características de direção, arranjo, combinação [Figura 2]. De acordo com Fernandes Júnior (2009), esta imagem representa uma “primeira iniciativa assumida de construir uma cena especialmente para fotografá-la, a partir de vários negativos; no caso, dezenas de cenas que posteriormente foram arranjadas, outra atitude inovadora que cria uma narrativa visual até então impensável para a época”.³⁰



Figura 02. Oscar Gustav Rejlander. *Two Ways of Life* (1857).

²⁹ FERNANDES JÚNIOR, Rubens. “Imagens construídas, imagens desconstruídas”. In: CHIODETTO, Eder; MONTEROSSO, Jean-Luc. *A invenção de um mundo*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2009, p. 158.

³⁰ *Idem, ibidem*.

Trata-se de imagens construídas, que deixam transparecer seu caráter fictício, que rompem com a crença do instante decisivo, desconstruindo o paradigma tradicional da fotografia clássica e propondo uma fotografia construída que carrega consigo inúmeras possibilidades narrativas.

Podemos perceber que na História da Arte, nas construções de possíveis conexões, passado, presente e contemporâneo, se desfazem como rótulos, enquanto preservam elos com uma distante história da experiência visual e alimentam o entendimento de que toda a criação possui seu duplo não na originalidade nascida de um ponto zero, mas sim na repetição e retorno de problemas que se refazem incessantemente para voltar como desvio e diferença, lapso e esquecimento.³¹

Adentremos agora à primeira exposição analisada.

1.2. *Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira atual (1997).*

[O sujeito moderno e *crise de identidade*]

A exposição “Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira atual”³², realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 26 de junho e 27 de julho de 1997 (e no Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, entre 02 de setembro e 09 de outubro de 1997), evidenciou importantes questões do retrato e do autorretrato fotográfico na arte brasileira.

Em texto escrito para o catálogo da exposição, o curador Tadeu Chiarelli (2002) aponta o grande interesse dos fotógrafos brasileiros em retratar, registrar e documentar o povo brasileiro, tornando visível a paisagem humana do país, principalmente desde os anos de 1950. Por um longo período o tema da “identidade brasileira” tomou campo constituindo a mais importante - ou talvez a única - vertente fotográfica existente no país. De acordo com Chiarelli, esta questão

³¹ CHEREM, R. M.; MAKOWIECKY, S. (Orgs). *Academicismo e modernismo em Santa Catarina*. 1ª. ed. Florianópolis: UDESC, 2010, v. 1, p. 5-10.

³² As referências citadas neste capítulo foram retiradas do texto produzido para o catálogo da exposição *Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira hoje*. CHIARELLI, Tadeu. “Identidade/ não-identidade: a fotografia brasileira hoje”. In: *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. pp. 132-140.

deveu-se principalmente ao fato dessa temática ter sido excluída do interesse da pintura modernista brasileira e ter migrado totalmente para a área da fotografia.

Adentramo-nos aqui às análises de Stuart Hall (2011) no que se refere à importância da identidade no processo de *representação*. O autor parte do pressuposto de que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*”³³. Uma vez que as culturas nacionais compõem-se de símbolos de representações, elas podem ser apresentadas como um *discurso* – “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”. Ao produzir símbolos culturais com os quais podemos nos *identificar*, constroem-se também *identidades*, nas quais podemos nos espelhar. O autor coloca ainda que sem isso, sem um sentimento de identificação nacional, o sujeito moderno experimentaria um profundo sentimento de *perda de sua subjetividade*.

Sendo assim, estes fotógrafos ansiavam por um registro que identificasse o povo brasileiro, mapeando a cultura nacional, tornando visível seu cotidiano e suas características mais gerais. Em meados dos anos de 1970, surge no país uma nova geração de artistas que, através da fotografia, opôs-se a essa vertente, negando a possibilidade de caracterizar o brasileiro como ser social ou individual e realizando então, uma fotografia pautada na busca do autoconhecimento como indivíduos (Uno) ou seres sociais. Ou seja, a fotografia torna-se um instrumento de autoconhecimento e também um meio de conhecer o outro.

Certamente os trabalhos da artista Anna Bella Geiger que lidam com o imaginário indígena brasileiro, despindo-o dos mimetismos culturais de conveniência ou folclorismos, como é o caso do trabalho extremamente crítico intitulado “Brasil nativo/Brasil alienígena” [Figura 3], uma série de cartões postais produzidos em meados da década de 70, influenciou de maneira marcante esta geração de novos artistas que, ao invés de continuar investindo na busca da identidade do brasileiro, dedicaram-se a refletir sobre o que Chiarelli (2002) chamou de “apagamento” desse mesmo ser – um ser que se apresenta fragmentado e diluído dentro da imensa diversidade cultural do país.

O povo brasileiro com suas diversas raízes, culturas e raças formava uma gama muito diversificada para que se apontassem características únicas que os unissem em uma identidade geral e aglutinadora. Desta forma, estes artistas pontuavam “a impossibilidade de registrar o

³³ HALL, 2011, p. 49.

“brasileiro”, imerso em uma sociedade esmagada por contradições de toda ordem, onde as grandes massas humanas marginalizadas continuam sem voz e sem nem semblante que as identifique”³⁴.



Figura 03. Anna Bella Geiger. *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976-77).
Aquisição Núcleo Contemporâneo - MAM-SP ³⁵

É exatamente sobre esse ‘apagamento’ do ser social e a crítica da identificação da sociedade brasileira que se constituiu o foco da exposição “Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira atual”. Porém, antes de analisarmos de que modo o conceito de identidade nacional foi trabalhado pelos artistas presentes nessa exposição, faz-se necessário uma compreensão do que Stuart Hall (2011) definiu como uma “crise de identidade” vivida pelo sujeito moderno, a qual viria abalar os quadros referenciais que definem o indivíduo e os dá uma ancoragem estável no mundo social.

O autor parte do argumento de que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”³⁶. Diversos outros teóricos ainda partiriam desta afirmação, apontando um colapso entre as identidades modernas e uma nova mudança estrutural que estaria transformando as sociedades modernas do século XX. Consequentemente, estas transformações estariam também mudando nossas identidades pessoais e abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados e unificados. Isto

³⁴ CHIARELLI, *op. cit.*, pp. 133-134.

³⁵ Imagem disponível em: <http://mam.org.br/acervo_online/ver/4957>. Acesso em: 07 fev. 2012.

³⁶ HALL, *ibidem*, p. 7.

acarretaria a uma suposta perda de um “sentido de si” estável, chamada por vezes de *descentração* ou *deslocamento do sujeito*, tanto de seu lugar no meio social e cultural, quanto de si mesmos. Assim sendo, as identidades modernas apareceriam “descentradas”, isto é, deslocadas ou *fragmentadas*. De acordo com Stuart Hall (2011), o sujeito (diga-se o sujeito cartesiano), que antes apresentava uma identidade unificada e estável, “está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Sendo assim, este o sujeito, agora, “assumiria identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”. Analisaremos aqui como este “sujeito fragmentado” é colocado em termos de suas identidades culturais (identidade nacional) através das obras desses artistas.³⁷

Chiarelli divide esta exposição em *duas vias* (dois grupos de artistas, ambos trabalhando questões referentes ao retrato e a identidade, porém, em campos de atuação diferentes). A primeira via surgiu da negação daquele antigo desejo de construir certa “identidade” para o povo brasileiro. Fazem parte desse contexto algumas obras de artistas presentes na exposição, tais como Cristina Guerra, Rosangela Rennó, Paula Trope, Cris Bierrenbach, Hélio Melo, entre outros. Numa segunda via são citadas as obras de Rubens Mano, Rochelle Costi, Márcia Xavier, Claudia Jaguaribe, Vicente de Mello, Leila Reinert e outros. Este grupo de artistas destaca-se por discutirem a questão da “perda da identidade”, através de uma crítica social, construindo diversas tipologias de identidades, estruturadas principalmente a partir de agenciamentos formais.

O primeiro conjunto de artistas pautou como questão central de seus trabalhos a formação de diversas “tipologias” do povo brasileiro, porém, negando uma tipologia única e exclusiva, ou qualquer possibilidade de ser ter uma tipologia concreta que afirmasse uma identidade nacional. Através de diversos procedimentos trabalharam o retrato como pura aparência, ou como construção do imaginário, apresentando desde os mais variados arquétipos sociais ao questionamento da identidade - do retrato único ao conjunto tipológico representado pelo acúmulo deles.

Dentre eles vale destacar a artista paulista Cristina Guerra, em sua obra “Retratos” (1989-1997), onde se apresentam gigantescos painéis com 32.832 fotografias de identidade (grandes polípticos feitos com retratos 3x4), divididas em séries combinadas pela tipologia dos sujeitos: características físicas, datas, entre outras. São fotografias coletadas de cabines fotográficas

³⁷ HALL, *ibidem*, pp. 12-13.

instantâneas, onde muitas delas foram descartadas por insatisfação do retratado ou defeitos técnicos. Ou seja, estas imagens partem do âmbito público e embaralham-se na fronteira com o privado, decretando sua entrada no meio artístico [Figura 4].



Figura 04. Cristina Guerra. *Retratos* (detalhe), 1989/97, 114 pranchas com 288 fotos 3x4 cada (total 32.832 fotos 3x4) Coleção da artista, São Paulo, SP.

A artista, ao recolher esses negativos, dá a eles um novo significado, inserindo-os em um novo contexto, formando novas identidades elaboradas pela tipologia dos sujeitos fotografados, onde se percebe uma identidade construída através da acumulação. Neste trabalho Guerra trata da problemática da identidade onde a obra, formada por uma série de identidades (ou não-identidades) semelhantes, faz surgir outra identidade comum a elas.

Segundo Annateresa Fabris (2004), o que se impõe em *Retratos* (1989-1997) é a impossibilidade de se constituir qualquer identidade: “Cristina Guerra trabalha com a noção de identidade em seus dois significados linguísticos mais corriqueiros: o que remete ao conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa e o que designa a qualidade de idêntico”³⁸. Esta tela, segundo a autora, destrói todo o caráter singular do indivíduo, uma vez que este só é

³⁸ FABRIS, A. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 120.

instituído de uma identidade própria dentro do contexto tipológico que está inserido. Assim sendo, a artista confere uma dimensão crítica ao material de que se apropria, estabelecendo uma nova forma de utilização das fotografias de identidade.

Apropriações fotográficas também ocorrem nas obras da artista **Rosângela Rennó**, que apesar de possuir vasta produção fotográfica, geralmente não fotografa de fato, mas sim, apropria-se de fotografias de anônimos e as manipula, alterando suas configurações, combinando-as com outros materiais, objetos ou texto, resignificando e agregando novas proposições às imagens. Geralmente transforma suas obras fotográficas em grandes instalações, apresentando-as sob múltiplos suportes e projetando-as em diversos ambientes.



Figura 05. Rosângela Rennó. *O Grande Livro do Adeus*, 1990. Coleção de Annateresa Fabris (São Paulo). Foto: Eduardo Ortega.³⁹

É possível associar as obras de ambas as artistas com o conceito de fotografia contaminada, colocado por Chiarelli, uma vez que apresentam novos desdobramentos para a imagem fotográfica, não só através de contaminações matéricas e técnicas, mas também, de sentidos possíveis. Percebe-se nos trabalhos de Rennó uma linguagem passível de experimentações tanto isoladas quanto em conjunto com outras mídias. Desde o início de sua carreira Rosângela Rennó questiona *a perda da identidade do sujeito contemporâneo*. Nesta mostra, a artista apresenta o trabalho intitulado “O Grande Livro do Adeus” (1990) [Figura 5],

³⁹ Imagem disponível em: < <http://www.comartevirtual.com.br/rr-pint-5.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

um livro em ziguezague, que não possui início nem fim, com capas idênticas de cada lado e com imagens de reproduções de fotogramas. Segundo Paulo Herkenholf (1996), “o tempo que mais interessa a Rennó são os filamentos da memória primeiro, e depois, do esquecimento”.⁴⁰

Outros artistas também trabalharam questões tipológicas envolvendo a fotografia como suporte. É o caso de Hélio Mello que, na obra *Sem título* (1997), apresenta uma tipologia de torsos, revelando, além do caráter homoerótico presente na obra, algumas características físicas masculinas presentes no povo brasileiro. Por sua vez, Marcelo Zocchio, em *Os Cem* (1997), apresenta uma série de fotografias de sem tetos, com fortes tons de vermelho cobrindo seus corpos, expressando a miséria e o abandono do indivíduo dentro do país [Figura 6].

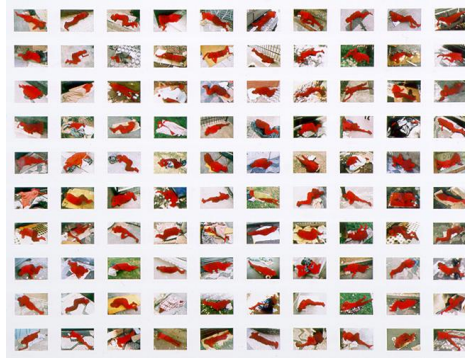


Figura 06. Marcelo Zocchio, *Os Cem*, 1997.⁴¹

A artista carioca Paula Trope, em *Tríptico: Menor, Rafael, Gil Gomes e Marcelino* (1994), através do processo fotográfico *pin-hole*, distorce o padrão de normalidade de uma visão instituída propondo o resgate da dignidade individual dos sujeitos que retrata. Neste trabalho, são eles próprios que se retratam e retratam seu entorno, possibilitando a eles registrarem o mundo por eles mesmo.

Por fim, a artista paulista Cris Bierrenbach (que também aparecerá na mostra “Eu me desdobro em Muitos – A autorrepresentação na fotografia contemporânea” de 2011), em *Two men from downtown* (1993) [Figura 7], apresenta a imagem de dois homens gritando

⁴⁰ HERKENHOLF, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”. In. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EDUSP, 1996. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/PHerkenhoff96port.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

⁴¹ Imagem disponível em: <http://mam.org.br/acervo_online/ver/1747>. Acesso em: 10 fev. 2012.

horrorizados, atestando “a ausência de possibilidade de individualização quando uma mesma máscara de horror se sobrepõe a toda expressão individual”⁴². A artista geralmente retira os elementos que identificam seus personagens, chegando por vezes à abstração total de suas características físicas.



Figura 07. Cris Bierrenbach, *Two men from downtown*, 1993.⁴³

O segundo grupo definido pelo curador, foi firmado pelos artistas Rubens Mano, Rochelle Costi, Márcia Xavier, Claudia Jaguaribe, Vicente de Mello e Leila Reinert, e segue na segunda via definida por Chiarelli, para explicitar o “apagamento” da imagem do brasileiro, em que discutem a perda da identidade, porém, *sem* enfatizar diretamente a questão social. “Tais artistas, através da exploração da perda da própria identidade ou da identidade do outro, discutem o aniquilamento do indivíduo numa sociedade de massas, com as características avassaladoras que tal tipo de sociedade assume num país como o Brasil”.⁴⁴

Rubens Mano, em *Campos Conjugados* (1997), também questiona em suas obras o apagamento da individualidade do homem contemporâneo, geralmente através de autorretratos e múltiplas exposições de imagem, onde a imagem do artista se esvaece, perdendo sua legibilidade

⁴² CHIARELLI, *op. cit.*, p. 134.

⁴³ Imagem disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/crisbi/2885421605/lightbox/>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

⁴⁴ CHIARELLI, *op. cit.*, p.135.

plena. Nesta obra apresentada na exposição, Mano radicaliza apresentando-se completamente despersonificado – rumo ao apagamento total do sujeito.

Leila Reinert, em *Agregados sensíveis* (1997), vincula seus trabalhos também às questões sobre a perda da identidade, trabalhando sempre com autorretratos que não ousam identificar-se em sua plenitude. Nesta obra, articula pedaços de seu corpo (destituídos de sua individualidade) em meio à paisagem urbana [Figura 8].



Figura 08. Leila Reinert, *Agregados sensíveis*, 1997.⁴⁵

Vicente de Mello, em *Sem título* (1994), transforma partes de imagens do corpo do outro, em paisagem, territórios, planícies, encostas. São partes de um corpo segmentado, destituído das marcas de individualidade. Outra artista que trabalha a perda da identidade em toda a sua produção é a gaúcha Rochelle Costi. Em *Para as dúvidas da mente* (1993) são dispostas doze imagens fotográficas de perucas vistas por trás e doze espelhos intercalados com as fotografias sugerindo a configuração de um tabuleiro de xadrez [Figura 9]. O espectador se vê no espelho e simultaneamente as fotografias das perucas, que remetem a imagem de seu próprio corpo visto por trás. Neste trabalho a artista propõe uma espécie de jogo, uma disputa de imagens onde, ao mesmo tempo em que vemos as fotografias colocadas no painel pela artista, também a imagem do espectador é refletida no espelho, assim como uma possível imagem mental construída pelo

⁴⁵ Imagem disponível em: <http://mam.org.br/acervo_online/ver/1783>. Acesso em: 10 fev. 2012.

espectador de si mesmo. Luana Navarro (2010) diz que esta obra ocorre uma impossibilidade de ver-se a si mesmo por inteiro: “podemos tomar a imagem refletida no espelho, vista pelo espectador como a imagem de seu corpo imaginário e a possível imagem construída pelo espectador em sua mente como a imagem de seu corpo real”⁴⁶. Trata-se de apresentar o jogo de imagens que resulta na superfície do espelho.

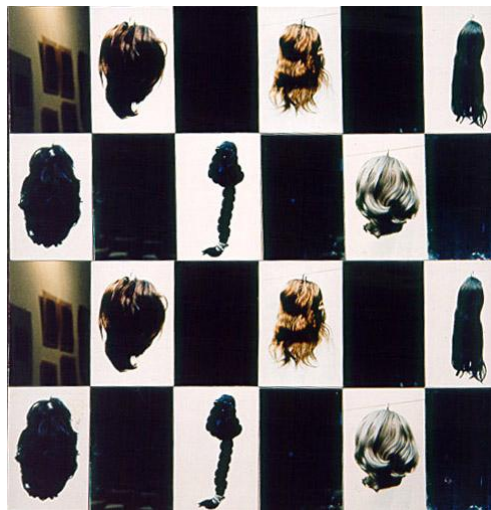


Figura 09. Rochelle Costi, *Para as dúvidas da mente*, 1993.⁴⁷

Claudia Jaguaribe, na série *Retratos* (1997), apresenta imagens recortadas, segmentadas, justapostas umas às outras de forma a propor uma identidade fictícia, ou mesmo uma não-identidade. Já a artista mineira Márcia Xavier, em *Sem título* (1996), faz uma série de autorretratos onde seu corpo aparece de forma fragmentada. Chiarelli comenta que a artista, “nos primeiros anos de sua carreira, podia ser definida como uma espécie de Narciso cego”⁴⁸. Fotografando-se sem se ver, com o auxílio de uma câmara *polaroid*, justapõe fragmentos de seu corpo, de modo obsessivo, rápido e aleatório, dando entrada para um resultado movido pelo acaso, ou melhor dizendo, sem um controle real do resultado final das imagens realizadas. Suas obras anulam qualquer tipo de identificação plena, permeando os caminhos da abstração.

⁴⁶ NAVARRO, Luana. *Corpo e fotografia: sujeito olhado, sujeito que olha - a fabricação instantânea de um corpo outro*. São Paulo: Funarte, 2010, p. 9.

⁴⁷ Imagem disponível em: <http://mam.org.br/acervo_online/ver/3475>. Acesso em: 10 fev. 2012.

⁴⁸ CHIARELLI, *op.cit.*, p.136.

Mesmo que por vias diferentes esses dois grupos abordam a questão acerca da fragmentação do sujeito e do apagamento do indivíduo como ser social. Possuem como característica comum a recusa da construção de uma identidade do brasileiro, assim como a recusa de uma produção fotográfica pautada apenas no registro, na fotografia documental. Percebe-se nesta vertente de artistas uma produção de imagens contaminadas com novas linguagens onde, por meio de diferentes operações técnicas, tais como justaposição, fragmentação, embaciamento da imagem. Revelam-se imagens livres, sem o rigoroso aspecto documental característico da geração que a antecede. Esta produção fotográfica dos anos 80 e 90 nega a bidimensionalidade própria da fotografia, assim como sua rigidez plana e objetiva, e expande-se pelo espaço tridimensional da sala de exposição, manifestando-se em diferentes instalações. Esta é sem dúvida uma das características mais marcantes na produção fotográfica desta nova geração de artistas fotógrafos brasileiros.

Chiarelli (2002) destaca que, “explicitando a perda de identidade do indivíduo, essa fotografia explicitava igualmente a perda de identidade de si mesma: perdia a objetividade que a caracterizara até então, mostrava-se insatisfeita com seu estatuto de pura imagem virtual”. Algumas dessas características ganham novas radicalizações nos trabalhos de artistas da segunda metade dos anos 90. Estes artistas levaram a fotografia a mais completa abstração, utilizando o próprio corpo como elemento fundamental em seus processos artísticos, trabalhando questões acerca da identidade (ou a perda dela) através de autorretratos feitos com as mais diversas técnicas. Em muitas obras, diz o autor, “observa-se como que um esfalecimento total da identidade estilhaçada, ou melhor, atomizada em recortes precisos e/ ou manchas nebulosas que nada ou quase nada mais identificam”. É uma fotografia que tenta identificar-se como “forma absoluta”. Não registra nada, não representa nada. Quer-se apenas forma, aproximando-se do pictórico rumo a uma completa abstração. Este é o caso da produção de artistas como Marcelo Arruda, Rafael Assef, Marcela Hara, José Luiz de Pellegrin, Giorgia Volpe, entre outros. No trabalho desse grupo de artistas, percebe-se uma fotografia que rumou para as proximidades da pintura, da bidimensionalidade característica das obras mais antigas⁴⁹.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, pp. 137-138.



Figura 10. José Luiz de Pellegrin, *Sem título nº 11* (Detalhe da série: Auto-Re-Trato), 1997.⁵⁰

Marcela Hara e Giorgia Volpe, por exemplo, trabalham com um recorte minucioso do corpo humano, explorando esteticamente as dobras do corpo (na obra de Volpe) e revelando formas de sutil erotismo a partir de detalhes do corpo (no caso de Hara), onde a linha apresenta-se como elemento estruturador da imagem. Outros artistas, como é o caso de Marcelo Arruda, Rafael Assef e José Luiz de Pellegrin, apresentam uma fotografia com características “pictóricas”. O último, assim como Márcia Xavier, comporta-se como um Narciso cego, explorando o próprio corpo, explora os limites da forma criando imagens indefinidas. Já, a obra de Pellegrin permeia no limiar entre a fotografia e a pintura – sua formação é de pintor, tendo sua carreira já consolidada nessa área [Figura 10].

Partindo de autorretratos também, Rafael Assef, utiliza produtos químicos que alteram a imagem matricial, remetendo-a a um universo pictórico [Figura 11]. A produção de Marcelo Arruda, por sua vez, alcança esse mesmo universo a partir de uma abstração total da imagem fotográfica [Figura 12]. É importante notar que esses artistas trabalham com uma forte intenção de destruir o referencial próprio da imagem fotográfica – seu caráter indicial por excelência, questionando sua própria identidade, mostrando que ela é efêmera, incerta, propícia a diversas reconfigurações.

⁵⁰ Imagem disponível em: <http://mam.org.br/acervo_online/ver/1756>. Acesso em: 13 fev.2012.



Figura 11. Rafael Assef, *Corpo Inteiro* (1997). Prova colorida montada em acrílico. 149 x 117,5 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo.⁵¹



Figura 12. Marcelo Arruda, *Dora com Unhas Cor de Laranja*, 1996. Coleção do Artista.⁵²

Estas são as características que definem a produção da fotografia brasileira dos anos 80/90, partindo da recusa da imagem “típica” do brasileiro e apresentando uma dissolução total

⁵¹ Imagem disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>>. Acesso em: 13 fev. 2012.

⁵² Imagem disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>>. Acesso em: 13 fev. 2012.

ou parcial de suas formas, através de fragmentações, rupturas e deslocamentos que permeiam a identidade do sujeito pós-moderno.

A partir de mudanças ocorridas na concepção do sujeito dentro de um discurso contemporâneo, uma vez que muito se falou que este apareceria *fragmentado*, dotado de uma identidade difusa e culminado na então chamada “*crise do sujeito*”, nasce um indivíduo atrelado a uma relação com seu interior (subjetividade) e com o seu exterior (sociedade) e em constante transformação identitária. Se, de acordo com Kobena Mercer, “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”⁵³, poderíamos dizer que essas representações de identidades analisadas aqui são espelhos dessa fragmentação, aparecendo dentro de uma complexa rede social onde o sujeito apresenta-se descentralizado e as identidades, apresentando-se assim, estilhaçadas. Talvez por isso o autorretrato e a autorrepresentação apareçam como temas tão recorrentes na arte contemporânea (e mesmo desde a arte moderna).

Vimos até aqui que o corpo foi o principal alvo dos processos artísticos nessa exposição. Não somente o próprio corpo do artista, mas o corpo do outro também ganhou espaço dentro desses trabalhos. Recortes na imagem, justaposições e colagens aparecem frequentemente na obra desses artistas. O corpo apresenta-se frequentemente fragmentado, destituído da marca que preserva sua identidade como tal, permeando os caminhos da abstração formal.

1.3. 25º Panorama de Arte Brasileira (1997)

[Corpo e Memória]

A partir dos anos de 1990, tem-se uma ampla valorização no campo das artes visuais de temas relativos ao *corpo*, a *identidade* e a *autorrepresentação*, tanto no Brasil como no exterior. Exemplo disso pôde ser visto no 25º *Panorama de Arte Brasileira* (1997) e a 24ª *Bienal de São Paulo* (1998) – duas exposições significativas, realizadas ainda dentro deste contexto da fotografia da década de 90, porém, em anos consecutivos, que vieram atestar a importância assumida pelo tema do corpo na arte brasileira do final dos anos 1990.

⁵³ MERCER *apud* HALL, *op. cit.*, p. 9.

Tanto o *Panorama de Arte Brasileira* quanto a *Bienal de São Paulo* são mostras periódicas de importância inquestionável no cenário nacional (e no cenário internacional, no caso da *Bienal*). Estes dois exemplos podem certamente servir de referência para uma análise da *arte do corpo* realizada no Brasil. O fato de duas das exposições de maior expressão no país eleger o corpo como tema é significativo e indica a importância assumida pelo corpo na arte brasileira dos anos de 1990.

Organizada por Tadeu Chiarelli, então curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), o 25º *Panorama de Arte Brasileira* foi inaugurada, neste mesmo local, no período de 07 de novembro a 21 de dezembro de 1997 (mesmo ano da exposição “Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira atual”, anteriormente citada), com o objetivo de mostrar a cena artística atual, assim como a produção da arte brasileira dos últimos dois anos anteriores a sua realização⁵⁴. Para tanto, os artistas foram reunidos através de um eixo temático persistente em suas obras, eixo este que evidenciou o corpo do artista em sua totalidade e potencialidade:

Observando a cena artística brasileira atual e vivenciando sua produção nos últimos dois anos [...], foi visto que um eixo possível para reunir os artistas para essa edição seria [...] optar por agrupar obras que, de alguma forma, evidenciassem a supremacia de parâmetros capitaneados pelo corpo do artista (em sua totalidade existencial, intelectual e afetiva), pela sua vivência no mundo.⁵⁵

Mesclando nomes já consagrados dentro do circuito da arte brasileira, o 25º *Panorama de Arte Brasileira* apresentou 144 obras de 36 artistas que, superando questões antes referentes ao formalismo e à busca de uma identidade brasileira (que determinou a produção brasileira até os anos 40/50), evidenciaram o *corpo e a memória* como elementos fundamentais de suas obras, trabalhando o corpo e/ou sua própria imagem como elementos de ação no *estar* mundo ou como emanções de sua memória afetiva, cultural e étnica⁵⁶. Assim sendo, ressalta o curador Chiarelli,

⁵⁴ No ano seguinte, a mostra rumou para o Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói (sendo lá exibida de janeiro a fevereiro de 1998), depois para o Museu de Arte Moderna da Bahia (de abril a maio de 1998), e finalmente para o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), em Recife (de junho e julho de 1998).

⁵⁵ CHIARELLI, Tadeu. “A experiência do artista como parâmetro”. In. *Panorama de Arte Brasileira* [catálogo]. São Paulo: MAM, 1997, p. 14.

⁵⁶ Os artistas presentes no 25º *Panorama* foram: Alexandre Nóbrega, Brígida Baltar, Carlos Zílio, Cláudio Mubarac, Cristina Salgado, Déborah Paiva, Del Pilar Sallum, Edgard de Souza, Elder Rocha Lima Filho, Elias Muradi,

o corpo e também a memória (como dimensão do próprio corpo) foram os dois grandes temas que pautaram o *Panorama de Arte Brasileira* de 1997. Pode-se dizer ainda que o corpo como representação ou como registro foram os temas principais da arte dos anos 90, tanto no Brasil como no exterior.

Todavia é importante salientar que muitos dos trabalhos apresentados na mostra não se referiram diretamente a esses temas, porém apresentaram o corpo como algo ausente, procurando “resgatar a memória do corpo pelos índices de sua passagem, pelas marcas de sua ausência”⁵⁷. Exemplo disso pôde-se perceber nos trabalhos de Rogério Ghomes, Elias Muradi, Nazareth Pacheco, Del Pilar Sallum e Marta Strambi, entre outros que, trabalhando o corpo como índice da ausência pareciam defini-lo como uma metáfora da morte ou parte de uma transitoriedade da vida.

Outro grupo de artistas buscou em suas obras a definição de uma identidade individual a partir de uma “poética investigação do próprio corpo, através de seus índices mais característicos, da simbolização de seus órgãos interiores, ou pelo caminhar em busca da memória autobiográfica”⁵⁸. Neste contexto, Chiarelli destaca os trabalhos de Cláudio Mubarak, Herbert Rolim, Brígida Baltar, Elder Rocha, Paulo Buennos e Santiago Vera Cañizares.

Ao analisar as obras do *Panorama de Arte Brasileira* de 1997, Chiarelli constata uma característica aglutinadora no circuito da arte brasileira do final dos anos 1990: *uma arte essencialmente autobiográfica*, onde os artistas debruçam-se sobre suas próprias individualidades, apresentando em suas obras diversos fragmentos de suas histórias pessoais. Ainda segundo o curador da mostra, a oscilação entre o desejo de afirmação da singularidade do artista, através do resgate de suas memórias e os registros de suas vivências e experiências subjetivas fez com que a arte contemporânea se convertesse em uma espécie de *diário pessoal*. Esta constatação também é vigente no texto escrito por Fernando Cocchiarale para o catálogo do 25º. *Panorama de Arte Brasileira*:

Elisabete Savioli, Fábio Miguez, Fernando Lindote, Herbert Rolim, Iolanda Gollo Mazzotti, Iran do Espírito Santo, Ismael Nery, José Rufino, Keila Alaver, Mario Cravo Neto, Marta Strambi, Mônica Rubinho, Nazareth Pacheco, Paulo Buennos, Paulo Cesar S. Pereira, Paulo Pasta, Pedro Augusto, Rogério Ghomes, Rosana Monnerat, Rosana Paulino, Rosângela Rennó, Santiago Vera Cañizares, Sonia Laboriau, Tunga, Vera Chaves Barcelos e Waltércio Caldas.

⁵⁷ CHIARELLI, Tadeu. *Um Roteiro Possível para o Panorama*. Folha dobrada. São Paulo: MAM, 1997.

⁵⁸ *Idem, ibidem*.

É notório que o discurso de parte significativa dos artistas que emergiram nas últimas décadas funda-se na valorização, em graus variados, do papel que as vivências e experiências pessoais desempenhariam em suas obras. A atenção, talvez excessiva, aos processos de subjetivação inerentes à criação artística move, atualmente, mais que nunca (...) parcelas consideráveis da produção contemporânea, operando um deslocamento de foco do objeto artístico para o sujeito-artista.⁵⁹

Poderíamos relacionar este deslocamento de foco do objeto artístico para o sujeito-artista com a aguda “crise de final de século e milênio”, apontada por Hall (2011), uma vez que, diante da “situação caótica” provocada por esta crise, os artistas começam a voltar-se a si mesmos com mais intensidade, numa expressão artística pautada por registros de suas experiências pessoais. Ou seja, ao considerar uma suposta “perda de sentido de si” estável, ou mesmo um deslocamento ou descentração do sujeito moderno que constituiria no que o autor chamou de uma “crise de identidade” do indivíduo, deslocar-se-ia também o foco de atenção do meio artístico para a própria problemática do sujeito do final do milênio. “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas”.⁶⁰

Assim sendo, a partir de mudanças ocorridas na concepção do sujeito dentro de um discurso contemporâneo, uma vez que muito se falou que este apareceria fragmentado, dotado de uma identidade difusa e culminado na então chamada “crise do sujeito”, nasce um indivíduo atrelado a uma relação com seu interior (subjetividade) e com o seu exterior (sociedade) e em constante transformação identitária. Talvez essas questões ocorridas na formação da identidade do indivíduo moderno podem explicar a principal característica da arte dos anos 1990, apontada tanto por Chiarelli, quanto por Cocchiarale e Canton (como veremos no capítulo III): o fato de ela ser *intimista, pessoal e autobiográfica*.

⁵⁹ COCCHIARALE, Fernando. “Crítica: a palavra em crise”. In. *Panorama de Arte Brasileira* [catálogo]. São Paulo: MAM, 1997, p. 97.

⁶⁰ HALL, *op. cit.*, p. 12.

1.4. 24ª Bienal de São Paulo (1998) - *Um e Outro*.

[Corpo e Subjetividade]

*Nunca tinha me dado conta que se alguém tentasse atravessar o espelho para o campo da imagem refletida, como fez Alice, na verdade, desapareceria tragado pela própria imagem. Desapareceria sem deixar resíduo, diferente de Narciso que, provavelmente, deixou um corpo inchado, flutuando no rio.*⁶¹

Ainda dentro deste contexto que permeiam questões relacionadas ao corpo e a identidade na fotografia da década de 90, faz-se importante a análise do eixo temático *Um e Outro*, apresentado na 24ª Bienal de São Paulo, no ano de 1998.

A XXIV *Bienal de São Paulo*, realizada entre 03 de outubro e 13 de dezembro de 1998, foi um megaevento onde foram exibidas obras de mais de 250 artistas, com curadoria geral de Paulo Herkenhoff ao lado de Adriano Pedrosa (curador-adjunto da exposição). Tomando o Brasil como ponto de partida, a XXIV *Bienal de São Paulo* foi organizada sob o conceito de antropofagia (originalmente estabelecido por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, de 1928) e dividida em quatro grandes segmentos: “Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos”, “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”, “Representações Nacionais” e “Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s”. Este último foi criado com o intuito de dar maior destaque à arte contemporânea brasileira e, assim como o 25º. *Panorama* teve como propósito reunir obras de artistas que investigassem a questão do corpo, questões acerca da identidade, da alteridade e questões relativas à subjetividade do indivíduo. Porém a mostra foi trabalhada na perspectiva de articular conceitual e tematicamente a presença das obras no espaço. Os curadores deixam claro que o segmento não teve o intuito de mapear a produção contemporânea de arte brasileira. Mesmo com as dimensões de uma bienal, uma exposição não conseguiria dar conta de tudo, sempre haveria ausências. Adriano Pedrosa comenta no catálogo da exposição que a mostra evitou estabelecer “paradigmas totalizantes e últimos para se pensar a arte contemporânea brasileira” ou um panorama geral da produção

⁶¹ Edgard de Souza em carta ao autor, em 13 de maio de 1997. In. HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 105.

nacional: seu objetivo foi o de apresentar “uma entre muitas possíveis [...] organizações ou recortes conceituais da arte contemporânea brasileira”⁶².

O segmento “Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s” foi dividido em dois eixos: *Um e Outro* (do qual participaram os artistas Adriana Varejão, Artur Barrio, Cildo Meireles, Courtney Smith, Daniel Senise, Edgard de Souza, Ernesto Neto, Iole de Freitas, José Resende, Laura Lima, Leonilson, Lygia Clark, Miguel Rio Branco, Nazareth Pacheco, Rivane Neuenschwander, Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Tunga e Waleska Soares) e *Um entre Outros* (do qual participaram Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Artur Omar, Claudia Andujar, Emmanuel Nassar, Ivens Machado, Mauricio Dias e Walter Riedweg, Regina Silveira, Rochelle Costi, Rubem Grilo e Vik Muniz)⁶³. Os dois juntos formaram uma visão bastante abrangente da produção contemporânea brasileira.

Apresentando recortes distintos sobre a produção contemporânea brasileira, o eixo *Um entre Outros*, curado por Paulo Herkenhoff, reuniu trabalhos relacionados a preocupações sociais e políticas, enquanto o eixo *Um e Outro*, organizado por Adriano Pedrosa, centrou-se em questões do corpo e da subjetividade. Conforme apontou Pedrosa, o eixo *Um e Outro* procurou expressar, em seu conjunto de obras, questões “subjetivas” e “psicanalíticas”. Teve como tema principal a “fusão amorosa”, onde nela, “os dois amantes desejam fundir-se, incorporar-se um ao outro, tornar-se um só corpo. Ingerir, deglutir o outro” (questões presentes no contexto antropofágico). “A fusão amorosa articula-se com o duplo, a simetria, o espelho, o corpo em pedaços, os pedaços de corpo, a carne, a pele, a cicatriz, o nascimento, a invaginação, o abrigo, a nave, o entorno”⁶⁴.

A antropofagia, no seu sentido de apropriação cultural ou brasilidade, não foi o foco principal deste eixo. Em *Um e Outro*, Adriano Pedrosa relacionou a questão da antropofagia à materialidade do corpo. Entre as 165 formas de antropofagia e canibalismo enumeradas pela organização e curadoria da XXVI Bienal, características como “autofagia”, “voracidade”, “desejo”, “fusão”, “gozo” foram alguns dos termos que assumiram o sentido do eixo proposto por Pedrosa.

⁶² PEDROSA, Adriano. *Arte Contemporânea Brasileira*. In. HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 98.

⁶³ A 24^a. *Bienal* e o 25^o *Panorama* exibiram obras de quatro artistas em comum: Tunga, Nazareth Pacheco, Edgard de Souza e Rosângela Rennó, alguns deles apresentando a mesma obra (ou imagens da mesma série) em ambos os eventos.

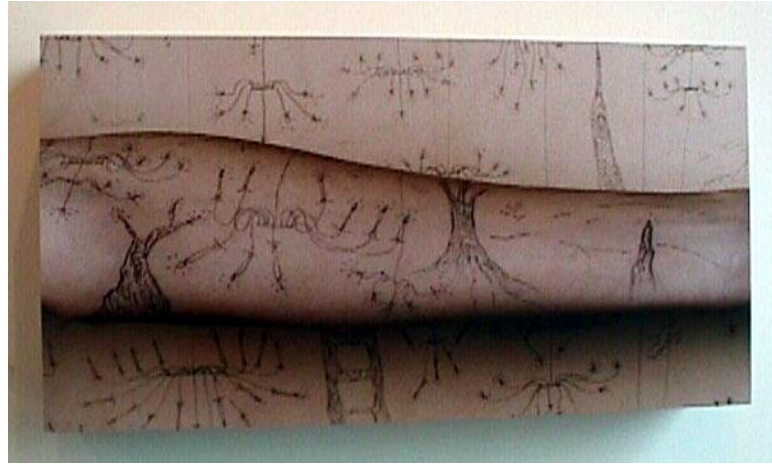


Figura 13. Sandra Cinto, *Sem Título* (detalhe), 1998.
Fotografia, couro, 70 x 128,5 x 20,5cm.⁶⁵

Pedrosa aponta ainda outros temas que se atrelam aos trabalhos dos artistas apresentados nesta mostra: o tema dos espelhos (Cildo Meireles, Iole de Freitas, Lygia Clark, Leonilson), o duplo e a simetria (com Edgard, Leonilson, Tunga, Senise, Valeska Soares), a carne, a pele, a cicatriz (com Artur Barrio, Ernesto Neto, Sandra Cinto, Rosângela Rennó, Leonilson, Courtney Smith, Adriana), os fluídos, a morte, o infinito, o corpo em pedaços e os pedaços do corpo. Tais termos evocavam nos trabalhos apresentados diversas metáforas, múltiplos significados e sucessivas associações interpretativas. Vale destacar aqui o trabalho de Sandra Cinto - *Sem Título*, 1998. A artista apropria-se frequentemente de fotografias, associadas a outros objetos, formando novos suportes de trabalho e diversas narrativas de reflexão do mesmo. Na obra *Sem título* (1998) [Figura 13], apresentada por ela nesta exposição, vê-se um braço estendido sobre um fundo de couro. Nele, e também no fundo da imagem, encontram-se grafismos feitos a caneta esferográfica que compõem uma paisagem onírica. Sua obra pressupõe um tipo de camuflagem: “cobertos dos mesmos elementos gráficos, o corpo e o fundo da imagem se confundem”. Seu trabalho expande o entorno. Seu desenho se prolonga pelas paredes envolvendo o corpo arquitetônico e tornando o espaço expositivo parte de sua paisagem artística. Sua pele é tomada como suporte para seu desenho. Sobre esta obra, escreve Lisette Lagnado: “Há efetivamente, no atual desenho de Sandra Cinto, um ritual performático que lembra a prática da tatuagem, discurso

⁶⁴ PEDROSA, *ibidem*, p. 100.

identitário presente na cultura das tribos”. Lagnado relaciona o trabalho da artista com questões referentes à *mimese*, à camuflagem interligada com um irrefreável componente espiritual que estaria ligada ao “êxtase da dissolução dos limites do próprio eu”. “A camuflagem”, diz Lagnado, “inicialmente originária do repertório da guerra e da linguagem da sobrevivência, aspira a uma (re) ligação com o espiritual”⁶⁶.

Poderíamos ainda relacionar esta obra com o trabalho de Tatiana Parceró (que será apresentada rapidamente no Capítulo II). Na tentativa de redimensionar as tensões/relações entre o corpo e seu entorno, *mimese* e aparência, entre história e local, entre natureza e cultura, como um método de construção artística. Há ainda nas obras de Cinto e Parceró, a impossibilidade de identificação do sujeito retratado, uma vez que é visível apenas parte de um corpo. Veem-se fragmentos de corpos (membros, cicatrizes, tatuagens), mas o rosto jamais é revelado. Esta característica de exclusão do processo de autorrepresentação justamente a parte do corpo que constitui os elementos principais de identificação do indivíduo (o rosto), foi denominada por Annateresa Fabris (2004) como “autorretrato acéfalo”⁶⁷. Percebemos aqui, que grande parte dos autorretratos contemporâneos tenta subverter a representação do rosto, justamente por ser a parte do corpo que mais se associa aos traços identitários do indivíduo. Presume-se então, que a não identificação da aparência física do autor torna-se um aspecto motivador para a construção de um autorretrato, possibilitando ao artista (re)configurar sua própria imagem de inúmeras maneiras.

Poderíamos levantar aqui a seguinte questão: *Se o rosto, elemento que distingue imediatamente um indivíduo, não aparece ao ser retratado, poderíamos chama-lo ainda de “retrato”? E, no caso de ser o rosto do próprio artista, poderíamos chama-lo ainda de “autorretrato”?* Responderemos tais questões no final desta pesquisa. Para tanto, continuemos seguindo nosso percurso de análise dessas exposições.

Mesmo com objetivos distintos - o Panorama teve como propósito apresentar um recorte sobre a arte brasileira dos anos 1960 a 1990 e a exposição *Um e Outro* da Bienal objetivou mapear a produção emergente do final da década de 1990 - foi visto que a questão do corpo (como problematização da identidade) foi o tema fundamental para ambos os eventos apresentados aqui. Além de apresentarem características importantes a cerca da arte do corpo,

⁶⁵ Imagem disponível em: <<http://www.tecepe.com.br/bienal/SandraCintoBrazil.jpg>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

⁶⁶ In. HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 106.

estas exposições apresentaram características que reforçam a afirmação anteriormente citada de que a arte dos anos 90 teria como característica principal seu caráter pessoal, intimista e autobiográfico. Algumas dessas características e questões são exploradas no Capítulo III desta pesquisa. Apenas quando essas duas questões - a da identidade e a do corpo - forem analisadas, é que poderemos pensar a questão do autorretrato fotográfico com maior ênfase dentro da exposição sugerida para esta pesquisa acadêmica.

Para a finalização desta primeira etapa, faremos uma breve análise da exposição *DESLOCAMENTOS DO EU: O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)* que objetivou fazer um mapeamento da produção artística brasileira dos últimos 25 anos anteriores à mostra, tendo como base questões relativas às transformações do olhar do artista sobre seu corpo e a arte, e as múltiplas significações e redimensionalizações da produção de autorretratos dentro deste contexto.

1.5. DESLOCAMENTOS DO EU:

O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001) (2001)

A exposição *Deslocamentos do Eu: O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)*, com curadoria de Tadeu Chiarelli e curadoria adjunta de Ricardo Resende, intergrou o Eixo Curatorial 2001 - *Trajetórias na Arte Brasileira*, realizada no Espaço de Fotografia e Novas Mídias do Itaú Cultural Campinas (mais tarde, a exposição seguiu para o Paço das Artes, em São Paulo) apresentando cerca de 50 autorretratos produzidos por 21 artistas contemporâneos que trabalham com fotografia digital, Xerox, vídeo, CD-ROM, entre outras linguagens e suportes⁶⁷. Alguns dos mais importantes nomes da fotografia brasileira estiveram presentes com seus trabalhos. São eles: Albano Afonso, Alex Hamburger, Anna Bella Geiger, Clarissa Borges, Edgard de Souza, Eli Sudbrack, Fábio Carvalho, Fábio Noronha, Gabriel

⁶⁷ FABRIS, Annateresa. "O auto-retrato acéfalo". In. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, pp. 153-170.

⁶⁸ Grande parte deste subcapítulo tem como suporte bibliográfico o texto apresentado no catálogo da exposição pelo curador Tadeu Chiarelli, motivo pelo qual não iremos citá-lo a todo o momento. CHIARELLI, Tadeu. *Deslocamentos do Eu: O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)*. Itaú Cultural,

Figueiredo, Gustavo Rezende, Jac Leirner, João Modé, Lau Caminha Aguiar, Marcello Nitsche, Márcia Xavier, Nazareth Pacheco, Paulo Gaiad, Rochelle Costi, Rosângela Rennó, Sandra Cinto e Simone Michelin. As obras que compunham o evento tiveram como principal característica a justaposição e apropriação de imagens e revelaram histórica e conceitualmente as transformações do olhar do artista sobre seu corpo e a arte, trazendo múltiplas significações e redimensionando a produção do autorretrato nas artes visuais brasileiras dos últimos 25 anos anteriores à mostra.

O termo “apropriação” em artes visuais requer ao autor referir-se ao já existente, recombinar, propor novos agenciamentos⁶⁹. Ao longo do tempo, diversos artistas utilizaram o recurso da “apropriação” como manobra expressiva de incorporação e linguagem de suas obras. Na década de 1910, por exemplo, Marcel Duchamp ao apropriar-se de um urinol – o *ready-made* “*A fonte*” – um objeto pré-fabricado - e apresentá-lo em uma galeria de arte tratando-o como objeto artístico, desestabilizou a noção de autoria uma vez que descentralizou a posição do sujeito-autor da obra (por não ter sido o inventor nem o fabricante do objeto, mas sim quem se apropriou de algo pré-existente ao sujeito). Mas é principalmente a partir dos anos noventa que um número cada vez maior de artistas interpreta, reproduz ou apropria-se de ideias, de imagens, de objetos, de produtos ou elementos culturais, inserindo dentro do mundo da arte formas até então ignoradas ou depreciadas. Tais estratégias de apropriação de elementos visuais podem ser pensadas como uma espécie de reação frente à superprodução de imagens no mundo.

Consciente disso, o curador Chiarelli relaciona estas apropriações ao termo “alegoria”, identificando o caráter alegórico nos procedimentos da montagem⁷⁰, sugerido por Benjamin H. D. Buchloh⁷¹, onde se faz possível observar alguns princípios básicos da alegoria, tais como apropriação, fragmentação, justaposição e cisão entre significante e significado. Há um espírito alegórico nestas ações, no sentido de que a alegoria seria a transformação de uma coisa em outra. É nesta vertente que os curadores articulam as produções dos artistas presentes na exposição, pautada em obras autorrepresentacionais onde, utilizando o registro (fotográfico ou fílmico) dos

Campinas, 2001. Disponível em < http://www.itaucultural.org.br/deslocamentos_do_eu/curador.htm>. Acesso em 20: fev. 2012.

⁶⁹ A apropriação na arte sempre existiu de alguma maneira, mas os termos “apropriação” e “apropriacionismo”, usados no âmbito da arte, tal como o entendemos hoje, surgiram no fim dos anos 1970 como indicativos de uma modalidade artística que sintetizava as modificações causadas na sensibilidade contemporânea pela proliferação das imagens dos meios de comunicação de massa.

⁷⁰ No terreno das artes visuais, hoje em dia, as práticas da montagem estariam relacionadas à apropriação de imagens já prontas, à colagem e à fotomontagem digital e pré-digital.

⁷¹ Benjamin H.D. Buchloh é professor de arte moderna na Universidade de Harvard, crítico de arte e coeditor da revista *October*.

próprios corpos, realizados pelos próprios artistas ou por terceiros, definem uma importante faceta da produção de autorretratos produzidos no país.

É justamente nessa atitude dos artistas com a própria imagem – seja esta tomada por ele ou por outrem – que reside o [...] índice alegórico das obras aqui apresentadas: nelas as imagens são apropriadas, descontextualizadas, justapostas a outras imagens, transformando-se em discursos ambíguos, com significados velados, repletos de mistérios.⁷²

Chiarelli observa ainda que os artistas presentes nesta mostra preferem construir os próprios registros tendem a manipular as imagens de seus corpos de maneira tão radical e objetiva, como se elas fossem meras imagens de seres anônimos, sem nenhuma conexão maior com seus autores. Esta radicalização da construção ou da fragmentação da imagem do corpo esteve presente também em obras apresentadas nas exposições anteriormente citadas. Percebemos que esta desconstrução do corpo e da identidade aparece como uma forte tendência das obras autorrepresentativas até agora analisadas.

Os autorretratos apresentados nesta mostra trafegam pelas mais diversas mídias – fotografia, Xerox, vídeo, entre outros – comumente através de apropriação de imagens já prontas, colagem e/ou fotomontagem. Chiarelli articula a exposição sob a ótica de três eixos tipológicos distintos: No primeiro conjunto, os artistas encontram-se agrupados por características que abordam imagens e formas criadas pela História da Arte (em seus aspectos mais amplos). Segundo o curador Chiarelli, estes artistas parecem encontrar na História da Arte um abrigo para as suas inspirações. Vale destacar aqui alguns artistas:

Marcello Nitsche foi um dos primeiros artistas brasileiros a experimentar a linguagem cinematográfica em seus projetos. No vídeo apresentado por ele para esta mostra, *Auto-Retrato*, obra de 1975, um Super-8 de 3 minutos de duração, o artista representa-se dentro de um determinado "estilo" da história da arte moderna: como impressionista, expressionista, concretista, "body-artista", entre outros, pintando quase que ininterruptamente o próprio rosto, várias vezes e de várias cores, tendo ao fundo o som de batuques e cantorias indígenas, como que

⁷² CHIARELLI, 2001, s/p.

num gesto regido pelo som da música, o artista cria uma *performance* onde sua presença aparece como *obra em processo* [Figura 15].



Figura 15. Marcello Nitsche. *Auto-Retrato*, 1975. Vídeo
Coleção do artista/ Foto reprodução fotográfica a partir de imagem videográfica.⁷³

Para Chiarelli (2001), o campo da História da Arte parece ser o único lugar onde Nitsche encontra algum refúgio - justificando sua própria existência profissional, ou mesmo buscando um mínimo de identidade.

Por outro lado, observando as poses escolhidas pelo artista para auto-retratar-se, percebe-se, igualmente, que ele se aninha numa tradição de poses preestabelecidas para o retrato - tradição que, a partir do momento do aparecimento da fotografia como instrumento de identificação policial, passou a estar não mais ligada apenas à glorificação do sujeito, mas também à sua repressão. [...] Atuando em estilemas os mais diversos, a série não deixa de ser uma alegoria do pânico diante de um futuro aparentemente sem perspectivas.⁷⁴

⁷³ Todas as imagens apresentadas neste capítulo estão disponíveis em: <http://www.itaucultural.org.br/deslocamentos_do_eu/artista.htm>. Acesso em: 20 fev. 2012.

⁷⁴ CHIARELLI, *ibidem*.



Figura 16. Anna Bella Geiger. *Série Diário de um Artista Brasileiro*, 1975.
Fotomontagem em xerox preto-e-branco, 37 x 37 cm
Coleção do artista/ Foto arquivo do artista.

Já na série *Diário de um Artista Brasileiro* (1975), **Anna Bella Geiger** cola imagens de si própria (por meio da reprodução xerográfica) numa espécie de fotomontagem, em cenários compartilhados com artistas internacionais, como Matisse, Duchamp, Liechtenstein, Warhol, tornando-se "íntima" desses personagens, porém trazendo a tona doses de ironia e paródia [Figura 16].

Se Nitsche opera essa busca de um espaço que o identifique na história da arte pelo drama - perpassando os principais estilemas da história da arte -, Geiger prefere operar pela comédia, pela paródia, pensando sua imagem de maneira irônica, como uma mercadoria intercambiável, dentro de uma visão mundana e propositadamente superficial da história da arte.⁷⁵

É importante destacar que as obras da série *Diário de um Artista Brasileiro* (1975), de Geiger⁷⁶, e a série de *Auto-Retratos* (1976), de Nitsche, segundo a curadoria da exposição Chiarelli, partir da década de 1970 os artistas começam a se dar conta de alguns problemas fundamentais para a arte nacional e mundial. O clima de repressão política e social existente no Brasil levou alguns artistas a se imporem dentro de uma esfera mais ampla da sociedade. Outros

⁷⁵ CHIARELLI, *ibidem*.

artistas apresentados nesta mostra também trabalham como referências da história da arte. Percebe-se como que um desejo de deles se ver incluído, de pertencerem, de fundirem-se numa tradição específica. A releitura e apropriação de obras clássicas da História da Arte uma constante nas obras de diversos artistas contemporâneos. Esta tendência nas obras de Cindy Sherman e Helenbar, que analisaremos no Capítulo II.

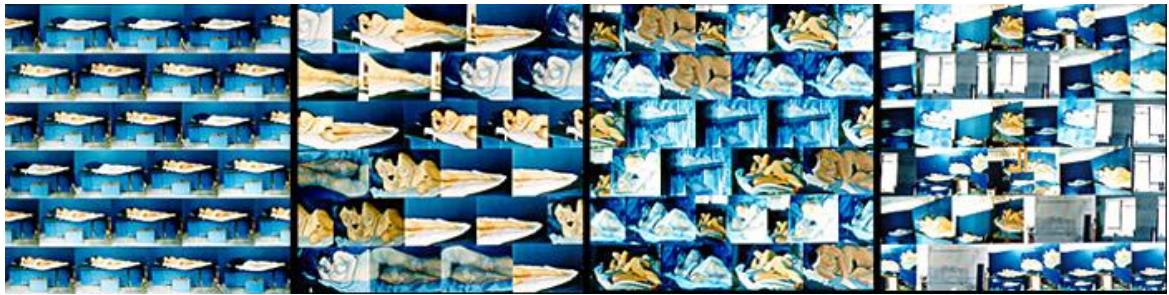


Figura 17. Rochelle Costi. *50 Horas: Auto-Retrato Roubado*, 1992/1993
 Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo
 Reprodução fotográfica do catálogo Museu de Arte Moderna Doações Recentes/96.

A problemática da *perda de identidade* também perpassa toda a produção de **Rochelle Costi** (a artista também aparece na mostra *Identidade/não identidade*, anteriormente citada). Em *50 Horas – Auto-Retrato Roubado* (1992/1993), a fotógrafa retratou-se posando nua como modelo vivo em sessões de pintura, explorando com humor e ironia sua própria identidade através da repetição de imagem [Figura 17]. Segundo Chiarelli (2001), a artista “rouba, sequestra a própria imagem, criando ritmos de cores e formas que discutem, de maneira completamente original, a questão da autoria. *De quem é o retrato, quem é o autor ou o modelo? Onde termina o retrato para se iniciar o auto-retrato?*”⁷⁷.

⁷⁶ Outra importante série de autorretratos de Anna Bella Geiger, *Brasil Nativo / Brasil Alienígena*, de 1977, foi apresentada na mostra *Identidade/não identidade*, citada no subcapítulo anterior.

⁷⁷ CHIARELLI, *ibidem*.



Figura 18. Márcia Xavier. *Sem Título*, 1997. Fotocópia sobre acetato e espelho. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo/ Foto: Romulo Fialdini.

Fragmentos, justaposição de imagens, entre outras estratégias também são utilizadas pela artista **Márcia Xavier** que, também apresentada na mostra anteriormente citada. Nesta série de autorretratos (feitas no ano de 1997) a artista apresenta seu corpo de forma fragmentada, anulando qualquer tipo de identificação de sua pessoa [Figura 18]. Segundo Chiarelli (2001), a artista, fotografando-se sem se ver, empreita uma construção de seu próprio corpo a partir de fragmentos de imagens justapostas que aludem a destroços destituídos de qualquer identidade. Chiarelli deixa-nos a pergunta: O que representam aquelas formas, a não ser módulos, objetos, mercadorias dispostas numa ordem que nega qualquer condição de subjetividade?

Volta-se novamente aqui para a definição de “autorretrato acéfalo”, sugerida por Fabris, onde se percebe mais uma vez o autorretrato destituído do rosto, parte do corpo que carrega consigo a maior parte dos elementos que constitui e condensa de imediato a identidade do indivíduo. Estas características presentes nestes ‘autorretratos acéfalos’ abrem a possibilidade de discutir a noção de autorretrato e, logo de identidade, a partir de uma visão não corriqueira.



Figura 19. João Modé. *Mergulho no Reflexo*, 1995-1996
Reprodução impressa de sobreposição de fotos feita em computador. 38 x 50 cm.
Coleção do artista. Foto: Vicente de Mello.

Num outro sentido, alguns artistas procuram questionar sua própria identidade abusando de processos de digitalização da imagem fotográfica para a realização de suas obras. Exemplo disso pode ser visto na obra *Mergulho no Reflexo* (1995-1996) de **João Modé** [Figura 19]. Nesta obra vemos a imagem do artista duplicada, em soluções técnicas aparentemente simples, mas de forte apelo visual e simbólico. Refletindo sobre esta duplicação própria que a fotografia permite, Medeiros (2000) coloca que é o autorretrato que “surge como suporte das fantasias e devaneios próprios de uma época, ao nível da forma como se afirma a identidade, permitindo uma afirmação fantasmática – e delirante – do sujeito, a partir da ideia de ‘verossimilhança’ e de duplicação de si mesmo”⁷⁸.

Num segundo eixo, aparecem artistas cujos autorretratos estão relacionados à imagens dos meios de comunicação de massa, denunciando a presença massacrante dessa iconografia em nosso cotidiano. É o caso de **Gustavo Rezende e Eli Sudbrack**.

De acordo com Chiarelli, no terceiro eixo que complementa essa série, aparecem trabalhos onde os artistas que, num profundo interesse psicológico e sociológico, apropriam-se de seus próprios retratos, feitos por terceiros para álbuns de família. Esta temática estaria presente no conhecido trabalho de **Rosângela Rennó**, *Mulheres Iluminadas* (1988), uma imagem em que aparece a artista ao lado de sua irmã na praia de Copacabana quando ainda eram crianças⁷⁹. Segundo Chiarelli, esta imagem “representa uma tentativa de resgate poético de uma infância

⁷⁸ MEDEIROS, 2000, p. 91.

⁷⁹ Esta imagem pertence à série “Pequena Ecologia da Imagem”, produzida no início da carreira de Rennó.

encarada já como um outro tipo de porto seguro, de paraíso perdido, diante das expectativas sombrias do futuro” [Figura 20].



Figura 20. Rosângela Rennó. *Mulheres Iluminadas* (série *Pequena Ecologia da Imagem*), 1988.

A preocupação com a construção da memória está presente também em *Espelho Mnêmico* (1998), de **Fábio Carvalho**, onde realiza uma superposição de imagem por transparência de quatro retratos do artista aos 3, 20, 28 e 33 anos de idade [Figura 21].

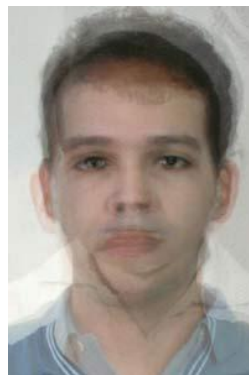


Figura 21. Fábio Carvalho. *Espelho Mnêmico*, 1998
Cópia fotográfica de imagem digital (Durst Lambda) 42 x 29,7 cm.
Coleção do artista. Foto arquivo do artista.

Podemos perceber que esta exposição trouxe diversas características e tendências no que diz respeito à autorrepresentação na fotografia contemporânea. Destaquemos tais características: A utilização de imagens e formas criadas pela História da Arte; A problemática da perda de identidade e questões de autoria; Justaposição, fragmentação e apropriação de imagens; Imagens que sofrem um sofisticado processo de “manipulação digital”; Crítica à presença massacrante de imagens de comunicação no nosso cotidiano; Apropriação de retratos, feitos pelos próprios artistas ou por terceiros, que traduzem um profundo interesse psicológico e sociológico; Preocupação com a construção da memória e resgate da infância, muitas vezes apresentados através de álbuns e diários íntimos.

Citemos também os três eixos apontados pelo curador na observação desta mostra: o primeiro expõe artistas que tem seu trabalho voltado às relações com História da Arte. Num segundo eixo, foram mostrados artistas que engajam seus trabalhos levantando questões acerca da publicidade da imagem fotográfica nos meios de comunicação de massa. No terceiro e último eixo, foram apresentadas obras de cunho intimista, onde os artistas mostram-se através de diários pessoais, e artefatos que correspondem as suas memórias e lembranças. Todas estas características podem ser entendidas como importantes tendências do autorretrato contemporâneo.

Daremos a seguir um pequeno salto em discordância à cronologia das exposições apresentando a exposição *Primeira Pessoa*, ocorrida entre os anos de 2006 e 2007, a qual se apresenta como um recorte de significativa importância para a afirmação das tendências até então analisadas nesta pesquisa.

1.6. *Primeira Pessoa* (2006 – 2007)

A exposição *Primeira Pessoa*, com curadoria de Agnaldo Farias (artes visuais) e Christine Greiner (dança e teatro), que ocorreu entre os dias 11 de novembro 2006 e 28 de janeiro 2007 no Itaú Cultural – SP teve como proposta a apresentação de obras biográficas e autobiográficas, de retratos e autorretratos, exaltando a forma como os artistas veem a si mesmos junto ao contexto em que estão inseridos. Como o próprio nome já insinua, foi “uma exposição dedicada à

exposição de intimidades”, conta o curador, e proporcionou ao espectador “olhar pelos olhos do artista, bem como experimentar suas impressões e memórias”.⁸⁰

A mostra teve um caráter multidisciplinar, abrangendo diferentes linguagens artísticas e diversas narrativas pessoais (reais e imaginárias). Distribuída pelos quatro andares do Itaú Cultural, a exposição apresentou-se em forma de “registros pessoais, depoimentos, confissões, retratos e auto-retratos, biografias e autobiografias, tudo isso sob a forma de narrativas variadas, embaralha música com literatura, artes visuais, dança, cinema e teatro”.⁸¹

As áreas de dança e teatro ficaram a cargo da curadora Christine Greiner, que selecionou performances e espetáculos relacionados ao tema. Greiner, parte da constatação de que o modo como um corpo se apresenta é sempre singular. Ele conta histórias e responde a perguntas que nunca foram formuladas. Para ela, é da própria natureza do corpo se autobiografar, se autorretratar: “por isso, a biografia está presente o tempo todo, mas depende de um exercício do próprio público para descobri-la e reinventá-la ao observar o modo de organização da cena, das ações e dos diferentes acordos entre corpo e ambiente”.⁸²

Participaram da exposição onze artistas, que trataram o tema de forma inovadora e variada, através de instalações, performances e registros pessoais dos mais variados. Os artistas foram escolhidos através da linguagem pessoal de suas pesquisas poéticas, agrupados em um pequeno recorte, mostrando a infinita possibilidade de caminhos com que se trabalha este universo temático. Os artistas participantes da mostra foram: Albano Afonso, Cao Guimarães, Daniel Acosta, Efrain Almeida, Gil Vicente, Janaína Tschäpe, José Rufino, Rachel Zuanon, Rosana Ricaldi, Sandra Cinto, além do diretor do Teatro da Vertigem, Antônio Araújo, e os integrantes do Lume Teatro. Vale destacar aqui, para esta pesquisa, algumas obras como a de **Emil Forman**, por exemplo.

Já na entrada do prédio, o espectador depara-se com a instalação fotográfica de Emil Forman, um conjunto de 2.500 fotografias correspondentes quase todas ao registro de sua mãe (ou fotografias sobre ela) formando uma espécie de álbum de recordações [Figura 22].

⁸⁰ Parte deste capítulo tem como suporte bibliográfico o texto do catálogo da exposição *Primeira Pessoa*, escrito pelo curador Agnaldo Farias, motivo pelo qual não iremos citá-lo a todo o momento. FARIAS, Agnaldo. “Primeira Pessoa”. Texto para catálogo da exposição. Itaú Cultural. 2006-2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/primeirapessoa/pdf_agnaldo.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2012.

⁸¹ *Idem, ibidem.*

⁸² *Idem.*



Figura 22. Emil Forman. Fotos: Antonietta Clélia Rangel Forman (1975)
Instalação (1954-1983).⁸³

A questão da memória e do esquecimento é uma constante em trabalhos fotográficos de cunho autobiográficos. Certamente pela discussão acerca da fotografia construir-se na captura do tempo, do instante que não se repetirá. Esta perpetuação da memória, denominador comum da imagem fotográfica, está presente também na obra de **José Rufino**, onde através de raízes de árvores, madeiras e galhos, constrói uma metáfora sobre o esquecimento.



Figura 23. José Rufino. *Léthe*, 2009. Instalação.
Mobiliário de madeira, raízes modificadas, metais e vernizes.⁸⁴

Na instalação *Léthe* (2009), o artista faz uma alusão ao rio mitológico em cujas águas aquele que se banhasse esqueceria tudo o que lhe havia passado até ali [Figura 23]. Desta forma, o artista “retoma uma passagem de sua infância quando, levado pelo pai, assistiu aos resultados

⁸³ Imagem disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/primeirapessoa/visita_terreo.html>. Acesso em: 07 mar. 2012.

⁸⁴ Imagem disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2637>. Acesso em: 07 mar. 2012.

de uma tromba d'água: uma enxurrada por onde passavam móveis, animais mortos, galhos e árvores”⁸⁵.

Vale destacar ainda o trabalho de **Sandra Cinto** que, segundo Farias, coloca-nos num impasse: *O que da memória é um produto da imaginação e o que foi efetivamente vivido?* Aqui, “o tangível escoia para o impalpável, não sabemos mais se os caminhos que ela palmilha, cheios de alusões ao seu passado, são vividos, imaginados ou os dois juntos”⁸⁶. Novamente, afirmando essa tendência na fotografia contemporânea (no que diz respeito ao autorretrato fotográfico), aparecem aqui referências feitas à história da arte e suas obras clássicas.

Albano Afonso apresenta nesta exposição uma montagem que mescla seus autorretratos e os autorretratos de artistas clássicos da história da arte, como Rembrandt, Velasquez e Delacroix. Estas obras fazem parte da série *Como Me Vejo/Como Eles Se Viam*, onde o artista conclui que “nos transformamos em imagens especulares dos nossos antepassados” [Figura 24].



Figura 24. Albano Afonso. *Auto-retrato com Poussin* [detalhe], 2001.

Outros artistas presentes na mostra trouxeram importantes questões para se pensar as possibilidades de autorrepresentação na fotografia contemporânea. Porém, a escolha desses artistas exemplifica algumas das mais importantes questões trabalhadas por artistas em seus autorretratos, tais como a memória, a subjetividade do indivíduo e a própria existência deste (muitas vezes relacionadas às questões presentes na história das artes), temas frequentes

⁸⁵ FARIAS, *op. cit.*, 2006-2007.

⁸⁶ *Idem, ibidem.*

trabalhado em diversas linguagens e abordados sob inúmeros aspectos. Esta exposição, mesmo apresentando características que a coloca no contexto das demais, destaca-se por apresentar um recorte mais agudo e veemente sobre multiculturalidade e memória, que também estão presentes nas exposições citadas anteriormente, todavia, nesta o enfoque é mais específico.

Descaremos a seguir a exposição *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira*, para compreendermos quais as principais características que permearam o campo da fotografia brasileira no período que marca de 2001 a 2010, inicia de um novo século.

1.7. *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira* (2011):

A primeira década deste século consolidou mudanças significativas na relação do homem com as imagens fotográficas. Época de uma profunda transformação tecnológica na fotografia devido à expansão e à otimização das câmeras digitais, dos meios de circulação de imagens através principalmente da internet, da ocupação e espaço conquistado pela telefonia celular, entre outros meios de comunicação que aumentaram de forma substancial a produção e a circulação de imagens. Tais decorrências, criadas pela indústria nas décadas anteriores e intensificadas nesta década, levaram a fotografia a ganhar um crescente espaço nas mostras de arte pelo mundo, no mercado da arte, caminhando rumo a uma experiência artística híbrida, agregando diferentes linguagens artísticas e abrindo-se para novas possibilidades de abordagem do mundo visível.

Este foi o contexto apresentado na exposição *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira* (2011) que, sob a curadoria de Eder Chiodetto⁸⁷, buscou sintetizar as principais linhas de força surgidas na fotografia brasileira entre os anos de 2001 e 2010, no intuito de demonstrar como a fotografia brasileira reagiu face aos vários questionamentos trazidos pelo impacto das novas tecnologias e da massificação do uso da fotografia nos dias atuais. Essa nova fotografia, aplicada a outras linguagens artísticas e chamada por alguns de “fotografia expandida”, “fotografia contaminada” entre outros adjetivos, ganhou espaço nesta geração de artistas do final do século

⁸⁷ Eder Chiodetto é mestre em Comunicação e Artes pela Universidade de São Paulo, jornalista, fotógrafo, curador independente e crítico de fotografia do jornal Folha de S. Paulo, veículo no qual atuou como repórter fotográfico (1991 a 1995) e como editor de fotografia (1995 e 2004). Responde atualmente pela curadoria do Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM-SP.

XX e início do século XXI, através de novas experimentações que renovaram a produção nacional, tanto no que diz respeito às questões formais da arte fotográfica, como no *novo documentarismo* – que aparece agora questionando a noção de verdade, de autoria e ficcionalidade da imagem.

Com a ideia da fotografia como espelho do real, que a restringia ao mero exercício da documentação, definitivamente debelada após a disseminação do pensamento de teóricos como Roland Barthes, Vilém Flusser, Susan Sontag, Boris Kossoy e Joan Fontcuberta, entre outros, corroborou para que esse momento propiciado pelas novas tecnologias frutificasse numa nova assertiva para o registro fotográfico, colocando-o definitivamente como uma linguagem capaz de narrar de forma enfática o não visível, o sensorial e as subjetividades do homem contemporâneo.⁸⁸

Vários desses teóricos valeram-se do repertório da semiologia e da semiótica para pensar a fotografia numa perspectiva ontológica, buscando aquilo que lhe é específico, exclusivo, e que a diferenciaria das outras linguagens artísticas. Porém, tais demarcações de suas especificidades revelaram-se complexas devido à porosidade inerente ao signo fotográfico. Desloca-se, assim, a discussão para as possibilidades de deslocamentos e reconfigurações de seu estatuto.

Voltando a análise da exposição em questão, é importante destacar que o nome *Geração 00* surge pelo fato de todos os anos da década possuir dois zeros - 2001 a 2010 (ou 01-10) - pressupondo um sistema binário, base de toda a eletrônica, dos computadores e da formação dos pixels das imagens digitais. “Por meio dos algoritmos 0 e 1 ocorreu uma transformação total não só na fotografia, mas no modo de vida de toda a humanidade, devido à quantidade infinitamente maior de informação que circula hoje e do impacto dessa comunicação em larga escala”.⁸⁹

A mostra integrou a programação da Virada Cultural 2011 e foi exibida entre 16 de abril a 12 de junho de 2011, em dois espaços do SESC Belenzinho: no Galpão Multiuso e na Área de Exposições, em São Paulo (SP). Participaram do projeto artistas que já estavam em atividade nos anos 90, porém com desenvolvimento das obras apresentadas abrangendo o período proposto pela exposição [2001 a 2010], além de novos nomes que despontaram no campo da fotografia brasileira no período em destaque. Foram exibidos 170 trabalhos de 52 artistas que, segundo Chiodetto, ajudaram a expandir o repertório conceitual e simbólico da fotografia brasileira na

⁸⁸ Disponível em <<http://www.zuccanet.com.br/projetos.htm#Ger00>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

última década⁹⁰. Entre os participantes dessa mostra vale destacar os nomes de Cris Bierrenbach, Sofia Borges e Rodrigo Braga, cujos trabalhos também estiveram presentes na exposição *Eu me Desdobro em Muitos – A autorrepresentação na fotografia contemporânea* (2011), e serão apresentados no Capítulo II desta pesquisa. Através de um mapeamento da fotografia ligada às artes visuais e ao documentarismo, a exposição foi dividida em dois grandes módulos: *Limites e Metalinguagem* e *Documental Imaginário/Novo fotojornalismo*. “Trata-se, portanto, de uma iniciativa que tenta mais mapear conceitos que fazer uma escolha definitiva dos nomes atuantes na década”, diz Chiodetto. “A seleção dos 52 artistas e coletivos é uma pequena amostragem do universo rico e multifacetado da fotografia brasileira dos últimos anos”.⁹¹

Em *Documental Imaginário/Novo Fotojornalismo* priorizou-se imagens documentais inovadoras em seu caráter ético e estético. Foram apresentados trabalhos de documentaristas que incorporaram em suas obras a estética e os conceitos da atmosfera cinematográfica e literária, assim como características da fotografia publicitária, atribuindo símbolos universais nos relatos de questões sociais, autorais e poéticas. Este módulo apresentou também exemplos de fotógrafos e coletivos fotográficos que editam, escrevem e divulgam seus próprios trabalhos, ou seja, que passaram a dominar todas as etapas de seu trabalho, reconfigurando o papel de sua profissão e alterando a perspectiva do fotojornalismo tradicional, em meio ao universo de comunicação virtual e a “crise” do fotojornalismo após o surgimento e a disseminação de sites de notícias na internet (exemplo do coletivo *Cia da Foto* e *Coletivo Garapa*). Chiodetto destaca que:

Após o fim da ditadura, o documentarismo no Brasil esteve, por razões óbvias, muito ligado à ideia de denúncia, o que o levava forçosamente a uma estética vinculada ao realismo. Com a distância daqueles dias sombrios, e em conjunção com teorias que

⁸⁹ Disponível em: <<http://paratyemfoco.com/blog/2011/04/geracao00/>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

⁹⁰ Os artistas participantes da exposição *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira*, foram: Anderson Schneider, Alexandre Sequeira, Bárbara Wagner, Breno Rotatori, Bruno Faria, Caio Reisewitz, Carlos Alexandre Dadoorian, Case: repórter cidadão O Estado de São Paulo, Cia de Foto, Cinthia Marcelle, Claudia Andujar, Cris Bierrenbach, Daniel Malva, Denise Gadelha, Ding Musa, Feco Hamburguer, Felipe Cama, Galeria Experiência, Garapa Coletivo Multimídia, Gisela e Leandro, Giselle Beiguelman, Guilherme Maranhão, Gustavo Pelizzon, Guy Veloso, Helga Stein, Jéssica Mangaba, João Castilho, João Wainer, Jonathas de Andrade, Leonardo Costa Braga, Lia Chaia, Lucas Simões, Marie Ange Bordas, Matheus Rocha Pitta, Milla Jung, Odires Mlászho, Patrícia Gouvêa, Paulo Wagner Oliveira, Pedro David, Pedro Motta, Rafael Asséf, Raquel Brust, Roberta Dabdab, Rodrigo Albert, Rodrigo Braga, Rodrigo Torres, Rodrigo Zeferino, Sofia Borges, Thiago Rocha Pitta, Tom Lisboa, Tony Camargo e Tuca Vieira.

⁹¹ CHIODETTO, Eder. “Paisagem Submersa é ícone da mostra Geração 00”. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=7997&pid=14>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

falam da inegável dimensão ficcional da fotografia, alguns documentaristas começaram a incorporar o imaginário e referências ao cinema e à literatura, por exemplo.⁹²

Essa nova geração de foto-documentaristas (re)elaboraram os conceitos para se pensar a fotografia documental, o realismo e a ficcionalidade da imagem fotográfica. Tornaram a fotografia uma linguagem mais híbrida atrelando-a a diferentes outras formas artísticas. Chiodetto afirma ainda que “a massificação do uso da fotografia, sem paralelos na história, deixou claro ao grande público o fato de que qualquer fotografia incorpora realidade e ficção em sua trama, como já nos alertavam teóricos da comunicação”.⁹³

Já no módulo *Limites e Metalinguagem* foram apresentadas obras de artistas que utilizam a fotografia não necessariamente como finalidade, mas como desdobramentos de seus trabalhos, como por exemplo, no registro de performances ou mesmo como aparato estético de suas pinturas e gravuras. É a fotografia problematizando o próprio fazer fotográfico, questionando sua própria ontologia e (re)formulando novas maneiras de se pensar a imagem. Ora essas imagens aparecem ampliadas em papel fotográfico ou numa variação imensa de novos papéis, lonas, plásticos, ora projetada na parede, na tela, no LCD; Ora, editadas em programas que criam sequências que interagem com o movimento do cinematógrafo, ora manipuladas até a exaustão do referente ou aplicadas a outras linguagens. “Essa nova fotografia, que alguns chamam de contaminada, expandida ou mista, ao romper com a referência bem comportada ao realismo, corrompeu também os suportes e suas funções”.⁹⁴

Apesar da mostra ter dado maior importância às questões acerca do documental e do fotojornalismo, este último módulo torna-se necessário para nossa análise da fotografia como arte contemporânea e das diversas estratégias utilizadas por artistas na elaboração de seus trabalhos, num ponto de vista mais subjetivo. Vale destacar aqui o trabalho da artista paulista, radicada em Goiânia, Helga Stein, que apresentou nesta mostra uma série de autorretratos [Figura 25]. A artista trabalha com projetos que propõem a discussão da identidade e do narcisismo, onde ela interage com seus autorretratos por meio de intervenções na imagem, desdobrando sua própria

⁹² *Idem.*

⁹³ Disponível em <<http://paratyemfoco.com/blog/2011/04/geracao00/>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

⁹⁴ Disponível em <<http://escritoriodefotografias.com/artigo-blog/geracao-00-a-nova-fotografia-brasileira>>. Acesso em: 12 mar.2012.

imagem em outras completamente diferentes, a partir da manipulação *pixel* por *pixel* de sua matriz original. Com o auxílio de ferramentas de manipulação de imagem, a artista manipula seu retrato transformando-se em mil novas “caras”, modificando-se desde sua cor da pele a sua estrutura óssea numa minuciosa transformação de sua identidade estética. As milhares de metamorfoses que sofre sua autoimagem desenvolvem-se de tal ponto a se perder de vista a matriz original da artista. A verdadeira identidade de Helga é abafada no meio de tantas “caricaturas” de si mesma⁹⁵.



Figura 25. Helga Stein, *Sem Título*, 2006.

Imagens do projeto *Andros Hertz*, apresentadas na mostra *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira*.⁹⁶

O projeto iniciado por Helga Stein em 2004, chamado *Andros Hertz*, forma uma galeria de “personagens” compostos a partir de autorretratos da artista alterados digitalmente, e publicados no site *Flickr* [www.flickr.com.br]. Através de uma exploração dos meios de manipulação da imagem, a artista questiona o valor da autenticidade de sua própria identidade.

Vimos que a liberdade garantida para esta nova geração de artistas-fotógrafos, permitiu a possibilidade de transgressão, possibilitando diversas experimentações no campo documental,

⁹⁵ É importante notar a aproximação do trabalho de Stein com o trabalho de Cindy Sherman e de Orlan, que será apresentado no próximo capítulo desta pesquisa.

sepultando aquela velha e precária distinção que existia entre fotojornalismo e fotografia artística. Ronaldo Entler (2011), em uma interessante crítica acerca dessa exposição, aponta que a exposição “não trata de tentar definir – como tantas vezes se tentou – o que é a fotografia contemporânea, mas sim de apontar potencialidades (as “linhas de força”) que foram consolidadas nessa década, mesmo que não necessariamente nela inauguradas”.⁹⁶

Em entrevista para o site *Olhavê* [www.olhave.com.br], Chiodetto diz ainda que o fato de apresentar fotografia artística e experimental com documental e fotojornalismo em uma mesma mostra - mesmo separadas em módulos - objetivou compreender que um dos méritos dessa geração foi justamente diminuir a distancia entre esses canais, historicamente tão isolados. De fato esses artistas, utilizando a fotografia em seus trabalhos, ajudaram a ampliar um repertório fotográfico de extrema importância quando foram de encontro a outras linguagens artísticas.

Essa mostra deixou claro o tênue limite entre a ficção e a realidade na fotografia. Fotógrafos passam a incorporar em suas reportagens uma grande porção de ficção, de referências advindas do cinema e da literatura, desconstruindo a ideia de verdade absoluta muito afirmada outrora pelo fotojornalismo. A obra de Rodrigo Braga, como veremos mais adiante no capítulo II, é um exemplo desta hibridação.

Sem dúvida este o projeto assumido por Chiodetto assumiu grandes riscos, uma vez que não se tem um marco inicial ou um desfecho evidente que dê margem a um período marcado pela imbricação de novas linguagens no fazer fotográfico. Para Entler (2011) se existir uma marca que evidencie esse período é justamente a despreocupação com as fronteiras que distinguem a fotografia de outras linguagens artísticas assim como seus usos sociais. Afirma ainda que não caberia julgar esse período pelos nomes selecionados na exposição, ou mesmo por algum adjetivo que viesse a identificar sua hegemonia.

Podemos pensar em instalação, performance, vídeoarte, foto-filme, infografia, abstracionismo, fotografia construída etc. De algum modo, essas experiências estão lá devidamente representadas. Mas essas palavras que tentaram dar conta de um universo de experimentações surgidas nos últimos trinta, quarenta anos, de um lado, já revelaram seus limites e, de outro, já se institucionalizaram. Em vez de novas nomenclaturas e

⁹⁶ Imagem extraída do site < <http://iconica.com.br/blog/?p=1839>>. Acesso em: 24 mar. 2012.

⁹⁷ ENTLER, Ronaldo. “A construção de uma geração”. Texto publicado em 19/04/2011. Disponível em <<http://www.iconica.com.br/?p=1774>>. Acesso em: 24 mar. 2012.

categorias unificantes, essa síntese visa promover uma experiência efetiva com a pluralidade.⁹⁸

O autor faz ainda outra importante ressalva. Ao contrário do que poderíamos esperar a exposição não se baseou em trabalhos que evidenciassem as novas tecnologias e suas “revoluções”, denunciando assim toda uma tradição do fazer fotográfico. Ao contrário, enfatizou tanto as grandes como as pequenas experimentações na área fotográfica, desde a fotografia emoldurada e colocada na parede, o documento, a memória, o fotojornalismo, a pesquisa antropológica, entre outras estratégias que tanto a fotografia pareceu negar para uma vez afirmar-se “contemporânea”.

Entler aponta, no artigo intitulado *Um lugar chamado Fotografia, uma postura chamada Contemporânea* (2009), a dificuldade de explicar o que é a “fotografia contemporânea”. O termo “contemporâneo” não consegue dar conta deste processo e construção da produção artística recente que, no entanto, já possui uma história de quase meio século. Coloca então que, mais do que um procedimento, uma técnica ou uma tendência estilística, a fotografia contemporânea deve ser considerada uma *postura*: “algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio”⁹⁹. Ainda de acordo com Entler (2009), esta exposição mostrou-se um grande exemplo para a afirmação desta postura. Nela, a fotografia atravessou as experiências dos artistas dessa geração de várias formas: ora assumindo o papel de registrar obras efêmeras ou inacessíveis, como é o caso das performances ou da *land art*, ora assumindo uma direção ficcionalizante, agregando diferentes linguagens no cerne de sua expressão.

Não se pode afirmar que essa exposição produziu um retrato fiel dessa geração. Da mesma forma que não se pode afirmar que a fotografia produz um retrato fiel de coisa qualquer. Mas podemos dizer que esta exposição, de certo modo, demarcou a ampla sensibilidade que a produção contemporânea, por sua vez, exige.

Podemos reconhecer ainda, nas exposições citadas neste capítulo, diferentes propostas que assumem uma direção rumo à afirmação desta postura. É importante olhar retrospectivamente

⁹⁸ ENTLER, *ibidem*.

⁹⁹ ENTLER, Ronaldo. “Um lugar chamado Fotografia, uma postura chamada Contemporânea”. In. CHIODETTO, Eder; MONTEROSSO, Jean-Luc. *A invenção de um mundo*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2009, p. 143.

esta história para situar algumas questões diante das quais tais experiências recentes demarcam uma posição. A produção desta última década nos mostra que o caminho a percorrer ainda é longo e que muitas incertezas ainda rondam a fotografia contemporânea, não talvez em suas posturas, mas incertezas na forma de se aproximar dela em termos de teorias e proposições críticas por parte do leitor da imagem.

Antes de iniciarmos a outra seção, faz-se importante citar rapidamente outra importante exposição que tratou o tema do autorretrato, não apenas na fotografia, mas em várias modalidades de arte contemporânea. A exposição “Auto-Retrato, Espelho de Artista”¹⁰⁰, ocorrido no ano de 2001, teve curadoria de Kátia Canton, e empreendeu uma longa e ousada pesquisa, mostrando a transformação ocorrida no conceito de autorretrato através de 115 obras produzidas no século 20. Organizada pelo MAC (Museu de Arte Contemporânea).

1.8. BREVE PANORAMA INTERNACIONAL DE EXPOSIÇÕES:

Como vimos o tema do corpo, do autorretrato e da autorrepresentação foi vastamente destacado em diferentes eixos curatoriais no circuito da arte brasileira contemporânea, principalmente a partir da década de 1990. Não só no Brasil como em todo o mundo, este tema tem permeado diversas exposições. Detemos-nos até aqui, principalmente nas exposições ocorridas no circuito nacional, porém para discutir alguns artistas presentes na mostra *Eu me desdobro em Muitos – A autorrepresentação na fotografia contemporânea* (2011), faz-se importante, ainda, uma pequena análise da temática da autorrepresentação fotográfica no contexto internacional, uma vez que a exposição contou com importantes nomes da arte fotográfica internacional – como, por exemplo, Robert Mapplethorpe, Duane Michals, Pierre Molinier, ORLAN e Cindy Sherman. Para finalizar este capítulo citaremos rapidamente dois exemplos de importantes mostras internacionais que trataram o tema do corpo e da autorrepresentação na década de 1990.

¹⁰⁰ Esta mostra foi apresentada na Galeria de Arte da FIESP com MAC/USP, em março/agosto de 2001. A exposição acompanhou um folder e o livro “Espelho de Artista (auto-retrato)”, editado pela Cosac Naify.

Entre 1992 e 1993 é apresentada a influente exposição *Post Human*, que percorreu as cidades de Lausanne, Turim, Atenas, Hamburgo e Jerusalém, organizada pelo curador norte-americano Jeffrey Deitch. Esta mostra apresentou obras de 36 artistas (dentre eles vale destacar a participação de Cindy Sherman) enquanto frutos de uma nova sensibilidade “pós-humana”¹⁰¹. A artista francesa ORLAN, que será citada no próximo capítulo, foi uma artista fortemente atrelada ao termo “pós-humano”, nos anos de 1990. Protagonista de performances cirúrgicas que figuram entre os trabalhos corporais mais radicais dos anos 1990, iniciou sua carreira no período entre os anos 1960 e 1970 (realizando então propostas que poderiam ser avaliadas como *body art* ou *performance*), e prosseguiu trabalhando sobre a questão do corpo nas décadas seguintes.

A mostra *Post Human* foi considerada por alguns autores como um marco no início da discussão de uma arte do corpo pós-humana. Conforme escreve a crítica de arte alemã Yvonne Volkart, esta exposição se postou a frente de “um discurso extensivo nas artes sobre a importância das novas tecnologias digitais e biotecnologias para a construção e produção de novos corpos e identidades”¹⁰². Já no ensaio escrito para o catálogo da exposição, o curador Jeffrey Deitch procura conceituar a arte pós-humana através de um originário pertencente a uma série de inquietações provocadas por mudanças na paisagem científica e social contemporânea, que estariam alterando a concepção do eu, e dando forma a uma nova construção do ser humano:

A aceitação corriqueira da aparência “natural” ou da personalidade “natural” de alguém está sendo substituída por um sentimento crescente de que é normal reinventar a si mesmo. [...] Essas tendências sociais e tecnológicas emergentes que estão redefinindo nossos conceitos do eu e do comportamento social começaram a exercer uma influência tremenda nos artistas. Há um enorme novo interesse artístico no corpo e na apresentação do eu.¹⁰³

O curador Jeffrey Deitch refere-se ainda às questões acerca da construção de um corpo liberto de seu passado, de seu código genético herdado, assim como das possibilidades de alteração do corpo, do advento da evolução artificial e da cirurgia plástica radical (assim como se vê nas performances-cirúrgicas da artista francesa ORLAN), entre outros fatores que vêm influenciando vários artistas. Segundo Deitch,

¹⁰¹ SILVA, Priscilla Ramos. *Corpo e Artes Visuais nos anos 1990: Panorama de 97 e Bienal de 98*. Dissertação. Campinas, 2007.

¹⁰² VOLKART *apud* SILVA, 2007, pp. 50-51.

Há um novo sentimento de que podemos construir o eu que quisermos, livre das constrictões de nosso passado e de nosso código genético herdado. (...) A evolução humana pode estar entrando numa nova fase que Charles Darwin jamais haveria previsto. O potencial da reconstituição genética pode estar rapidamente nos impulsionando além da evolução natural Darwiniana e rumo ao audaz reino da evolução artificial. (...) Nossa consciência do eu terá que passar por uma profunda mudança enquanto continuamos a abraçar os avanços transformadores nas tecnologias biológicas e de comunicação. (...) técnicas cada vez mais poderosas de alteração do corpo tornam-se lugar-comum. À medida que a cirurgia plástica radical, os implantes de *chips* no cérebro e a colagem de genes tornam-se rotineiros, a estrutura anterior do eu não mais corresponderá à nova estrutura do corpo. Uma nova organização pós-humana da personalidade se desenvolverá que refletirá a adaptação das pessoas a essas novas tecnologias (...).¹⁰⁴

O antropólogo francês David Le Breton, uma das principais referências atuais em pesquisas acerca do estudo do corpo, apresenta no livro *Adeus ao Corpo – Antropologia e Sociedade* (2003), um quadro rigoroso e inquietante de um corpo que se transforma cada vez mais em um *corpo-máquina*. Um corpo resultante daquilo de que o autor chama “o extremo contemporâneo”¹⁰⁵ – um corpo que oscila entre a vontade de controle absoluto e um narcisismo furioso. O autor recusa a dicotomia Alma/Corpo numa versão moderna do dualismo que não opõe mais o corpo ao espírito ou à alma, mas opõe o corpo ao próprio sujeito. Para ele o corpo tornou-se uma prótese, um acessório da presença: um objeto imperfeito, um “rascunho a ser corrigido”. Um “corpo-simulacro”, um “corpo-descartável”. Um corpo retificado, redefinido. “Não se trata mais de um corpo, mas de um acumulado de órgãos colados em algo que se denomina corpo”.¹⁰⁶

No discurso científico contemporâneo, o corpo é pensado como um simples suporte da pessoa. “Ontologicamente distinto do sujeito, torna-se um objeto à disposição sobre o qual agir a fim de melhorá-lo, uma matéria prima na qual se dilui a identidade pessoal, e não mais uma raiz de identidade do homem”¹⁰⁷. O corpo aparece como uma coleção de órgãos e funções potencialmente substituíveis. A reconstrução do corpo humano e até sua eliminação, seu desaparecimento, é um dos empreendimentos ao qual se dedicam algumas das correntes da tecnociência. O corpo aparece como *uma doença endêmica do sujeito*: apresenta-se dissociado do

¹⁰³ DEITCH *apud* SILVA, 2007, p. 51.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ Entendido como os empreendimentos atuais que já têm um pé no futuro, no que se refere ao cotidiano ou à tecnociência.

¹⁰⁶ LE BRETON. *Adeus ao Corpo: Antropologia e sociedade*. Campinas: Papyrus, 2003, p. 10.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 15.

sujeito que ele encarna e considerado como um *em si*. Isolado do homem, o corpo humano torna-se objeto, um acessório, “um artefato da presença, implicando em uma encenação de si que alimenta uma vontade de se reapropriar de sua existência, de criar uma identidade provisória mais confortável.”¹⁰⁸ Por vezes é submetido a um *design* radical – *body building*, cirurgias estéticas, transexualismo, etc.

Da mesma forma que os outros autores já citados neste capítulo, Le Breton também concorda que a fragmentação do corpo é consequência da fragmentação do sujeito. Coloca que, se as fronteiras do corpo, são simultaneamente os limites de identidade de si, ao se despedaçarem e se dissociar do sujeito, provoca uma ruptura, abrindo-se a algo inédito.

Além das questões que permeiam o pós-humanismo, o curador Deitch destaca a presença de uma arte com características “abjetas” nas obras apresentadas pelos artistas da exposição. “O curador se refere a questões como a fragmentação do corpo, as obsessões e perversões sexuais, os fluidos corporais, a escatologia, etc. – questões que a crítica mais tarde associaria à *arte abjeta*”.¹⁰⁹

Ainda de acordo com Silva (2007), o termo *arte abjeta* dissemina-se entre críticos e teóricos da arte, sendo então empregado para caracterizar uma série de trabalhos envolvendo o corpo, principalmente a partir de outra exposição realizada em 1993, no *Whitney Museum* em Nova York - a mostra *Object Art: Repulsion and Desire and American Art* (onde participou novamente Cindy Sherman). Não entraremos aqui em um aprofundamento sobre a arte abjeta, uma vez que não é o tema principal desta pesquisa. Entretanto, torna-se importante ressaltar que a arte dos anos 90 foi relacionada a um verdadeiro “culto do abjeto” - o fascínio pelo cadáver, pela morte, pelos resíduos corporais, fezes, vômito, sangue menstrual e urina, o trauma, o sexo, os fluidos e as excrescências do corpo, elementos próprios da arte abjeta.¹¹⁰

Os anos 80 e 90 foram uma época marcada pela presença da arte abjeta, dos artistas que trabalharam com fluídos corporais diversos, como esperma, urina, sangue, pelos. Também foi uma época marcada pela presença da AIDS. Vimos essas questões ligadas ao corpo e ao fascínio pela *abjeção* presentes também na mostra *Um e/entre outros*, que se centrou em questões acerca

¹⁰⁸ *Idem*, p. 22.

¹⁰⁹ SILVA, 2007, pp. 52-53.

¹¹⁰ Este fascínio pela *abjeção* também esteve fortemente presente em uma das exposições mais marcantes e provocativas dos anos 1990: a mostra *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, inaugurada na *Royal Academy* em Londres (1997), e posteriormente mostrada em Berlim (1998-99) e Nova York (1999-2000), que suscitou diversos protestos por parte das instituições e do público na época.

do corpo e da subjetividade em obras autorrepresentativas que trouxeram à tona características como o corpo, o gozo, a autofagia, e excrementos próprios de uma arte abjeta.

Vimos aqui um pequeno panorama da arte do corpo dos anos de 1990 no contexto internacional. Embora essas duas exposições citadas tenham sido apresentadas num contexto do final do século XX (mais especificamente dos anos de 1990), estas questões adentraram fortemente na arte do começo do novo século. Os artistas dessa geração transfiguraram de forma intensa àquela objetividade documental, o rigor formal e o instante decisivo próprio de uma fotografia tradicional para dar primazia à subjetividade, à abstração e à construção da cena. Esta atitude transgressora sempre existiu de forma pulverizada na história da fotografia, porém, adentra com ocorrência mais enfática toda a produção fotográfica contemporânea.¹¹¹

A fotografia como documento, como registro do real, cedeu lugar a narrativas subjetivas, criando novas realidades, resvalando-se em diversas linguagens artísticas, tais como o teatro, a *performance* e a pintura. Cada um dos artistas presentes nestas mostras desdobrou-se em outros inúmeros personagens, a partir de seu próprio corpo, de sua própria imagem. Embora algumas questões acerca do autorretrato na fotografia, além das que aqui citadas para justificar a pertinência destas formas no campo deste subgênero, apresentam-se também em exposições e obras de artistas anteriores a esse marco temporal, o objeto de estudo aqui presente não abandona o princípio convencional do que sejam retrato e autorretrato: uma correspondência formal bastante satisfatória entre modelo e sua representação visual.

Acreditamos que o artista, quando se coloca verdadeiramente em sua conduta criadora, estabelece com esse fazer um ‘elo autobiográfico’. No entanto, para além desse compromisso autorrepresentacional, percebemos, por vezes, dificuldades em nomear um trabalho ou outro de “autorretrato” ou de considerar algum como tal, mesmo estes trabalhos compartilhando com outras características visuais, matéricas ou de linguagem, bastante próximas. Mesmo assim, nos propusemos a fazer um recorte dentro de determinado período de tempo, de algumas exposições que pontuassem o tema autorrepresentacional (em suas diversas facetas) que, mesmo distintas entre si, mostram-se respostas a vivências pessoais distintas. Juntas, estas exposições fornecem uma base bastante sólida para se pensar esta exposição – esta, que pode ser pensada como uma síntese singular dessas fases. Sendo assim, propusemos-nos a abordá-las rapidamente pode tornar

¹¹¹ CHIODETTO, Eder; MONTEROSSO, Jean-Luc. *A invenção de um mundo*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2009.

mais clara à percepção do leitor para o entendimento do atual momento da produção fotográfica na arte contemporânea. Além disso, voltar ao passado mantém acesa a chama da circularidade.

Destacamos aqui uma expressão apropriada para esta reflexão, proferida pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman: “ser cebola”. Esta expressão foi proferida ao referir-se aos estudos acerca do crânio realizados por Leonardo Da Vinci:

Se cortas uma cebola pelo meio, poderás ver e contar todas as túnicas ou cascas que formam círculos concêntricos ao redor dela. Da mesma maneira, se seccionas uma cabeça humana pelo meio, cortarás primeiro o couro cabeludo, depois a epiderme, a carne muscular e o pericrânio, depois o crânio, e dentro dele, a dura-máter, a pia-máter e o cérebro, e de novo a pia-máter e a dura-máter, e a rete mirabile e também o osso que as suporta.¹¹²

Didi-Huberman complementa esta passagem colocando que, na “cebola, de fato, a casca é o caroço: não há mais hierarquia possível doravante entre o centro e a periferia”. É assim que, para nós, a questão da autorrepresentação se coloca: sem hierarquias de semelhança e dessemelhança, de presença e ausência, de evidência e invisibilidade, sem hierarquias entre o *Eu* e o *Nós*. São muitas as questões que recobrem as reflexões acerca da autorrepresentação e do subgênero autorretrato e que o transformam num campo não cristalizado, não endurecido pelo excesso de camadas e peles de dúvidas, mas sim um campo permeável a prospecções contínuas.

¹¹² DIDI-HUBERMAN *apud* GOZZER, Cláudia Maria França Silva. *Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais*. Tese. Campinas, 2010, p. 25.

CAPÍTULO II: EU ME DESDOBRO EM MUITOS: A AUTORREPRESENTAÇÃO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Delimitação do campo de análise:

Em 2011 o Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro (FOTORIO 2011)¹¹³ realizou, entre diversas outras, a exposição *Eu me Desdobro em Muitos - A Autorrepresentação na Fotografia Contemporânea*. A mostra ocorreu de forma inédita e exclusiva, do dia 31 de maio a 10 de julho no CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, e teve a autorrepresentação como sua principal temática. A exposição, fruto de uma parceria entre o FOTORIO 2011 e a MEP - *Maison Européenne de la Photographie* de Paris¹¹⁴, resultou de um trabalho de pesquisa feito por seus curadores, Joana Mazza e Milton Guran, em vários países e em diferentes eventos, ao longo dos últimos dois anos anteriores à mostra. A mostra consistiu na apresentação ao público, de 69 obras físicas de sete artistas brasileiros e 14 estrangeiros, dentre os mais importantes autores da vanguarda da fotografia no campo da arte contemporânea no mundo.

¹¹³ O FOTORIO é um evento bienal (que a partir de 2012 deverá ser anual) que teve sua primeira edição no ano de 2003, e desde então vem promovendo diversas exposições, projeções, intervenções urbanas, cursos, seminários, oficinas, mesas-redondas, palestras, conferências e leituras de portfólio. O evento, dirigido por Milton Guran e Melanie Guerra, busca destacar a importância da fotografia no campo da arte, na comunicação e na vida social contemporânea. No plano internacional, o *FotoRio* já nasceu integrado ao Festival da Luz, rede criada por fotógrafos, colecionadores e estudiosos da fotografia em todo o mundo. Atualmente, o Festival da Luz conta com dezenas de eventos espalhados pelas principais cidades do mundo, entre as quais Fotofest (Houston - USA), Encuentros Abiertos de Fotografía (Buenos Aires - Argentina), PhotoEspaña (Madrid - Espanha) e Fotoseptiembre (México). Em 2006, integrou o comitê internacional do *Mois de la Photo*, de Paris. Texto disponível em: <<http://www.fotorio.fot.br/2011/o-fotorio2011.asp>>. Acesso em: 11 de fev. 2012].

¹¹⁴ A *Maison Européenne de la Photographie* (MEP), em Paris, é um prestigiado centro de pesquisa da fotografia contemporânea, com um acervo de 20 mil fotografias, livros e vídeos, além dos espaços para exposições. Foi idealizada e inaugurada em 1996, por seu diretor, Jean-Luc Monterosso. Em 2009, a MEP também já havia trazido ao Brasil um recorte do seu acervo, que foi apresentado na exposição *A invenção de um Mundo*, realizada 18 a 22 de novembro no Itaú Cultural – SP, sob curadoria de Eder Chiodetto e Jean-Luc Monterosso. Esta mostra reuniu diversos trabalhos inéditos no Brasil, trazendo ao público brasileiro alguns dos principais nomes da fotografia denominada por vezes de pós-moderna ou contemporânea, encenada, expandida ou contaminada, que transgride os códigos tradicionais da imagem, apoderando-se de novas tecnologias e reinventando uma nova visualidade. Apresentada por ocasião do ano da França no Brasil, a mostra traçou um panorama da criação fotográfica dos últimos 30 anos, particularmente no que concerne à fotografia denominada “*mise-en-scène*” (de encenação ou construção de cena). As obras apresentadas na mostra *A invenção de um Mundo* (2009) questionaram o conceito de realidade e ficção no registro fotográfico, abrindo discussão para se pensar a fotografia como um todo. Foram apresentados imagens e vídeos assinados por 30 artistas que, através da construção de cenas e personagens, inauguraram “novos e outros mundos”.

Foram apresentados artistas que dialogam com a fotografia e o autorretrato contemporâneo, tais como os brasileiros Alisson Gothz, Helena de Barros, Luisa Burlamaqui, Fernanda Magalhães, Rodrigo Braga e Sofia Borges, o mexicano Gerardo Montiel Klint, a argentina Tatiana Parceró, o norueguês Bjorn Sterri e uma série de artistas europeus e norte-americanos da coleção da *Maison Européenne de la Photographie*, de Paris, tais como Martial Cherrier, Gilbert & Georg, Robert Mapplethorpe, Duane Michals, Pierre Molinier, ORLAN, Philippe Perrin, Pierre & Gilles e Cindy Sherman. Também complementou a mostra uma seleção de cinco vídeos curtos e interativos - Alice Anderson (Grã-Bretanha) Isabelle Lévénez (França), Martial Cherrier (França), Cris Bierrenbach (Brasil), A.P. Komen & Karen Murphy (Holanda e Islândia) - com curadoria de Jean-Luc Monterosso, diretor da MEP, e ainda a instalação "Estereoscopia" do artista carioca André Parente. As obras desses artistas questionam o conceito de autorrepresentação na fotografia e abrem um painel de discussão sobre o estágio atual do autorretrato dentro da arte fotográfica contemporânea.

Em texto escrito para o catálogo da exposição¹¹⁵, os curadores evidenciam em termos gerais o retrato na fotografia, ressaltando a importância que este exerceu na área da pintura desde seu surgimento. Além de estampar uma nova identidade à burguesia ascendente, o retrato fotográfico tomou diferentes rumos e ramificou-se em diversas linguagens (não à toa a palavra “retrato” é tida como sinônimo de fotografia). Ou seja, mesmo tratando do tema da autorrepresentação na fotografia contemporânea, esta exposição não deixou de falar também do tema do retrato fotográfico, porém colocando no centro de discussão não apenas o autor como motivo, como nos tradicionais autorretratos, mas revelando-o também como um instrumento catártico de sua própria expressão. É importante destacar aqui a definição do termo “autorrepresentação” colocada pelos curadores dessa exposição. Para eles “a autorrepresentação coloca-se como uma síntese da tradição do autorretrato da pintura com as modalidades de expressão surgidas ao longo do século passado, como a *body art* e a *performance*”, onde a fotografia e o vídeo aparecem como principais suportes de apresentação do corpo do artista¹¹⁶. Com isto, temos que toda autorrepresentação é um autorretrato, mas nem todo autorretrato é uma

¹¹⁵ GURAN, Milton. MAZZA, Joana. *Eu me desdubro em muitos – A autorrepresentação na fotografia contemporânea* [catálogo]. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatFotoRio.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2011.

¹¹⁶ *Idem.*

autorrepresentação¹¹⁷. Concordamos com a ideia dos curadores e seguimos nossa pesquisa pautando-nos nesta definição.

Assim sendo, a questão da autorrepresentação no retrato contemporâneo impõe-se num movimento de superação evidenciado nas modalidades de expressão surgidas ao longo do século passado. As transformações ocorridas no gênero “retrato” aparecem de forma explícita nas obras aqui apresentadas, uma vez que, ser retratado, através da pintura, ou nos primórdios da fotografia, foi por muito tempo um privilégio para poucos. Porém, com o aumento do acesso às câmeras fotográficas e a consequente banalização do retrato fotográfico, a autorrepresentação reduzida aos traços físicos do autor não tem mais o poder de expressar tudo que ele significa. O uso de inúmeros recursos técnicos de produção e tratamento da fotografia faz com que o corpo do autor passe a ser apenas uma das vertentes de sua linguagem expressiva.

O sujeito se vê ante uma imagem que lhe devolve o olhar com outras imagens num processo contínuo de multiplicação de eus, de onde surge uma nova individualidade. O reflexo da imagem em forma de retrato, a visualização de si como outro, a ruptura, a cisão, o corte são marcas desse novo tipo de retrato que guarda muito pouco da tradição do retrato clássico herdeiro da individualidade aristocrática, na pintura, e burguesa, na fotografia.¹¹⁸

Sendo assim, pensamos que esta exposição atestará as características levantadas no panorama de exposições anteriormente citadas, uma vez que apresenta um panorama geral da vanguarda internacional neste campo da arte contemporânea, ao lado dos trabalhos mais expressivos em curso no Brasil. Estiveram presentes nesta mostra artistas pioneiros no campo da autorrepresentação – como, por exemplo, a artista Cindy Sherman, um dos marcos da autorrepresentação na fotografia contemporânea -, assim como artistas que têm sua produção mais recente e que trabalham suas fotografias a partir de manipulação digitais (como é o caso de Helena de Barros) em diálogo com as tendências expressivas atuais. Alguns dos principais nomes da fotografia contemporânea também foram apresentados através de obras que exploram as diversas possibilidades de representação do sujeito, da *performance* à alteração física do próprio corpo.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Idem.*

A autorrepresentação, essa multiplicidade de “eus”, visualização de si como o outro, revela um caráter subjetivo nesta mostra: “As fotos vão além de um autorretrato. Quando a gente define como autorrepresentação, isto significa ir além do sujeito. O fotógrafo tem um papel, um personagem. Essa é a proposta artística da exposição”, explica a curadora Joana Mazza. Assim sendo, a imagem do autor passa a ser um dos instrumentos de expressão de sua individualidade e, a maneira como cada um desses artistas escolhe para expressar sua individualidade e de se mostrar ao público, pode causar uma enorme curiosidade sobre os mesmos, o que demonstra a capacidade de diálogo dessa exposição. Desta forma, o exercício de introspecção demandado dos autores reflete-se no espectador e mostra que, como tudo o que diz respeito ao “eu”, fica sujeita a uma multiplicidade de interpretações.

A fim de estudar a problemática da autorrepresentação na fotografia contemporânea, tomaremos como objeto de pesquisa alguns dos principais artistas presentes nesta exposição, analisando as diferentes formas de autorrepresentação que utilizam em suas obras e apontando suas principais características. Todavia, ressalta-se que estes apontamentos apresentam tênues nuances e limites, pois de forma geral, as características da arte contemporânea estão naturalmente imbricadas umas às outras. O que se pretende com esta análise é ressaltar em cada um dos artistas, aspectos que em nossa leitura, nos pareceu mais enfático. Como síntese, a reflexão acerca dessas características ajudará numa maior compreensão da produção desses artistas, uma vez que se pretende extrair delas alguns conceitos e tendências, lançando novas possibilidades de um olhar para cada recorte feito e oferecendo outras discussões sobre a autorrepresentação no campo da fotografia. Para a análise desta exposição, serão utilizados além das imagens, textos críticos que foram escritos a respeito delas e textos elaborados pelos próprios artistas, quando possível, para valorizar a produção crítica a respeito das obras, facilitando o entendimento do que outros olhares já fizeram a respeito delas. Afinal, a significação da obra se dá nessa produção, circulação e apropriação de ideias.

Existem critérios em arte que em outras palavras significam categoria de valor, de relevância, de qualificação que por certo nos ajudam a decidir sobre a pertinência das realizações culturais e como se apresentam no tempo e no lugar. Estes critérios construídos pelos homens e não escritos de forma objetiva e nem mensuráveis, podem balizar nosso apego e nosso apreço pelas manifestações culturais singularmente consideradas, alinhadas, combinadas ou não com questões contemporâneas em arte. Assim, optamos pela análise desta exposição porque, a nosso

ver, os artistas que foram selecionados e compõem a mostra traduzem com seu trabalho sentimentos e responsabilidades vigentes na sociedade e em todos nós quando vivemos com lucidez o nosso tempo, porque reconhecemos no exercício artístico a possibilidade de diálogo. Os artistas selecionados estabelecem esse diálogo e acrescentam, porque comprometidos com seu tempo e por isso mesmo, atemporais como a obra de arte deve ser.

2.1. CINDY SHERMAN: Autorretrato como *Performance* de si.

O campo da ‘fotografia contaminada’ permite manipulações, deslocamentos, apropriações, paródias, releituras, entre outras estratégias que se associam à fotografia para problematizar questões relativas à arte contemporânea. Não obstante é visto diversos artistas lançando questões acerca da identidade (ou o estilhaçamento desta), do corpo e do universo dos híbridos. Nunca se falou tanto em hibridismo, contaminação nas artes, rompimento de fronteiras, como no contexto atual. Esta dissolução das fronteiras entre diferentes linguagens artísticas é hoje uma prática corrente. O conceito de *performance* exemplifica muito bem esse caso. Seu sentido tornou-se cada vez mais abrangente com o passar do tempo. Associada às artes cênicas, principalmente ao conceito de encenação, transita facilmente em outras linguagens, principalmente a fotografia. A ideia de *ação* associada à representação fotográfica compreende a ideia de associação entre a encenação (algo construído) e o dispositivo que a captura (o ato fotográfico / a ação sobre o objeto).

Segundo Medeiros (2000), “a técnica fotográfica, ao produzir imagens em contiguidade física com a realidade, veio fornecer um meio ideal para a ficcionalidade do Eu que são o centro do retrato e do autorretrato”. Esta encenação do Eu, reprodução mimética de si, envolverá sempre um *desvio pelo suposto olhar do outro*:

Nesse sentido, a performatividade da fotografia implicaria, indiretamente, uma ideia de presença virtual do espectador, em função do qual a imagem é produzida. Podemos interpretar esta inevitável passagem pelo espectador como um sintoma de ameaça narcísica, na medida em que esse jogo ou antecipação alucinatória perante o Outro remete para o sentimento de perda precisamente desse Outro, possível fundador de uma auto-referência estável. Daí a flutuação pela auto-representação obsessiva, o centramento na imagem do corpo, a ideia de (se) representar, de exposição permanente de si, de

exterioridade absoluta, que caracteriza a arte contemporânea, com especial incidência na fotografia¹¹⁹.

O imediatismo propiciado pela imagem fotográfica, permite uma gama de possibilidades e multiplicação de (auto)retratos, que propicia ao sujeito uma possibilidade de exposição compulsiva de si. Este caráter performativo está presente em toda e qualquer fotografia, uma vez que está intrinsecamente associada às suas possibilidades miméticas e mecânicas. Medeiros aponta ainda que “através do auto-retrato fotográfico, o artista pode destruir, reconstruir, ficcionar o seu Eu, com a garantia de que a imagem construída comporta consigo um estatuto de *discrição* quanto ao seu dispositivo falseante”¹²⁰. Assim sendo, o autorretrato busca muitas vezes a representação de si como outro, evocando uma concepção de identidade como encenação. Exemplo disso pode ser visto nos trabalhos da artista norte-americana **Cindy Sherman**. Considerada uma mescla de *performer* e fotógrafa, a artista oscila numa zona híbrida entre o autorretrato e a performance, produzindo obras onde se percebe a encenação e o caráter ficcional do Eu, usando recursos simbólicos e retóricos, de maneira a questionar sua própria identidade.

Antes de analisarmos a obra da artista apresentada na mostra *Eu me Desdobro em Muitos - A Autorrepresentação na Fotografia Contemporânea* (2011), faz-se necessário apresentar algumas de suas principais séries fotográficas¹²¹. Não nos deteremos aqui a uma análise mais aprofundada dessas séries, uma vez que sua obra já foi, e ainda é muito comentada e analisada em vários livros e pesquisas sobre a artista, porém vale destacar aqui, as séries: *Untitled Film Still* [Cenas de filmes sem título] (1977-1980); *History Portraits* [Retratos históricos] (1989-1990), *Fashion* (1983-1984 e 1993-1994) - a qual contém a obra apresentada na mostra a ser analisada - e *Untitled 2000* [Sem título 2000]. Estas séries, apesar de possuírem estilos diferentes, giram em torno de problemáticas muito semelhantes e servirão também para uma melhor análise das obras dos outros artistas também presentes nesta mostra. É justamente pelas características abrangentes no que diz respeito às questões acerca da autorrepresentação fotográfica que se torna importante

¹¹⁹ MEDEIROS, 2000, pp.113-115.

¹²⁰ *Idem, Ibidem*, p.117.

¹²¹ Séries de Cindy Sherman em ordem cronológica: *Untitled Film Still* [Stills cinematográficos sem título] (1977-1980); *Rear-Screen Projection* [Projeções num telão] (1980-1981); *Centerfolds* [Páginas centrais] (1981); *Pink Robes* [Roupões rosa] (1982); *Fashion* (1983-1984 e 1993-1994); *Fairy Tales* [Contos de fada] (1985); *Disasters* [Desastres] (1986-1989); *History Portraits* [Retratos históricos] (1989-1990); *Sex Pictures* [Retratos sex] (1992); *Horror and Surrealist Pictures* [Retratos surrealistas e de horror] (1994-1996); *Office Killer* [O assassino do escritório] (1997); *Untitled 2000* [Sem Título 2000] (2000); *Clowns* [Palhaços] (2003-2004). Fonte: MORRIS, Catherine. *The Essential – Cindy Sherman*. New York: Harry N. Abrams, 1999.

uma pequena análise do conjunto da obra desta artista. Para tanto iremos utilizar a crítica sugerida pela também norte-americana Rosalind Krauss, no livro *O fotográfico* (2002), assim como as pesquisas e análises de Annateressa Fabris, Arlindo Machado e Lucy Figueiredo, sobre a obra desta artista.

Apresentando-se como sujeito e objeto de suas imagens, criador e criatura de suas obras, Sherman transforma a própria imagem, criando personagens diferentes, através da manipulação do próprio corpo, atuando como diretora, atriz, cenógrafa, figurinista e iluminadora de suas imagens, construindo e destruindo sua própria imagem através de roupas, perucas, próteses, maquiagens, entre outros artifícios. A *performance* encontra-se presente em todo o seu processo e, é a partir do registro delas que a artista busca metamorfosear-se em inúmeros personagens, geralmente parodiando e ironizando os ícones imagéticos do mundo da cultura de massa.

Na obra de Sherman, o retrato fotográfico abre-se para várias possibilidades de leituras sobre a encenação, identidade e alteridade. Permite também a reflexão sobre a atuação do modelo fotográfico e o caráter ficcional da própria fotografia. As imagens produzidas por ela emergem de uma ideia de corpo como artifício e simulacro. Cria diversos estereótipos, apresenta personagens em composições estilísticas que reportam ao cinema, às revistas de moda, à publicidade, reproduzindo objetos/personagens que, por si só, já são reproduções: “personagens estereotipados dos cenários de Hollywood, das novelas de televisão, dos romances água-com-açúcar e da publicidade das revistas de luxo”¹²². De acordo com Krauss (2002), diante da obra de Sherman,

Nos reencontramos constantemente perante soluções formais que são produtos de receitas standardizadas: a fotografia de cinema, cuja capacidade de suggestion não passa de anedota, ou a foto publicitária, com sua luz exagerada e seu formato imposto pelas exigências da paginação. Para a coerência conceitual dessas imagens, é importante que Cindy Sherman seja ao mesmo tempo seu sujeito e objeto, por que o jogo dos estereótipos na sua obra é uma revelação da própria artista enquanto estereótipo.¹²³

De acordo com a autora, o fato de Sherman se fotografar (de ser ao mesmo tempo sujeito e objeto de suas imagens), explicita uma interioridade própria da artista, uma consciência de si e, que neste caso, provém de uma recusa da artista de se considerar como fonte de originalidade e uma recusa de pertencimento ao mundo em que se defronta. Neste sentido concordamos com

¹²² KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili: 2002, p. 224.

¹²³ *Idem*.

Krauss (2002) quando afirma que “a interioridade do artista vista como o lugar da consciência de si [...], é umas das premissas da arte ocidental, é a diferença fundamental que dá origem a todas as outras diferenças”¹²⁴. Empreendendo uma crítica desconstrutiva da representação, Sherman subverte questões de autoria, original e cópia. Desta forma a obra da artista adentra ao mundo do simulacro: um mundo onde não se pode diferenciar a realidade da fantasia, fato este que, para Krauss, representa a própria essência do simulacro. Podemos dizer ainda que Sherman é um exemplo de artista que coloca em crise a distinção entre original e simulacro. Se a cópia sugere uma semelhança com o original, o simulacro, ao contrário, afirma a sua diferença. É assim, ao reafirmar o valor desta falsa cópia, através da encenação da identidade, que as imagens produzidas por Sherman aproximam-se da noção de simulacro sugerida por Krauss (2002), onde a fotografia apareceria como um dispositivo importante na reflexão da relação entre cópia e original, por carregar em si a posição de falsa cópia – uma imagem que se assemelha ao seu modelo de origem, mas apenas pela sua mecânica. A imagem fotográfica - cópia de uma cópia – implica na questão da *mimesis* aristotélica, o simulacro que refaz o original, mantendo a semelhança com ele. Assim sendo, percebemos nas fotografias de Sherman a impossibilidade de conjurar o artista à noção de originalidade. Poderíamos nos perguntar aqui *Quem é a verdadeira Cindy Sherman?* Veremos mais adiante se realmente importa saber quem é a verdadeira Cindy Sherman.

Tracemos então uma breve análise de algumas de suas principais séries autorrepresentativas. Na série “*Untitled film stills - Stills* cinematográficos sem título” (1977-1980), série composta de 69 fotografias em preto-e-branco, Sherman busca apresentar uma visão da mulher enquanto indivíduo estereotipado culturalmente. Através da concatenação de estereótipos usados pela artista na busca de sua autorrepresentação como outro, cria *stills* (fotografias publicitárias) dos filmes clássicos da década de 50 de Hollywood, filmes *noir*, filmes B, entre outros gêneros cinematográficos. Para isso, ela cria artifícios para se pensar a *problemática da identidade feminina* enquanto processo de identificação. Esta série abre espaço para refletir sobre o papel feminino em nossa sociedade a partir de conceitos pré-estabelecidos, como se as mulheres estivessem amarradas a identidades que lhe foram destinadas historicamente. Em outra de suas séries, a artista também buscou seu repertório imagético e estilístico na televisão e nas revistas de pornografia e moda – é o caso da série *Rear-Screen*

¹²⁴ *Idem.*

Projection (1980-1981), onde apresenta uma série de imagens *fakes* que reportam aos seriados de televisão da década de 60 e 70.

Vale destacar aqui também a série *Retratos Históricos* (1989-1990), onde busca redefinir os limites da expressão do retrato enquanto forma pictórica, fazendo uma releitura de obras clássicas, utilizando-se muitas vezes do exagero e da paródia. Dessa forma, a artista intervém no campo das artes visuais apropriando-se e desconstruindo personagens pictóricos, fílmicos e literários. Como vimos no capítulo anterior deste trabalho, a apropriação de obras clássicas mostra-se uma tendência da fotografia (e do autorretrato fotográfico) bastante utilizada por artistas contemporâneos.

Através do uso exagerado de cosméticos e maquiagem, a artista transforma-se em máscara sobrepostas a essas pinturas, moldando seu rosto a serviço de seus personagens. Lucy Figueiredo (2007), no livro *Imagens Polifônicas – Corpo e Fotografia*, coloca que “Cindy Sherman transforma-se em material modulável à espera de interferências e manipulações, estabelecendo uma relação metafórica entre corpo e fotografia enquanto pele e película”. Ainda segundo a autora, toda sua produção é pautada na ideia da desapareição e do apagamento da subjetividade: “a imagem em si não existe, o que pré-existe é a imagem da imagem, um grande vazio e uma sucessão de retratos em abismo”. Uma vez que o sujeito transforma-se em objeto diante da câmara, transforma-se também num objeto múltiplo e plural: uma espécie de simulacro - cópia de uma cópia, gerada por outras imagens dele mesmo.¹²⁵

Por sua vez, Arlindo Machado (2001) analisa algumas proposições artísticas deste mesmo tema quando comenta a atitude de Cindy Sherman perante suas “Fotografias Encenadas”¹²⁶:

Para Sherman, fotografar consiste menos em apontar a câmera para alguma coisa preexistente e fixar sua imagem na película que em criar cenários e situações imaginárias para serem oferecidas por ela, tal como acontece no cinema de ficção. A fotografia é concebida como criação dramática e cenográfica, ou como *mise-en-scène*, na qual a fotógrafa interpreta ao mesmo tempo os papéis de diretora, dramaturga, desenhista de cenários e atriz.¹²⁷

¹²⁵ FIGUEIREDO, Lucy. *Imagens Polifônicas: Corpo e Fotografia*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p. 53.

¹²⁶ Conceito desenvolvido pela pesquisadora Regina Melim, que aponta para as ações performáticas, em fotografia, realizadas com ausência de público. In. *Formas distendidas de performance*. Anais do 13º Encontro Nacional da ANPAP – Arte em Pesquisa: Especificidades. Brasília, 2004.

¹²⁷ MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. São Paulo: Editora Papyrus, 2001, p. 134.

Destes falsos autorretratos criados por Sherman, criam-se imagens em abismos, sedimentos da realidade intercalados em inúmeras identidades fictícias. Todo o seu trabalho é voltado para a encenação, simulação e ficção de sua própria identidade. Sua obra nos revela a impossibilidade do indivíduo constituir uma singularidade, mostrando toda sua subjetividade.

Já na série *Fashion* (1983-1984 e 1993-1994), da qual faz parte a obra apresentada nesta mostra, assim como nas séries *Centerfolds* (1981) e *Pink Robes* (1982), Sherman aposta nas fotos publicitárias de revistas masculinhas e de moda. As imagens da série *Fashion* foram feitas sob encomenda à revistas de moda que contrataram a artista para fazer seus autorretratos vestida com roupas de grandes estilistas da moda (como Paul Gaultier e Rei Kawarukudo). Porém, se as roupas eram por vezes glamourosas e sensuais, as poses e os ângulos que Sherman escolhe para enquadrar suas imagens, não eram. A artista aparece nessas imagens exibindo poses estranhas e grotescas. Pode se perceber ainda que desde as primeiras séries da artista (de *Untitled Film Still* até *Fashion*) encontram-se presentes aspectos relacionados à construção de uma personalidade por vezes, assumidamente grotesca. Mas é somente a partir da série *Fashion*, que as discussões trazidas por Sherman tendem para novas e diversas direções, relacionadas à *arte abjeta* e ao informe. Nesta série, a artista desenvolve uma maior estilização e artificialidade, proposta pela noção de grotesco. Suas encenações são compostas por artifícios bizarros e grotescos, tais como dentes falsos, caretas, cicatrizes, partes deformadas do corpo e poses pouco lisonjeiras, que beiram ao cômico e ao ridículo. Em seu trabalho ocorre um afastamento de seus personagens do que poderíamos chamar de “comportamentos ditos normais” ou culturalmente aceitos, assim como do que poderíamos considerar padrões “sociais de beleza”.

Na imagem *Sem título* (Calvin Klein), de 1993, também conhecida como *Cinderella* ou *Untitled #276* de Cindy Sherman, apresentada aqui na exposição *Eu me Desdobro em Muitos – A Autorrepresentação na Fotografia Contemporânea*, a artista representa Cinderela, personagem famosa do mito ocidental. Porém, retrata-a de uma forma radicalmente diferente da representação convencional. Sherman aparece sentada, com as pernas abertas, usando um vestido claro que deixa transparecer por debaixo dos panos seus seios e pelos pubianos. Veste meias marrom, uma peruca loira e ironicamente, segura em suas mãos um ramalhete de lírios brancos - tradicional símbolo de pureza [Figura 26].



Figura 26 - Cindy Sherman, *Sem título* (Calvin Klein), 1993.
Fotografia a cores. Cortesia da artista e da Metro Pictures
Collection Maison Européenne de la Photographie, Paris, 201 x 152 cm. ¹²⁸

Ou seja, Sherman reconstrói completamente a imagem da Cinderela. Provavelmente a única semelhança entre Cinderela do mito ocidental e a Cinderela de Sherman é o seu cabelo loiro. Se nos contos da Disney, a personagem aparece inocente, doce, modestamente vestida em um lindo vestido em um corpo perfeitamente proporcional - estereótipo de uma mulher atraente, à espera de seu príncipe para vir e resgatá-la - na representação feita por Sherman, a personagem mais se parece com uma prostituta: ela parece assumir uma atitude confiante e sexualmente carregada em sua postura desafiante. Transforma um ícone do estereótipo feminino da sociedade ocidental em uma prostituta de beleza não convencional.

O grotesco aqui aparece como uma alternativa para desvirtuar e deformar a roupa de sua finalidade – a de ser bela e comercial. Desta maneira, Sherman também deforma a imagem feminina veiculada pela moda, mostrando o “outro lado” possível da roupa, do *glamour* e da imagem do *corpo feminino*. Poderia se dizer ainda, que é na pose e no grotesco que a imagem

parece realçar a encenação fotográfica. O modo como Sherman posa para a foto, faz referência, através de seu olhar, ao olhar do espectador – um olhar que sugere a presença de alguém que olha. O grotesco também aparece como uma possibilidade de estilização da personagem, acentuando o disfarce através do corpo estranho. Assim sendo, Sherman oscila entre uma personagem e outra deixando a possibilidade do espectador descobrir o disfarce que está por traz de seus autorretratos. Quem sabe é aí que se esconde a ironia de suas imagens – deixar-se desvelar em sua paródia.

Faz-se importante ressaltar aqui tais aspectos característicos das obras da artista, uma vez que, abordando questões acerca de estereótipos e gêneros, principalmente àquelas projetadas pelas revistas e outros meios de massa que trazem a imagem da mulher ocidental moldada pelas necessidades e valores do sexo masculino, dialoga de forma direta com alguns artistas que também trabalham tais questões em suas obras presentes nesta exposição (ORLAN, Fernanda Magalhães, Helenbar, entre outros).

Parece ser possível encontrar certo denominador comum entre a obra de Sherman e de outros artistas presentes nesta mostra. Pensamos que a trajetória artística de Sherman contém elementos que estão presente em todas as obras aqui apresentadas. O uso da fotografia e da autorrepresentação como linguagem privilegiada, certamente é um desses denominadores comum. Porém, em suas obras podem ser vistos diversos aspectos que são nucleares para o tema da autorrepresentação fotográfica, tais como: o questionamento da identidade; a encenação característica do gênero (auto)retrato; o centramento da imagem do corpo; a *performance*; o simulacro; a fotografia como suporte e o discurso autorreferencial.

É importante destacar aqui que a fotografia para Sherman, não é pensada apenas como um instrumento de captura e registro de suas performances, mas sim, pensada como um *corpus* conceitual de suas performances. Se, na obra de Sherman, a *performance* inerente ao ato fotográfico é colocada em destaque em seus autorretratos encenados, em ORLAN a fotografia aparecerá como registro de suas performances. Este uso da fotografia como registro de performances aparecerá também nas obras de outros artistas presentes nesta exposição.

A identidade, na contemporaneidade, deixa de ser um lugar estável de afirmação contínua e duradoura para passar a significar um lugar de sucessivas rupturas e reconfigurações constantes na construção performativa de identidade(s), agora pensada no plural. É justamente por causa

¹²⁸ Imagem disponível em: <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatFotoRio.pdf>>. Acesso em: 20 de nov. 2011.

dessas diversas leituras das quais se abrem os autorretratos de Sherman que não nos concentramos apenas em uma obra ou série da artista, pois acreditamos que o estudo de todo o conjunto nos dará uma melhor compreensão acerca dos conceitos atrelados ao tema da autorrepresentação fotográfica.

2.2 DUANE MICHALS: HUMOR, SÁTIRA E SIDNEY SHERMAN

*Eu sou um expressionista, e com isso eu quero dizer que não sou um fotógrafo ou um escritor ou um dançarino, mas alguém que se expressa de acordo com suas necessidades.*¹²⁹

Assim como nos trabalhos de Sherman, as obras de Michals são frequentemente envolvidas por um teor conceitual de cunho crítico e irônico, onde o discurso artístico em primeira pessoa e a encenação proveniente deste aparece como elementos centrais de sua imagem.

Duane Michals nasceu em McKeesport, na Pensilvânia, no ano de 1932¹³⁰. Autodidata, iniciou sua carreira quando visitou a União Soviética em 1958 onde realizou seus primeiros retratos. Durante os anos de 1960 fotografou diversas pessoas famosas, notabilizando-se principalmente por uma sequência de retratos que fez do pintor René Magritte (1898-1967), utilizando uma linguagem inspirada nos trabalhos surrealistas do artista belga. Essas experimentações de “caráter surrealista” desdobraram-se posteriores em diversos trabalhos de Michals. Sempre atento ao registro do invisível, aproxima-se do surrealismo pela representação das realidades inconscientes, ligadas aos diferentes estados da psique.

Michals trabalha a fotografia de forma subjetiva, não como documento imediato da realidade, mas sim percorrendo diversos caminhos da própria representação fotográfica. Suas imagens contestam a natureza da realidade, da fotografia e da própria arte, apontando para o invisível, por aquilo que vai além da imagem e da representação. Para ele, toda concepção de

¹²⁹ MICHALS, Duane. *The Expressionist* (2010), entrevista concedida a Julie Hannon. Disponível em: <<http://www.carnegiemuseums.org>>. Acesso em: 13 mai. 2012.

¹³⁰ Duane Michals vive e trabalha hoje em Nova Iorque.

fotografia como o fiel relato da realidade é uma grande falácia. Em sum pequeno texto chamado por ele de "Uma tentativa frustrada de fotografar a realidade", Michals diz:

Como fui tolo em acreditar que seria fácil. Eu tinha confundido as aparências das árvores e dos automóveis, e das pessoas com a própria realidade, e acreditava que a fotografia dessas aparências fosse uma fotografia delas mesmas. É uma verdade melancólica que eu nunca serei capaz de fotografá-las e somente posso falhar. Eu sou uma reflexão fotografando outras reflexões com uma reflexão. Fotografar realidade é fotografar nada.
131

Se a fotografia, em seus primórdios, foi subjulgada a uma arte menor, equiparada a um mero registro mecânico do real, sem grandes pretensões artísticas ou narrativas, Duane Michals subverteu o olhar fotográfico e questionou fortemente seu patamar de espelho do real. Seu trabalho artístico foi principalmente reconhecido nas décadas de 60 e 70, onde o artista apresentou diversas sequências fotográficas abordando temas subjetivos. Ele foi o primeiro artista a expor imagens uma ao lado da outra, através de sequências fotográficas que se desenrolam de forma progressiva. Michals afirma que numa sequência, a soma das imagens indica o que não consegue ser dito por uma única fotografia.

Muitas vezes o artista escreve à mão nas bordas das imagens uma pequena história, ou um pensamento, que serve de complemento a elas. Pode-se dizer que essas inscrições à caneta conferem às obras uma maior privacidade e intimidade. Suas imagens veem acompanhadas tanto de títulos como de pequenos textos, assemelhando-se muitas vezes a um *diário pessoal* do artista. Ao utilizar-se da escrita pessoal, o artista insere um deslocamento do referente apresentado em suas imagens, colocando, muitas vezes, a fotografia como um elemento secundário da narrativa.

Outra característica que também ocupa um lugar privilegiado na obra de Michals é o constante uso do autorretrato fotográfico em suas obras. São diversas as imagens onde o artista aparece como personagem de suas narrativas. Em sua maioria, estas imagens aparecem carregadas de um teor conceitual de cunho crítico e irônico sobre a concepção da realidade. Na exposição *Eu me Desdobro em Muitos* (2011) foi apresentada a série fotográfica *Who is Sidney Sherman?* (2000) [Quem é Sidney Sherman?], uma série de seis imagens de Duane Michals

¹³¹ LIVINGSTONE, Marco. "The Essential Duane Michals". London: Thames and Hudson Ltd, 1997. Disponível em: < <http://www.studium.iar.unicamp.br/zero/1.htm?michals.htm>>. Acesso em: 13 mai. 2012.

[Figura 27], disposta ao lado da obra de Cindy Sherman, fazendo um diálogo com a obra da artista, assim como, arriscando responder à pergunta em inglês do título¹³². As imagens desta série inscrevem-se muito bem no contexto de ironia e provocações, uma vez que faz uma paródia acerca do trabalho da artista norte-americana Cindy Sherman quando, munido de um acentuado teor irônico, apropria-se das ideias colocadas por Sherman para questionar as formas de alteridade e encenação criadas pelos personagens propostos por ela, fazendo uma leitura paródica de suas imagens. Nos textos escritos à mão em cada fotografia desta série, se leem ¹³³:



Imagem 1. (*Who is Sidney Sherman?*): *Sidney paints his fingernails shocking pink, a brilliantly audacious gesture that exposes the dis-corraborative gender bias of Revlon's vacuity, while trenchantly confirming lipstick as a phallic ploy of alpha males vis-à-vis Derrida's strategies of dis-corraboration, while disorienting in a dizzying maelstrom of contradiction.*

[**Imagem 1.** (Quem é Sidney Sherman?): Sidney pinta suas unhas de rosa choque, um gesto brilhantemente audacioso que expõe o viés do gênero desconfirmador da vacuidade de Revlon, enquanto confirma incisivamente o batom como um estratagema fálico dos machos-alfa, cara a cara com as estratégias de desconirmação de Derrida, enquanto desorienta em um turbilhão vertiginoso de contradição].

¹³² *Sidney Sherman* (23 de julho de 1805 - 01 de agosto de 1873) foi um general texano e um dos principais líderes militares durante a Revolução do Texas.

¹³³ Tradução nossa.

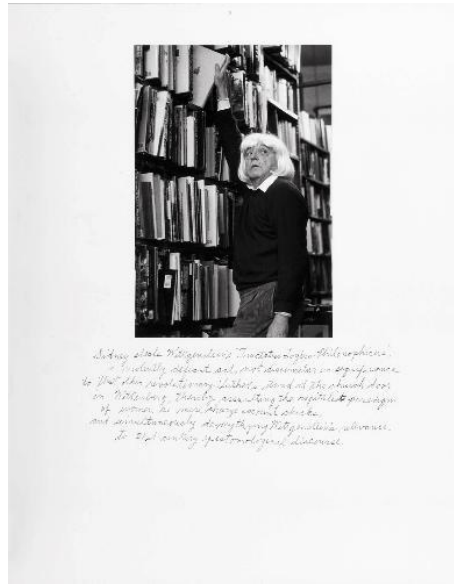


Imagem 2: Sidney steals Wittgenstein's "Tractatus Logico-Philosophicus," a violently defiant act, not dissimilar in significance to that other revolutionary Luther's stand at the church door in Wittenberg, thereby assaulting the Capitalist paradigm of women as mere charge account chicks, and simultaneously de-mything Wittgenstein's relevance to 21st century epistemological discourse.

[**Imagem 2:** Sidney rouba "Tractatus Logico-Philosophicus" de Wittgenstein, um ato de violência desafiadora, não menos significativo do que aquele outro ato revolucionário de Lutero às portas da igreja em Wittenberg, agredindo assim o paradigma capitalista das mulheres sendo apenas garotas de reposição, e simultaneamente desmistificando a relevância de Wittgenstein em relação ao discurso epistemológico do século 21].



Imagem 3: Sidney hitchhikes from Spring street to Prince street strategically announcing a brazen freedom TO BE, the antithesis of the Cartesian dictum "yes, no, or maybe." By asserting sympathy with Nietzsche's *übermensch* oder *überschatzi*, Sidney corroborates what phenomenologist Maurice Pontificate has declared so succinctly, "I am what I used to be".

[**Imagem 3:** Sidney pega carona da rua Spring até a rua Prince anunciando estrategicamente uma liberdade descarada DE SER, a antítese do ditado cartesiano "sim, não ou talvez". Ao declarar apoio ao *übermensch* oder

überschatzi de Nietzsche, Sidney corrobora o que fenomenologista *Maurice Pontificate* declarou tão sucintamente: "Eu sou o que eu costumava ser"].

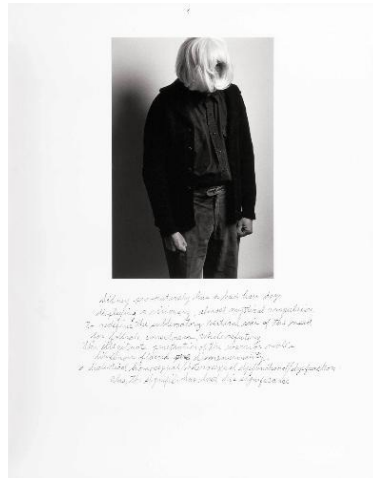


Imagem 4: *Sidney provocatively has a bad hair day displaying a visionary, almost mystical compulsion to redefine the sublimatory vertical axis of the need for follicle correctness, while refuting the illegitimate penetration of the warrior males libidinous flaccid one dimensionality, a dialectical homosexual/heterosexual dysfunctional/dysfunction. Alas, the signifier has lost his significance.*

[**Imagem 4:** Sidney provocativamente tem um dia de cabelo difícil, exibindo uma compulsão visionária, quase mística, para redefinir o sublimatório eixo vertical da necessidade de correção do folículo, enquanto refuta a penetração ilegítima da unidimensionalidade flácida dos libidinosos guerreiros machos, uma dialética homossexual/heterossexual disfuncional/disfunção. Infelizmente, o significante perdeu o seu significado].



Imagem 5: *In this cunningly conceived sexual mise-en-scene reminiscent of his scatological shit/piss/vomit period of the late eighties, Sidney poses with a Hans Bellmer mannequin head as an acolyte to feminine agitprop with ironic appropriations of Bellmer's own sexual poupees, but not surrealist cutesy stuff. Thus he simultaneously trivializes Bellmer's originality as of no value except as a source for latter day artistic arriviste's validation and legitimizes visual plagiarism making Bellmer an accomplice to his own victimization an heroic Warholian accomplishment.*

[Imagem 5: Neste reminiscente *mise-en-scene* sexual engenhosamente concebido que remete a seu período escatológico de merda/urina/vômito do final dos anos oitenta, Sidney posa com uma cabeça de manequim de Hans Bellmer como um acólito de uma agitadora feminina com as apropriações irônicas das bonecas sexuais do próprio Bellmer, mas sem a fofura surrealista. Assim, ele simultaneamente banaliza a originalidade de Bellmer como se não possuísse nenhum valor, exceto como uma fonte para a validação dos artistas arrivistas atuais, e legitima o plágio visual fazendo da cumplicidade de Bellmer com sua própria vitimização um heróico feito Warholiano].

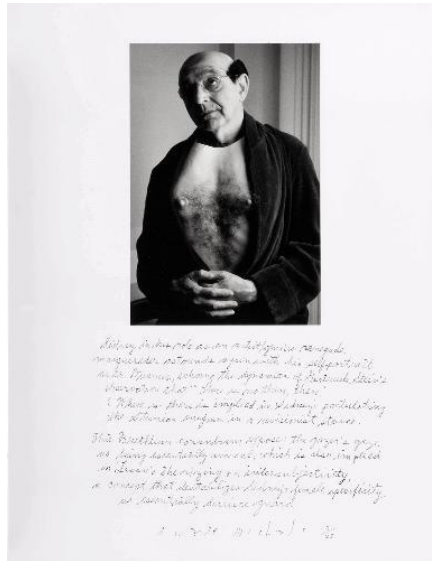


Imagem 6: Sidney in his role as an artist/genius renegade masquerader astounds again with his self-portrait as Dr. Duanus, echoing the dynamics of Gertrude Stein's observation that "There is no there, there." (Where is there is implied in Sidney's postulating the Steinian enigma in a revisionist stance. This Brechtian conundrum exposes the gazers gaze as being essentially unreal, which is also implied in Lacan's theorizing on intersubjectivity, a concept that destabilizes Sidney's female specificity as essentially derriere guard.)

Imagem 6: Sidney em seu papel de um renegado artista/gênio mascarado, surpreende novamente com seu autorretrato como Dr. Duanus, ecoando a dinâmica de observação de Gertrude Stein em que "Não existe lá, lá." (Onde o "lá" está implícito na postulação de Sidney sobre o enigma Steiniano em uma instância revisionista. Esse enigma Brechtiano expõe o olhar fixo dos observadores como sendo essencialmente irreal, o que está também insinuado na teorização de Lacan sobre a intersubjetividade, um conceito que desestabiliza a especificidade feminina de Sidney como essencialmente uma retaguarda.)

Figura 27 (imagens 1, 2, 3, 4, 5, 6). Duane Michals, série de seis imagens: *Who is Sydney Sherman?* (2000).

Cópia em gelatina de prata, texto manuscrito à caneta tinteiro.

Edição 1/25 Coleção Collection Maison Européenne de la Photographie, Paris. ¹³⁴

¹³⁴ Imagens disponíveis em: <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatFotoRio.pdf>>. Acesso em: 20 de nov. 2011.

Michals interpreta de modo irônico algumas das cenas produzidas por Sherman. Ostentando uma peruca loira desmazelada, aparece em poses de modo escancarado e exagerado (abatido por um dia de cabelo ruim ou pintando suas unhas), compondo uma paródia acerca do trabalho da artista.

Lembremos que, a partir dos anos 1970, a fotografia empreende uma crítica construtiva da representação, subverte questões de origem, originalidade e autoria. Vê-se uma série de artistas que voltam suas produções para a encenação, a simulação e o apagamento do sujeito. Voltamos novamente às palavras de Rosalind Krauss (2002) ao analisar a obra de Sherman. Para ela, a obra de Cindy Sherman aparece com um exemplo eloquente da indagação ao culto à personalidade autoral e o conceito de obra pura, assim como de ineditismo, de originalidade e de autoria na arte, uma vez que suas imagens aparecem como concatenações de estereótipos, reproduzindo objetos que por sua vez já são reproduções - personagens estereotipados dos cenários do cinema, da televisão e da publicidade em geral. Esta imitação de personagens de pacotilha sem consistência constitui o sujeito de suas imagens, esta que por si só já são produtos de receitas produzidas segundo uma norma de fabricação, como é o caso, por exemplo, da imagem publicitária, ou a fotografia de cinema - cuja capacidade de sugerir não passa de anedota, diz a autora. E finaliza apontando que o jogo dos estereótipos da obra de Sherman é uma revelação da própria artista enquanto estereótipo¹³⁵.

Ao recordarmos esta passagem, podemos pensar que Michals expressa nesta série justamente esta contradição em que a obra de Sherman nos coloca quando, ao tentar denunciar tais estereótipos de imagem-mercadoria de consumo, torna-se ela mesma, um estereótipo. Krauss destaca ainda que *tudo é cópia*. “Mas a cópia verdadeira, a imitação bem fundamentada é aquela que se parece verdadeiramente, que copia a Ideia interna da forma, e não apenas o seu invólucro vazio”¹³⁶. Seguindo essa linha de raciocínio, Michals parece perguntar nestas imagens: *Em que patamar as imitações de estereótipos mostrados nas imagens de Sherman se encaixam? Até que ponto suas obras denunciam de forma crítica as manifestações da cultura de massa? Até que ponto copia a ideia interna da imagem que se apropria, ou até que ponto constrói uma imitação bem fundamentada dessas manifestações para que se possa refletir sobre suas discordâncias em*

¹³⁵ KRAUSS, 2002, p. 224.

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 225.

meio ao mundo? Por outro lado, poderíamos nos perguntar ainda se, *é isso que Sherman quer realmente passar em suas obras? Até que ponto ela almeja tal reflexão?*

Concordamos com Machado quando, como já citado antes, coloca que a intenção de Sherman ao fotografar consiste mais em produzir imagens concebidas como criação dramática e cenográfica, criando cenários e situações imaginárias para serem oferecidas por ela, tal como acontece no cinema de ficção, assim como mergulhar na encenação própria que a fotografia possibilita (e aqui ser ao mesmo tempo ser diretora, dramaturga, atriz), que apontar e registrar as coisas ao seu redor e as transportar para o suporte fotográfico¹³⁷. Perguntamos ainda aqui, se suas imagens não consistem mais em produzir essa *mise-en-scène* fotográfica, que em manifestar sua opinião frente aos questionamentos de gênero, identidade e cultura de massa.

Entramos numa importante questão acerca do trabalho de Sherman. Segundo Krauss (2002), a artista por utilizar seu próprio corpo em suas imagens garante uma distancia critica em relação ao um mundo com que se defronta, porém sem pertencer a ele.

Se Cindy Sherman fotografasse outro modelo que não ela mesma, seu trabalho se situaria então na linha de um conceito do artista como consciência ao mesmo tempo anterior ao mundo e distinto dele, pois é por julgar que esta consciência pode conhecer o mundo. Se fosse este o caso, diríamos simplesmente que Cindy Sherman elabora uma paródia crítica das manifestações da cultura de massa.
138

Voltemos a uma breve análise desta série. Mostrando a “vacuidade” dessas imagens, Michals distorce seu sentido abordando o pensamento de alguns grandes teóricos da representação, como Derrida, por exemplo. Ao falar de “estratégias de desconfirmação de Derrida” [Figura 27 - Imagem 1], podemos pensar na crítica do conceito de representação, apresentada pelo autor, que tem como base ser a cópia do modelo inicial. O autor mostra a necessidade de abandonar a ideia de original, pela multiplicidade das interpretações, pelo jogo infinito de espelhos, duplicações, reproduções e simulacros. Este “abandono” acaba anulando uma identidade que se imaginava inicial, pois não há, nem pode haver uma proximidade pura da “presença”.

¹³⁷ MACHADO, 2001, p. 134.

¹³⁸ KRAUSS, *op. cit.*, p. 224.

As outras imagens mostram-se também extremamente críticas e irônicas em relação à obra da artista. Michals questiona as formas que a artista frequentemente trabalha questões sobre gênero (feminino) em suas imagens e faz uma crítica às obras relacionadas à arte abjeta e ao informe, uma constante na produção artística de Sherman no final dos anos 80, onde aparece a representação de elementos que nos causam repulsão, em especial aqueles relacionados com os corpos humanos e suas funções fisiológicas, como fezes, escarros, evacuações, sangramentos, decomposição física. A partir deste período, Sherman começa a usar também artifícios como maquiagens, próteses e manequins para compor suas varias identidades. Esses elementos são percebidos nas séries *Fashion* e principalmente nas séries *Fairy Tales* e *History Portraits* (1988). Nas duas ultimas imagens desta série de imagens de Michals [Imagem 5 e 6], o artista faz uma analogia aos manequins e próteses utilizados em algumas obras da artista, relacionando-as com as obras de Hans Bellmer, apontando uma suposta banalização destas imagens ao referenciar a obra do fotógrafo surrealista.

Relacionemos aqui as imagens desta série com imagens produzidas por Sherman. As primeiras imagens fazem referências direta à série *Untitled Film Still* (1977-1980) de Sherman. Podemos perceber a aproximação das imagens *Untitled Film Still #5* [Figura 28] e a Imagem 1; *Untitled Film Still #13* [Figura 29] e a Imagem 2; e *Untitled Film Still #48* [Figura 30] com a Imagem 3. Já, nas duas últimas imagens (Imagem 5 e 6) percebemos uma alusão direta as séries do final dos anos 80, onde vários artifícios são utilizados por Sherman em suas obras: vômitos, abjetos, manequins e próteses [Figura 31 e 32].



Figura 28. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #5*. 1977. Collection The Museum of Modern Art, New York.¹³⁹

¹³⁹ Imagens a seguir disponíveis em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery>>. Acesso em: 14 abr. 2012.



Figura 29. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #13*. 1978.
Collection The Museum of Modern Art, New York.



Figura 30. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #48*. 1979.
Collection The Museum of Modern Art, New York.



Figura 31. Cindy Sherman, *Untitled #122*. 1983.
Collection The Museum of Modern Art, New York.



Figura 32. Cindy Sherman, *Untitled # 250*, 1992
Collection The Museum of Modern Art, New York.

Para além da crítica à obra de Sherman, Michals aproxima-se do trabalho desta ao desprezar o mito bressoniano da imagem única como síntese - o “momento decisivo” colocado por Cartier-Bresson - enfatizando a ideia da encenação fotográfica. Assim como nas obras de Sherman, os cenários apresentados nas imagens de Michals são pré-estabelecidos pelo artista. Toda *mise en scène* é cuidadosamente preparada por estes dois artistas. São trabalhos que tratam da identidade como um exercício de alteridade (e vice-versa).

Ao que se refere às legendas que frequentemente insere em suas imagens, podemos perceber outra característica: as frequentes imperfeições na caligrafia dos textos escritos (em alguns momentos aproxima-se da garatuja, ao ser riscada quando ocorre um erro). Segundo Santos (2008), este aspecto torna ainda mais pessoal a escrita fotográfica operada por Michals em seus trabalhos. O autor aponta que o trabalho de Michals tem seu sentido voltado à narrativa pessoal principalmente em dois aspectos principais: “nas imagens prosaicas, mas cuidadosamente escolhidas, para contar suas narrativas e na presença dos textos, que resguardam os traços caligráficos do autor, como a imprimir-lhes uma assinatura, uma singularidade”¹⁴⁰. Livingstone (1998) coloca que:

Se nas suas sequências fotográficas Michals rompeu com uma das regras cardinais da fotografia, aquela da autonomia da imagem única, ele cometeu, aos olhos dos puristas, um sacrilégio mais grave ainda quando começou, no final dos anos 60, ao escrever à mão textos curtos sobre os filmes, em contraposição ou em complementação à foto. Este ato violou a pureza da tiragem enquanto objeto de arte, mas ousou ainda sugerir que

¹⁴⁰ SANTOS, 2008, p. 57.

talvez uma única fotografia não fosse o suficiente para exprimir a complexidade dos pensamentos de um artista¹⁴¹.

Esta série apresentada aqui é também apresentada no livro *Foto Follies: How Photography Lost Its Virginity on the Way to the Bank* (2007) [Foto Follies: Como a fotografia perdeu sua virgindade no caminho para o banco], de Duane Michals, que inclui, além dessas paródias fotográficas de Cindy Sherman, outras paródias com a obra de artistas como Andreas Gursky, Pipilotti Rist, Andreas Serrano, Thomas Ruff, Sherrie Levine, Nan Goldin e outros ídolos contemporâneos. Neste livro o artista apresenta uma crítica bastante irônica e contundente à fotografia contemporânea, aos críticos de arte, bem como a todo o mercado da arte contemporânea. Diz Michals: “Esses fotógrafos todos têm a mesma imagem e as pessoas pagam US\$ 300.000 para eles, só porque elas são grandes e coloridas. Eu acho tudo isso muito engraçado”¹⁴².

O livro contém uma lista feita pelo artista e intitulada *Tattle-Tales From The Land of Fauxtograph* - algo como “O Dedo-duro da terra da Fauxtográfica” – termo que refere a fotografias fraudulentas devido ao excesso de manipulação digital, ou vulgarmente conhecidas como “photoshopadas”. Seguem alguns dos itens nela presentes:

- Nunca confie em uma foto tão grande que só caiba em um museu;¹⁴³
- Arte não é chata. Andy Warhol era chato;¹⁴⁴
- Gary Winogrand era um *snapshotter*. *Snapshotter* é um *voyeur* que ama o ato de fotografar, mas não se importa realmente com a fotografia;¹⁴⁵
- Essa é a era da fotografia *fast-food*;¹⁴⁶
- Diane Arbus é autêntica, Cindy Sherman não;¹⁴⁷

¹⁴¹ LIVINGSTONE, Marco. *Duane Michals, photographie de l'invisible*. Paris: Éditions de la Martinière, 1998, p. 9.

¹⁴² Em ingles, no original: ““These photographers all take the same picture and people pay \$300,000 for it, just because it’s big and in color,” says Michals, “I find it all very funny””. Disponível em: <<http://alecsothblog.wordpress.com/2006/09/23/on-becoming-a-curmudgeon/>>. Acesso em: 21 jan. 2012. [Tradução nossa] Infelizmente, muito da ironia e do sarcasmo presentes nas frases desta lista se perdem, ora nos limites da tradução, ora num discurso que pertence a um contexto cultural muito diverso do nosso.

¹⁴³ “Never trust any photograph so large that it can only fit inside a museum.”

¹⁴⁴ “Art is never boring. Andy Warhol was boring.”

¹⁴⁵ “Gary Winogrand was a snapshotter. A snapshotter is a voyeur who loves the act of taking pictures but doesn’t necessarily care about the photographs.”

¹⁴⁶ “This is the era of foto fast food.”

- O *Ménage à trois* da relação simbiótica entre negociantes, críticos e museus define a arte contemporânea;¹⁴⁸
- Mapplethorpe não foi um poeta maldito. Ele foi uma fada à moda antiga que inconscientemente se legitimou Levítico por suas descrições dos homossexuais como bichas terminais hedonistas. Jerry Falwell concordaria.¹⁴⁹

Podemos constatar ainda que as imagens da série *Who is Sidney Sherman?* (2000) tratam ironicamente da hipervisualização e espetacularização da imagem fotográfica, da fetichização da fotografia e da valorização do capital financeiro sobre a arte. Michals critica muitos fotógrafos pela falta de aprofundamento conceitual e poético em seus trabalhos em prol de imagens espetaculares que geralmente apresentam-se em grandes dimensões, em cores gritantes e valores exacerbados. Ao atacá-los, Michals concentra suas paródias sobre a ética da arte em contraponto a ética social e profissional desses artistas. Através desse olhar satírico sobre a fotografia contemporânea, Michals coloca que: “Quanto mais sério você for, mais tolo você tem que ser. Eu tenho uma grande capacidade de tolice. É essencial. Sem ela você é apenas mais um rostinho bonito!” (tradução nossa)¹⁵⁰. Desta forma, usa seu humor feroz e olhar vivo para criar imagens de uma só vez bem-humoradas e irônicas.

Perguntamo-nos se, ao criticar a instituição da arte fotográfica (esta da qual ele mesmo estava inserido), assim como artistas extremamente renomados neste meio, Michals mostra-se apenas um brincalhão que se aproveita do auge de seus 75 anos de idade e sua carreira já consolidada na história da fotografia para lançar este livro, sem nada a perder, ou ele levanta pontos realmente essenciais no que diz respeito à fotografia contemporânea? Certamente esta série de paródias feitas por Michals suscitou diferentes críticas por parte de artistas e fotógrafos. Muitos não concordaram com a postura do artista, tachando-o de “ranzinza” ou “rabugento”.

¹⁴⁷ “Diane Arbus is authentic; Cindy Sherman is inauthentic.”

¹⁴⁸ “The *Menage-a-trois* of the symbiotic relationship between dealers, critics and museum defines contemporary art.”

¹⁴⁹ “Mapplethorpe was not a *poete maudit*. He was an old fashion fairy who unwittingly legitimized Leviticus by describing homosexuals as terminally hedonistic queers. Jerry Falwell would agree.”

(Jerry Falwell [1933-2007] foi um pastor cristão fundamentalista norte-americano e um televangelista. Ficou conhecido internacionalmente entre 1998 e 1999, ao denunciar Tinky Winky, um dos personagens do Teletubbies, como um símbolo gay, já que o criador do personagem era homossexual. Causou polêmica também ao defender o apedrejamento como punição para o adultério e o retorno da escravidão).

¹⁵⁰ “The more serious you are, the sillier you have to be,” he says. “I have a great capacity for foolishness. It’s essential. Without it you’re just another pretty face!” Disponível em: <<http://ewilko.wordpress.com/tag/duane-michals/>>. Acesso em: 21 jan. 2012.

Katia Canton (2000) aponta que, por vezes, a ironia, o cinismo e a paródia aparecem na arte como descrença nos valores vigentes, que muitas vezes desemboca em uma atitude paródica, em que o sentido busca ser recuperado através de uma apropriação. “Esta apresentação de uma situação de embate que se estabelece entre sinceridade buscada pelo artista e um cinismo que permeia o mundo, numa tentativa de controlar uma realidade, que por sua vez é detalhada e culturalmente construída para parecer natural [...] aparece como uma repetição com distanciamento crítico, que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da similaridade”. A autora destaca ainda o conceito de paródia proposto por Linda Hutcheon, em *A Theory of Parody*: “paródia é uma repetição com distanciamento crítico que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da similaridade”.¹⁵¹

Outro aspecto bastante trabalhado por Michals em suas imagens é o forte acento *homoerótico* presente em diversos de seus trabalhos. Esta característica pode ser percebida não apenas em imagens onde o artista destaca o binômio “prazer e sofrimento” através da evidência do corpo masculino, mas também nas frequentes homenagens prestadas por ele a diversos escritores pioneiros de uma literatura ligada ao homoerotismo - é o caso do escritor norte-americano Walt Whitman (1819-1892), do qual Michals dedicou importantes obras. Nesses trabalhos as linhas entre ficção e biografia se tornam bastante tênues, quando utiliza fragmentos da vida de Whitman para falar de suas próprias convicções, desejos e de sua autobiografia. Os trabalhos de Michals abordam as angústias de toda uma geração em busca da liberdade de expressão, a qual buscou em Whitman uma forte inspiração.

Na fotografia em geral e em muitos autorretratos fotográficos, aparecem frequentemente questões ligadas à sexualidade e gênero, questões essas que passaram a ter destaque no cotidiano social principalmente a partir do aparecimento do vírus da AIDS nos anos 80. É o caso de **Robert Mapplethorpe** que, assim como Duane Michals - caso da obra *Self Portrait as being Dead* (1987) [Figura 33] -, mesmo que de forma distinta, também trabalhou questões relacionadas à identidade, à sexualidade, ao homoerotismo, assim como questões relacionadas à vida e a morte e a própria existência humana. Nas obras como *Who I Am?* (1970) e *All Things Mellow in the Mind*, (1948) [Figura 34] - aproxima-se muito, em sua condição formal, com a imagem apresentada por Robert Mapplethorpe [Figura 35] nesta exposição.

¹⁵¹ CANTON, 2000, p. 107.

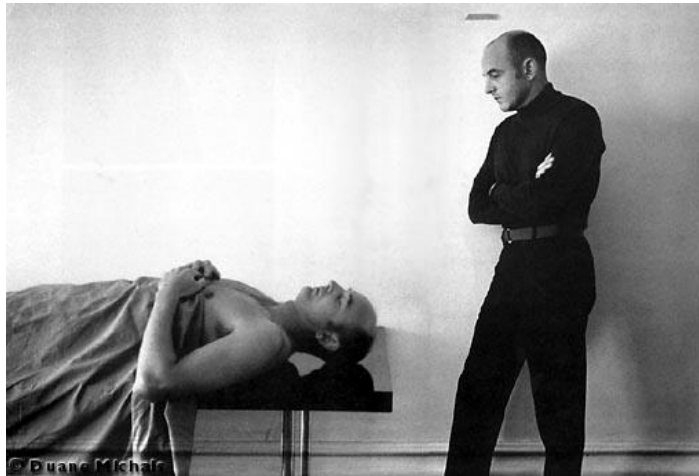


Figura 33. Duane Michals, *Self Portrait as being Dead*, 1987.¹⁵²

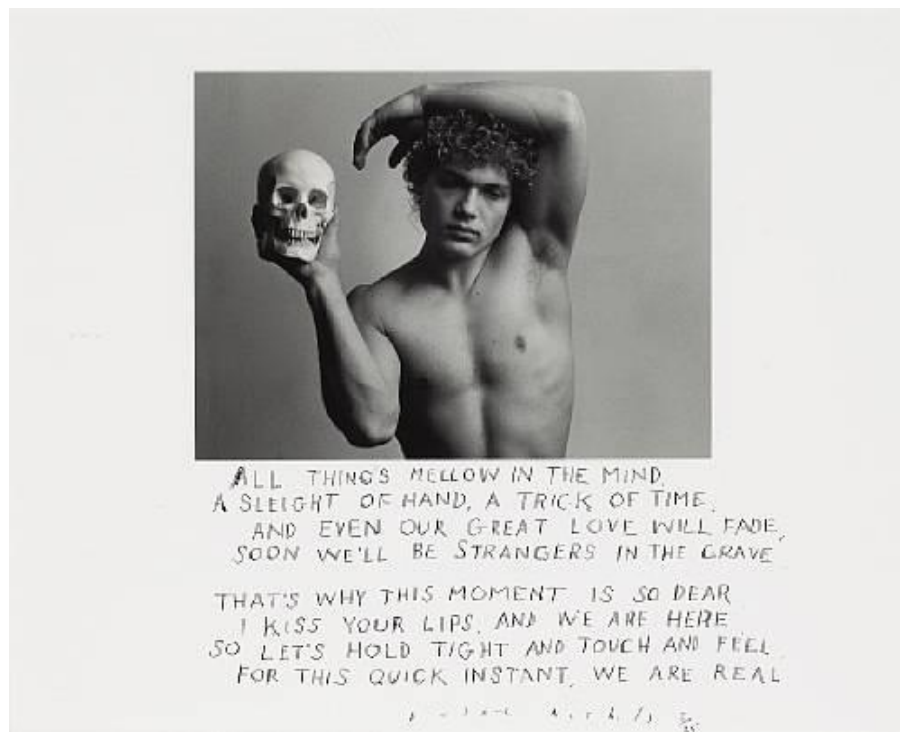


Figura 34. Duane Michals, *All Things Mellow in the Mind*, 1948.¹⁵³

¹⁵² Imagem disponível em: <http://pdngallery.com/legends3/michals/art/photos_large/18_duane_body.jpg>. Acesso em: 14 abr. 2012.

¹⁵³ Imagem disponível em: <<http://artqueer.tumblr.com/post/13493707472/duane-michals-all-things-mellow-in-the-mind>>. Acesso em: 14 abr. 2012.

2.3. ROBERT MAPPLETHORPE - Autorretrato de uma ausência anunciada.

Robert Mapplethorpe (1946-1989) foi um fotógrafo americano muito conhecido por seus polêmicos retratos de nus, por suas composições muito estilizadas, suas fotografias de flores quase surrealistas que representam órgão sexuais e, principalmente, sua temática homoerótica explícita, que explorou a beleza do corpo masculino, o desejo homossexual, o sadomasoquismo e, que provocou a fúria de diversas associações conservadoras de sua época¹⁵⁴. Trabalhou exaustivamente a cena cultural de Nova York do final dos anos 1970 e 1980, onde começou sua carreira artística e firmou suas raízes culturais, numa época onde a cidade fervilhava com celebridades (muitas das quais foram fotografadas por ele, tais como Patti Smith, Andy Warhol, Yoko Ono, Truman Capote), *glamour*, drogas e lutas pela liberdade sexual. Mapplethorpe procurou mostrar em suas imagens as diversas atitudes e estilos de vida dessa época. Lembremos que desta mesma época são alguns dos mais importantes trabalhos de Sherman, ORLAN, Gilbert & George, Pierre & Gilles, Duane Michals.

Visto como um fotógrafo obsessivo por composições equilibradas e simétricas, trabalhou uma estética formalmente clássica em imagens com grande plasticidade monocromáticas. Controlava a luz de forma dramática transformando corpos humanos em formas escultóricas de beleza clássica. Explorou o corpo, principalmente o corpo masculino, em toda sua forma, muitas vezes explorando a sexualidade e a dor como forma de prazer, num culto à abjeção, fazendo uma forte crítica a uma moralidade frívola que ainda predominava na época. Desta forma instituiu-se no mundo da arte como um artista que provocou a abjeção aos falsos moralismos. Nas imagens de Mapplethorpe, “o que se vê não é apenas um corpo, mas uma questão sendo posta”, diz Luciana Navarro. “As fotografias de Mapplethorpe feriram pontualmente um tipo de

¹⁵⁴ “*Dirty Pictures*, rodado no ano 2000, dirigido por Frank Pierson, trata do julgamento de Dennis Barrie, diretor do Centro de Arte Contemporânea de Cincinnati em 1990, que foi acusado de promover pornografia através da apresentação da exposição *The Perfect Moment*, de Robert Mapplethorpe, que incluía imagens de crianças nuas e exibição de sadomasoquismo homossexual. Dennis Barrie conseguiu manter a exposição de Robert Mapplethorpe, com o apoio do seu conselho de administração, mesmo após o prestigiado *Corcoran Gallery of Art* em Washington, DC, tê-la anulado. Ele vai a julgamento, através de manobras de uma política conservadora, acusado de promover obscenidade em nome da arte. Ao final, é absolvido, mas à custa de grandes prejuízos pessoais. O que espanta é que um processo inquisidor sobre imagens fixadas em papel ainda tenha curso em finais do século XX, num país que se fundamenta na noção de liberdade”. In. FARINA, Mauricius M. “Sobre as fotos proibidas de Robert Mapplethorpe” [1/3] (artigo). Studium 29 (s/d). Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/29/4.html>>. Acesso em: 13 mai. 2011.

comportamento moral conservador da sociedade norte-americana, colocando em questão o corpo e o que a sociedade espera da imagem deste corpo”¹⁵⁵. Tanto que, ao falecer, Mapplethorpe foi rapidamente convertido em símbolo de libertação sexual e do combate contra a homofobia e a heterofobia.

Os anos 80 e 90 foram uma época marcada pela presença da arte abjeta, dos artistas que trabalharam com fluídos corporais diversos, como esperma, urina, sangue, pelos. Também foi uma época marcada pela presença da AIDS, da qual o próprio Mapplethorpe foi vítima. Suas imagens diziam exatamente o que era esse artista: a sua arte demonstrava com grande perspicácia sua relação com a vida. Perseguindo uma estética pura, retratou-se diversas vezes, como um travesti ou um transformista de um espetáculo, adotando em seu estilo uma concepção própria da androginia demarca pela cultura gay e utilizando com frequência elementos repletos de fetichismos, de escatologias, de perversões e sadomasoquismo. Porém, suas imagens não abordam somente tais questões, trataram também de questões atreladas à transcendência do corpo, à morte e à existência humana.

Um interessante e clássico autorretrato deste artista compôs essa exposição: o último autorretrato de Mapplethorpe produzido em 1988, um ano antes de sua morte pelo vírus da AIDS [Figura 35]. A presença da morte é extremamente visível nesta autorretrato: somente o rosto do artista e sua mão segurando um cajado com a figura de uma caveira, estão presentes nessa imagem. A luz isola o rosto do artista e a forma da caveira reforça ainda mais a proximidade entre o rosto e máscara da morte. O destaque do rosto em relação ao resto do corpo, pressupõe a qualidade de um rosto-*máscara*, fazendo-o imergir da superfície da imagem através de um entrelaçamento entre o real, o simbólico e o imaginário, por onde se entranha um estranho vínculo entre a Fotografia e a Morte. Pois, se a fotografia em sua origem definiu-se como um atestado de presença, ela também vai expressar uma ausência – ou seja, algo que já não está mais lá. É aqui que pode estar contida a estreita relação que frequentemente se faz entre a imagem fotográfica e a morte. De acordo com Roland Barthes (1980), nas fotografias (que descarnam o rosto) há algo de catástrofe, um “signo imperioso” da “morte futura”. Lembremos-nos da descrição que autor faz ao sentir-se tomado por uma sensação de inautenticidade quando obrigado a posar diante da lente de um fotógrafo ou quando contempla a sua própria imagem

¹⁵⁵ NAVARRO, Luana. *Corpo e fotografia: sujeito olhado, sujeito que olha - a fabricação instantânea de um corpo outro*. São Paulo: Funarte, 2010, p. 26.

fotográfica: “A partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. [...] Sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer”¹⁵⁶. Nesse instante ele é um sujeito que se torna objeto, vivendo uma microexperiência da morte: “aquilo que vejo é que me tornei Todo-Imagem, ou seja, a Morte em pessoa”. E conclui: “No fundo, o que vejo na fotografia que me tiram é a Morte; a morte é o *eidos* dessa Fotografia”¹⁵⁷. Percebemos aqui um paradoxo: a mesma violação que, numa perspectiva, atenua o peso da morte em Barthes é também o que, noutra aspecto, flerta com ela.

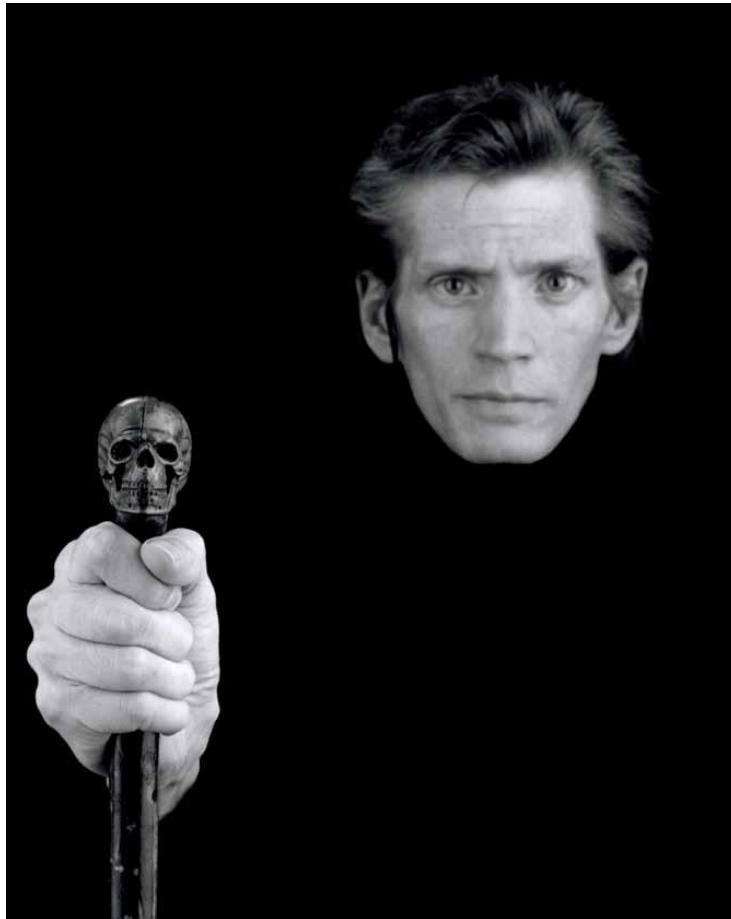


Figura 35. Robert Mapplethorpe. *Autorretrato*, 1988.
Cópia em gelatina de prata. Edição 10/10
Coleção Collection Maison Européenne de la Photographie, Paris, 1988, 60 x 50 cm

¹⁵⁶ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980, pp. 18-19.

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*, pp. 22-23.

Walter Benjamin (1996) já havia descrito sobre algo estranho e novo que havia nas fotografias de retrato, diferente da pintura. Numa imagem fotográfica, ele diz, preserva-se “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência, que é real”. E observa que nas primeiras fotos “os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem pareciam olhar”, pareciam “capazes de ver-nos”.¹⁵⁸

Segundo Susan Sontag (2004), a fotografia é “o inventário da mortalidade”, as quais parecem conter um presságio sombrio: declaram a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, “transmutam, num instante, o presente no passado, a vida na morte.”¹⁵⁹ Quando a perturbação da morte gera a consciência de perceber a efemeridade da vida, do acontecimento futuro e irremediável que é o fato de morrer, tem-se uma recusa do sujeito em relação à morte – e é aqui que teria nascido o próprio retrato. O retrato aparece aqui como uma negação da morte. Esta imagem parece levar ao pé da letra a descrição de Barthes ao dizer que a imagem tomada como representação é a “morte da pessoa”: “Não sou nem um sujeito, nem um objeto, mas essencialmente um sujeito sente que se transforma em objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese), torno-me verdadeiramente espectro”¹⁶⁰. Poderíamos ainda remeter a imagem da caveira, presente nesta imagem, à antiga tradição de sua representação como símbolo da efemeridade da vida, as *vanitas*: “Na estética, as *vanitas* (vaidades) são as formas ou expressões artísticas que traduzem a relação conflituosa dos humanos com a morte e a angústia que resulta da consciência aguda da mortalidade”.¹⁶¹

Nesta imagem, Mapplethorpe sabe mais do que nunca da efemeridade de sua existência. Neste autorretrato o fotógrafo-objeto parece fixar seu olhar sobre nós como quem nos lembra de nossa própria efemeridade diante da vida, obrigando-nos a pensar no tempo, no envelhecimento e na morte que se aproxima. Enquanto os olhos no retrato de Mapplethorpe nos perturbam, causam estremecimentos ao introduzir a ideia de degeneração, deterioração e morte, esta imagem liga-se a elementos desestabilizadores da fotografia, provocando pequenas crises e questionamentos.

¹⁵⁸ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 9395.

¹⁵⁹ SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 85.

¹⁶⁰ BARTHES, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶¹ Retirado do texto: *Mapplethorpe: fotógrafo do escândalo*, de J. Francisco Saraiva de Sousa. 12 de junho de 2009. Disponível em: <<http://cyberdemocracia.blogspot.com.br/2009/06/mapplethorpe-fotografo-do-escandalo.html>>. Acesso em: 13 mai. 2011.

Vemos ali espelhado nosso próprio rosto, já que “todo retrato do outro é também um autorretrato”, conforme Susan Sontag (2004) nos diz ¹⁶². Esta autora afirma que tirar fotos é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e mutabilidade do outro – mas também fetiche, sonho, desejo: fotografar é tentar apropriar-se da coisa fotografada¹⁶³. Philippe Dubois afirma que se ver numa fotografia é o mesmo que ser visto, perder a identidade para se assumir como outro. Vejo, portanto, não sou.

Roland Barthes, referindo-se à fotografia, fala do impacto causado por certas imagens que nos tocam, onde um detalhe nos atrai de modo especial. Este seria o *punctum* de uma fotografia. Este detalhe, uma espécie de “extracampo sutil na imagem lança o desejo para além daquilo que ela dá a ver”¹⁶⁴. Para mim, esta é imagem é o *punctum* da exposição. E o *punctum* desta imagem é os olhos de Mapplethorpe. Eles fazem-me lembrar de minha própria vulnerável, diante da vulnerabilidade de toda a existência humana.

2.4. **PIERRE MOLINIER** - Pulsão, Perversão e Hibridismo.

Seguindo na mesma linha, podemos citar outro artista presente nesta mostra que faz um diálogo entre o surrealismo inserido em vários dos trabalhos de Michals e o erotismo próprio dos trabalhos de Mapplethorpe.

Veterano entre os artistas desta mostra, o pintor e fotógrafo surrealista francês **Pierre Molinier** (1900-1976) começou sua produção por volta de 1950, principalmente por meio de fotomontagens de cunho erótico. Fez sua primeira fotografia aos 18 anos e conseguiu a primeira exposição de suas pinturas em Paris no ano de 1956, com a ajuda do escritor e poeta André Breton. Foi um travesti e fetiche assumido, um frequentador assíduo dos bordéis franceses e marcou uma época com sua arte obsessiva e apaixonadamente erótica. Alimentava um fetiche por sapatos, meias e pernas. Em suas imagens, apresenta corpos que exibem sua autossuficiência, liberdade e um grande narcisismo sexual, tudo isso mergulhado numa atmosfera decadente repleta de perversões obsessivas.

¹⁶² SONTAG, *op. cit.*, p. 138.

¹⁶³ *Idem, ibidem*, pp. 15, 26 e 27.

¹⁶⁴ BARTHES, *op. cit.*, pp. 68, 78 e 89.

Antes de Sherman, como vimos anteriormente, Molinier já trabalhava com a ajuda de uma ampla gama de artifícios e adereços - manequins, próteses entre outros vários acessórios. O artista também focou suas imagens principalmente em seu próprio corpo, fazendo inúmeros autorretratos onde aparece travestido como mulher. Suas fotografias eram feitas para seu próprio prazer erótico e demonstram claramente suas obsessões e impulsos. Erotismo, fetichismo, sexualidade, morte, desejo, perversão, androginia e confusão de gêneros são algumas das características que permeiam suas fotografias. Estas evocam uma spectral estranheza: em diversas fotomontagens, cria híbridos de homens e mulheres, manequins e humanos, falos e acessórios, que nos envolvem em um cenário de perversão que flutua em mutações semióticas de sua linguagem identitária. Destacamos aqui apenas duas das quatro imagens que foram apresentadas na exposição *Eu me desdubro em Muitos* (2011): *Eu, Hanel* (1960) e *O que eu gostaria de ser* (1969) [Figura 36 e Figura 37].



Figura 36. Pierre Molinier, *Eu, Hanel*. 1960.
Cópia em gelatina de prata (fotomontagem)
Coleção Maison Européenne de la Photographie, Paris, anos 1960 – 1970,
17,5 x 12,5 cm.



Figura 37. Pierre Molinier, *O que eu gostaria de ser*, 1969.
Cópia em gelatina de prata (fotomontagem)
Coleção Maison Européenne de la Photographie, Paris, 1969, 17,5 x 12,5 cm

Ao se referir à Hanel, na *Figura 36*, fala da sadomasoquista alemã Hanel Koeck, sua fiel colaboradora que se faz presente em ambas as imagens aqui apresentadas. Além de ter se tornado modelo de muitas de suas fotomontagens, Hanel também se tornou a personificação do ideal imaginário-andrógino do artista. São várias as características que essas imagens de Molinier nos trazem - o corpo reconfigurado, o manequim, a duplicação, entre outros. Porém, detemo-nos aqui em apenas alguns importantes aspectos. Nas duas imagens percebemos a ânsia do artista em ser representado como mulher. Para tal empreendimento, primeiramente vestia acessórios eróticos próprios do gênero feminino: espartilho ou bustiê, cinta-liga, meia de seda e salto agulha. Logo depois, o artista apagava seu próprio sexo no negativo ou na hora da impressão das fotografias. Desta forma, Molinier construía suas imagens conforme suas próprias fantasias.

Nesta breve análise das imagens de Molinier, vale destacar ainda a afirmação colocada por Le Breton (2003), de que o corpo “deixou de ser uma identidade de si, destino de uma pessoa, para se tornar um *kit*, uma soma de partes eventualmente destacáveis à disposição de um indivíduo apreendido em uma manipulação de si e para quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação pessoal”¹⁶⁵. O corpo apresenta-se assim, como objeto modulável e manipulável da existência pessoal exibindo uma identidade escolhida, por vezes provisoriamente,

¹⁶⁵ LE BRETON, *op. cit.*, p. 28.

para a afirmação de uma identidade. É assim que Molinier trabalha seu corpo em suas imagens – como um objeto manipulável suscetível a muitos emparelhamentos e reconfigurações. Mais adiante veremos que essas radicalizações deixam de apresentar-se apenas em imagens corporais e ganham novas configurações mostrando-se, por vezes, diretamente talhadas em carne viva, como é o caso da *body-art* e dos trabalhos da artista ORLAN.

Le Breton (2003) afirma que, “longe de serem a evidência da relação com o mundo, feminilidade e masculinidade são o objeto de uma produção permanente por um uso apropriado dos signos, de uma redefinição de si: conforme *design* corporal, tornam-se um vasto campo de experimentação”¹⁶⁶. Esta descrição é colocada por Le Breton ao remeter-se à análise do transexualismo, porém encaixa-se de forma considerável a análise das imagens produzidas por Molinier: seus corpos aqui apresentam-se “como uma identidade da não identidade, ou melhor, uma reivindicação de si que nasce de não se sentir ligado a uma situação definida e definitiva, mas, ao contrário, em trânsito, em transformação, em relação, em fluxo”.¹⁶⁷

Molinier almejou atingir um estado permanente da perversão múltipla: transformando-se em um híbrido de homem e mulher, formou uma nova criatura de gêneros simultâneos - um hermafrodita ou mesmo um transexual – que ao invés de mudar de sexo por meio da operação cirúrgica, empreende tal mudança a partir da imagem fotográfica. Le Breton coloca que “o transexual é um viajante em seu próprio corpo, cuja forma e cujo gênero mudam à sua vontade, levando a termo a condição de objeto de circunstância de um corpo que se tornou modulável e determinável não mais com relação ao sujeito, mas ao momento”. Ou seja, “O travestir é, aliás, uma dimensão essencial da *body art*, que manifesta a vontade de se liberar dos limites da identidade sexual”¹⁶⁸. Nestas confusões, hibridações e intercalações de gêneros, o corpo aparece como algo suscetível de transformação e reconfiguração, *torna-se um campo vasto de experimentação e afirmação da identidade do sujeito*.

Iniciando seu trabalho em uma época anterior aos demais artistas citados, provavelmente Molinier tenha influenciado de forma substancial seus trabalhos. Suas fotomontagens se tornaram uma espécie de trocadilho visual que poderia vir a antecipar as construções pós-modernas de Cindy Sherman, em seus usos de artifícios, como manequins e próteses, e em várias de suas

¹⁶⁶ LE BRETON, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁷ VELENA *apud* LE BRETON, *ibidem*, p. 33.

¹⁶⁸ LE BRETON, *ibidem*, p. 34.

fotografias encenadas, ou ainda, alguns aspectos da cultura gay que tanto atraiu os artistas da década de 60 e 70, como vimos em Mapplethorpe.

As imagens de Molinier nos fazem lembrar o relacionamento entre o surrealismo e o desejo freudiano de morte. Para Freud, o desejo de morte é um desejo, bem como uma compulsão, um desejo tão poderoso como o erotismo. Pode ser por isso que, nesse desejo de morte, Molinier tenha cometido suicídio, em 1976, atirando em sua própria cabeça em frente ao espelho de seu estúdio, onde por anos, ele havia promulgado e fotografado seus rituais eróticos de autotransformação.

2.5. ORLAN: Metamorfoses feitas em carne viva e pulsante

Em paralelo com os corpos híbridos de Pierre Molinier, as questões de gênero lançadas por Sherman e o narcisismo até então posto em questão nas obras dos artistas citados anteriormente, falaremos de uma artista bastante singular que também esteve presente nesta mostra - a francesa **ORLAN**.¹⁶⁹

No decorrer de seu processo artístico, ORLAN (França, 1947) voltou-se diretamente às questões de gênero - problema para a qual a artista inventou (assim como Pierre Molinier) uma nova identidade ambígua e ambivalente propícia a construções e reconfigurações frequentes. A fim de transgredir os tabus e de ficar à margem dos modelos de gênero, serviu-se da ciência e das tecnologias e, através de diversas cirurgias estéticas, fez de seu corpo o suporte para sua obra.

O problema da condição feminina e seus conflitos identitários impunham-se como centrais no trabalho de ORLAN desde o princípio. Em suas primeiras apresentações, ORLAN dirige sua atenção para o problema da constância histórica da presença do corpo feminino como objeto de interesse artístico, tanto da pintura, como da escultura e de toda tradição da arte ocidental. Fez referências desde o início ao ideal feminino nas mais diversas culturas existentes, a fim de romper com os padrões de gênero previamente impostos por qualquer cultura, tradição ou

¹⁶⁹ ORLAN (escrito em maiúsculas, por exigência da própria artista) é pseudônimo, nome artístico. A artista faz questão de manter em sigilo seu nome civil.

convenção, denunciando a exploração do corpo da mulher, bem com a noção do corpo feminino como mercadoria.¹⁷⁰

Assim como nas obras de Sherman, alguns trabalhos de ORLAN, de meados da década de 70, fazem uma crítica/paródia da tradição do olhar masculino na História da Arte frente à imagem do feminino. Através também de autorretratos, fez releituras de obras clássicas, num gesto de apropriação repleto de ironia. Vale destacar aqui seu trabalho intitulado *Origin of War* (1989), uma de suas obras mais interessantes e polêmicas, onde satiriza a clássica obra de Gustave Courbet, *A origem do mundo*, de 1866. Utilizando o mesmo enquadramento e a mesma posição do corpo que a pintura original de Courbet, transformou este corpo em um corpo masculino, deixando a mostra o pênis em ereção. Ao apropriar-se de uma imagem clássica da História da Arte, a artista provoca um deslocamento e um estranhamento, de modo a subverter lógicas contextuais anteriores, explicitando e, “desnudando” assim seu “modus operandi”¹⁷¹.

Entre 1990 e 1993, ORLAN realiza uma série de nove performances onde faz diversas intervenções em seu rosto através de cirurgias plásticas - série esta que a projetaria internacionalmente. Segundo a própria artista,

Minha série de performances foi criada para dar uma figura a minha face. É um trabalho de arte que se situa em algum lugar entre figuração, desfiguração e refiguração, num corpo que às vezes é sujeito, às vezes objeto – às vezes tendo um corpo, às vezes sendo um corpo.¹⁷²

Nestas performances a artista vale-se mais uma vez de referências da História da Arte para estabelecer as metas de recriação de sua própria face. De forma irônica, o projeto, remete aos procedimentos das academias que pretendiam imitar com perfeição as formas provindas dos

¹⁷⁰ Em continuidade a este duplo processo de literalização e referência crítica à mercantilização do corpo feminino, em 1979, no Encontro Internacional de Arte Corporal no Centro Georges Pompidou, sob curadoria de Jorge Glusberg, ORLAN se faz entregar em um container, como obra de arte.

¹⁷¹ GONZAGA, Ricardo M. *Pigmalião de si mesma: Da carne à imagem a (re)construção da identidade em ORLAN*. UFES. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ricardo_mauricio_gonzaga.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2012.

¹⁷² “My series of performances was created to give a figure to my face. It is an artwork that lies somewhere between figuration, disfiguration, and refiguration, in a body that is sometimes subject, sometimes object—sometimes having a body, sometimes being that body”. In. ORLAN. *Feminism and Representation, an interview with ORLAN - The Irish Critic*. Disponível em: <<http://theishcritic.com/new-york-theatre/feminism-and-representation-an-interview-with-orlan/>>. Acesso em: 28 mai. 2012. [Tradução nossa]

pintores do passado: almejando adicionar a testa de Monalisa ao queixo da Vênus de Botticelli, somando-se a outras partes de rostos de pinturas de mulheres da tradição ocidental, ORLAN entrega seu próprio rosto para uma série de intervenções cirúrgicas, onde através de procedimentos operatórios de controle do padrão de beleza feminina, inverte alegoricamente tais padrões, produzindo novas faces híbridas. Estas intervenções são filmadas e transmitidas ao vivo, muitas vezes de forma interativa, para vários locais do mundo. Desta forma, utilizando-se da *performance*, a artista transforma seu corpo em um lugar de debate público.

Sem dúvida, o corpo é o material expressivo da artista *performer*. ORLAN busca uma legitimidade corpórea numa espécie de escultura de si mesma. Em seu trabalho, o corpo aparece como algo decorrente de uma escolha pessoal – assim como um pintor escolhe seus pincéis e as formas que lhe agradam, a artista utiliza o bisturi para suas metamorfoses feitas em carne viva e pulsante. ORLAN cria assim, o conceito de *Arte Carnal* (variante do movimento artístico *Body Art*), que para ela significa:

Auto-retrato no sentido clássico, que percebi, através da possibilidade da tecnologia. Ela (*Arte Carnal*) oscila entre desfiguração e reconfiguração. Sua inscrição na carne é uma função da nossa idade. O corpo tornou-se um 'ready-made modificado'. *Arte Carnal* não está interessada no resultado da cirurgia plástica, mas no processo da cirurgia, o espetáculo e o discurso do corpo modificado que se tornou o lugar de um debate público.
173

Ou seja, o foco principal de investigação da *Arte Carnal* não é o corpo em si, mas sim o que é feito com ele enquanto objeto artístico: as manifestações sobre ele, o processo criativo e autorrepresentacional, e não a preocupação com o resultado final que se vai obter. A *Arte Carnal* tem por objetivo a denuncia contra a violência, os sacrifícios, as proibições e punições aos qual o corpo feminino está submetido e que têm como seu maior representante as representações que o modelo patriarcal vem atribuindo ao longo dos séculos à mulher.

Nessas *operações-performances cirúrgicas*, enquanto está sendo operada, ORLAN lê textos em voz alta. Compara-se assim, a imagem de um cadáver sob autópsia que continua falando, como se as palavras se destacassem de seu corpo. O corpo se apresenta aqui como um lugar privilegiado para o debate crítico: “A arte carnal transforma o corpo em linguagem,

¹⁷³ ORLAN. *Manifesto da Arte Carnal*. Disponível em: <http://www.orlan.net/texts/>. Acesso em: 24 mai. 2012.

revertendo à ideia bíblica do verbo feito carne; a carne é feita verbo”¹⁷⁴. A artista diz ainda: “essa série de performances-operações cirúrgicas foi projetada para refigurar minha face e assim criar uma nova imagem de mim mesma que por si mesma produz novas imagens, criando assim um *sfumato* entre apresentação e representação”¹⁷⁵. Neste processo de recriação da própria fisionomia, assim como os processos de reificação e literalização que atuam sobre os trabalhos de arte atuais, a artista produz um deslocamento: da representação passa-se à apresentação do corpo representado esculturalmente à sua presença literal. Desta forma, a artista leva ao limite as dicotomias entre sujeito/objeto, autor/suporte. Neste caso, observa-se que a artista introduz uma nova palavra para expressar seu processo. Diz ela que passamos *da representação para apresentação*. Outros autores que apresentamos neste trabalho e que partilham do mesmo pensamento, dizem que passamos da palavra representação para a palavra apresentação. Iremos acolher a palavra apresentação, mas entendemos que seria a mesma coisa, ou seja, a essência da ideia é a mesma.

É importante destacar que na sua origem a *performance* passa pela chamada *Body Art*, onde o artista é sujeito e objeto de sua arte. Segundo o próprio Glusberg (2011), em “A arte da performance”, a performance pode ser vista como um desdobramento da *body art*: uma manifestação artística caracterizada pela referencia direta ao corpo, à roupa, aos objetos pessoais, aos fluidos e fragmentos corporais do artista. Com o passar do tempo, acrescenta o autor, a *body art* vê-se diluída dentro deste gênero mais amplo que é a *performance*¹⁷⁶. Desta maneira,

*A body art é primariamente pessoal e privada. Seu conteúdo é autobiográfico e o corpo é usado como o corpo próprio de uma pessoa particular e não como uma entidade abstrata ou desempenhando um papel. O conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio da expressão estética. Os artistas eles mesmos são objetos de arte.*¹⁷⁷

Diversas experimentações realizadas principalmente entre os anos de 1960 e 1970 aparecem como performances, é o caso do trabalho de Gilbert & George, que citaremos adiante.

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ ORLAN, *op. cit.*

¹⁷⁶ GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 43.

¹⁷⁷ SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004, p. 261.

Esta dupla confere um novo caráter a esta linguagem utilizando-se do conceito de escultura viva e da fotografia.

Porém, se a artista francesa ORLAN ficou conhecida mundialmente por seus trabalhos com performances e cirurgias plásticas no início e meados dos anos 1990, no entanto não limitou seu trabalho a um único e determinado meio artístico. Desde 1997, ORLAN vem criando uma série intitulada *Auto-hibridações* - uma série de fotografias digitais onde a artista, sempre mantendo seu rosto como base, funde seu rosto com representações faciais (máscaras, esculturas, pinturas) de diferentes etnias de civilizações não ocidentais antigas (pré-colombiana, americano-indiano, africano), através de programas de manipulação de imagens feitas em computador. Cria assim, uma série de identidades de si mesma - replicantes, multiétnicas e multiculturais. A exposição *Eu me Desdobro em Muitos*, contou com três imagens da série *Hibridação de si mesma em pré-colombiana* #5, #10, #15, todas datadas do ano de 1998 [Figuras 38, 39 e 40].



Figura 38. ORLAN, *Hibridação de si mesma em pré-colombiana* #10, 1998.



Figura 39. ORLAN, *Híbridação de si mesma em pré-colombiana #5*, 1998.



Figura 40. ORLAN, *Híbridação de si mesma em pré-colombiana #15*, 1998.

Percebe-se nestas imagens uma releitura da figura do corpo feminino, buscando destacar diferentes visões culturais. São fusões virtuais de sua própria imagem criadas, *não mais pela cirurgia estética*, mas sim por meio de manipulações digitais criadas a partir de programas de computador.

Nestas imagens é possível encontrar uma das mais importantes características do trabalho da artista: o aspecto escultural que o corpo assume (no caso, aqui, a noção de máscara). Percebe-se, mais uma vez, a subversão de referentes da imagem, de modo a operar na manipulação da

imagem e expor dispositivos de controle incidentes sobre o corpo e a identidade feminina. “Assume-se assim, portanto, o caráter pós-histórico do jogo de máscaras, em que a “face verdadeira” cede lugar à interface precária e permanentemente - ainda que virtualmente - cambiante da fisionomia”.¹⁷⁸

Numa época de avançados programas de imagem, o corpo torna-se virtual e as possibilidades de manipulação tornam-se infinitas, indolores e inofensivas. Assim, essas possibilidades de modificações visuais, nos dão a possibilidade de assumirmos vários papéis, de sermos todas as pessoas do mundo e, ao mesmo tempo, continuar sendo nós mesmos (mais uma vez as questões de real e simulacro). É através dessa dissimilitude acentuada por rostos híbridos, que a artista segue a sua progressão numa procura incessante de identidade através de aparências mais próximas do informe. Através de suas auto-hibridações, ORLAN sugere uma identidade virtual que não é uma, mas múltiplas. Podemos dizer ainda que, a artista rompe com os cânones da arte ocidental apontando um novo caminho contemporâneo para a *body-modification*.

O entrecruzamento entre arte, ciência e tecnologia proposto pelos trabalhos de ORLAN, é um espelho do momento atual, tornam-se meios dos quais diversos artistas contemporâneos se servem para problematizar os efeitos de tais progressos na sociedade contemporânea. Transforma-se em uma arma política, que implica a sociedade, o homem, seu corpo, sua aparência, enfim, seu *Ser e Estar no mundo* de agora bem como suas perspectivas futuras. É nesse sentido que ORLAN define seu corpo, como sendo um “software” – passível de transformações, podendo interagir com o mundo através de variadas manipulações. Joana de Vilhena Novaes acrescenta que,

Visto como um *software*, o corpo tem o seu estatuto modificado em nossa cultura, a visão do corpo como objeto de *design* e não mais de desejo, o faz ultrapassado, tal qual os bens de consumo que são marcados pela obsolescência típica da sociedade em que vivemos. Por esta razão, o corpo deve sofrer constantes alterações em busca de novas identidades; novas imagens lhe são emprestadas num devir eterno e constante.¹⁷⁹

¹⁷⁸ GONZAGA, *op. cit.*

¹⁷⁹ Joana de Vilhena Novaes. “O corpo pós-humano: notas sobre arte, tecnologia e práticas corporais contemporâneas”. Artigos temáticos. Disponível em: <<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-ii/artigos-tematicos/3-corpo-pos-humano-notas-sobre-arte-tecnologia-praticas-corporais-contemporaneas.pdf>>. Acesso em: 24 mai. 2012.

ORLAN descreve-se como uma artista multimídia: “Aqui está meu corpo, num programa de computador: eu doei meu corpo à arte”¹⁸⁰. Seu trabalho é considerado um dos precursores a tratar de questões sobre a *arte pós-humana* e revela uma crise do corpo contemporâneo: “um organismo que oscila entre desapropriação e reapropriação, abrindo o caminho para a promulgação da imaginação individual e coletiva. O resultado desta crise parece ser a encarnação de um corpo-imagem, corpo comum e narcisista”¹⁸¹. Sem dúvida, o trabalho da artista desperta efeitos de estranheza e perplexidade. São essas sensações que na opinião da artista são a matiz de seu próprio autoconhecimento.

Utilizando-se neste trabalho de sua aparência virtual e dando continuidade ao seu discurso libertário, liberta o corpo da violência recorrente das intervenções cirúrgicas sobre a carne. O verbo que antes se fazia carne, agora, faz-se imagem: “ORLAN passa da máscara-carne que corporificara o verbo de sua rebelião às interfaces plurais das imagens que assume em feições virtuais, híbridas e mestiças, projetando novas identidades de si e da condição feminina universal”¹⁸².

Segundo Tisseron, na época da fotografia analógica, as metamorfoses da aparência diziam respeito, sobretudo, à identidade sexual. Hoje o digital teria banalizado e generalizado tais práticas. Não se atendo mais apenas à diferença sexual, a fabricação da identidade por meio da fotografia torna-se multicultural e transitória, muitas vezes afastando-se da verossimilhança. O autor empreende uma crítica a este trabalho de ORLAN, apontando que tais imagens nos remetem à cultura pré-colombiana de um modo que tem mais a ver com as imagens que fazemos desta época do que com a sua própria realidade histórica. “A aparência como referência da imagem acabou, foi substituída pelo jogo com as aparências”, diz Tisseron. Os artistas tornam-se criadores de identidades múltiplas, nem sempre fazendo referência a realidade. Para o autor, a fotografia já não se apresenta mais como um testemunho do passado, mas joga com as temporalidades. “A fotografia não é mais um ‘isto foi’, mas um ‘isto poderia ter sido’, talvez um ‘isto venha a ser um dia’”¹⁸³.

¹⁸⁰ ORLAN *apud* FARIAS, Francisco R. “De l’art charnel au baiser de l’artiste”. In. *Psicanálise & Barroco em revista*, Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura, Juiz de Fora, 2009. Disponível em: <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/13/P&Brev13Farias.pdf>>. Acesso em: 24 mai 2012.

¹⁸¹ *Idem*.

¹⁸² GONZAGA, *op. cit.*

¹⁸³ TISSERON, Serge. “Sonho, memória, alucinação”. In. *A invenção de um mundo*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2009, p. 140.

Nesta mesma reflexão do corpo como escultura no que se refere ao pensamento do autorretrato fotográfico, citaremos brevemente a obra da dupla **Gilbert & George**, que traz consigo, também, elementos de ironia, sátira e humor, como vistos na obra de Michals, e relações com elementos da cultura gay dos anos de 1970.

2.6. CORPOS-ESCULTURA: Gilbert & George e Martial Cherrier

Gilbert e George¹⁸⁴ se conhecem no ano de 1969, ao estudar na *St Martin's Art School* em Londres, onde juntos a outros artistas tornaram-se o centro da arte conceitual inglesa. A dupla personifica a ideia de arte quando, tornando-se objetos desta, declaram-se *escultura viva*. A ironia inerente à sua obra é atribuída ao fato deles concentrarem a obra de arte em suas próprias pessoas, convertendo-se, eles mesmos, em objeto artístico. Mas, para além da ironia e humor, suas performances também eram um modo sério de manipular ou comentar as ideias tradicionais sobre o mundo da arte.¹⁸⁵

Conhecidos principalmente pelo lema “Arte para todos”, a dupla alterou de forma radical o conceito de escultura com sua *performance* intitulada *The singing sculpture*¹⁸⁶, uma performance realizada em 1969, onde se apresentaram como *esculturas vivas*. Relativamente ao trabalho destes artistas, John Walker (1977) destaca:

Da mesma forma que as grandes estrelas do cinema e dos ídolos pop, Gilbert e George transformaram toda sua vida pública em arte. Por meio de uma urdida promoção deles mesmos e uma cuidadosa atenção para a imagem, apresentação e “toque”, eles tornaram-se celebridades. “Nunca deixaremos de pousar para ti, oh arte”. São famosos por serem famosos. Em troca de fama eles oferecem às suas plateias o espírito, a nostalgia, uma

¹⁸⁴ Gilbert Prousch (1943, Itália) e George Passmore (1942, Inglaterra) conheceram-se em 1967, enquanto estudavam na Central Saint Martins College of Art and Design, em Londres, e desde então trabalham juntos, apresentando-se como entidade única. A dupla de artistas era companheira na vida e na arte.

¹⁸⁵ GOLDBERG, 2006, p. 157.

¹⁸⁶ A *performance* consistia nos dois artistas, com a pele pintada de uma só cor (escultura), ambos de pé sobre uma mesa (pedestal), cantando uma música popular sobre a vida quotidiana de dois vagabundos. Nela os artistas “aparecem de rosto maquilhado de cor-de-bronze (alusão à escultura), vestidos de forma idêntica e a cantar uma melodia popular, um envergando uma luva, outro com uma bengala na mão. No fim da ária, trocavam os seus acessórios e retomavam a lengalenga, como autômatos”. In. COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 31.

paródia de ser inglês e, acima de tudo uma devastadora crítica de vida artística e do mundo da arte do qual se valem, ao mesmo tempo que o ridicularizam.¹⁸⁷

Provocadores, desconcertantes, explícitos e irônicos, promovem-se a si próprios, fazendo uma *devastadora crítica ao mundo da arte* (Vimos esta característica de forma também explícita na obra de Duane Michals, anteriormente citada). A dupla trabalhou abertamente sobre temas como religião, homossexualidade, AIDS, crime, segregação racial, terrorismo, política. Porém, o homoerotismo é sem duvidas o tema mais recorrente da obra desta dupla de artistas.

Conhecidos também como “artistas do corpo”, venerados como “consciência” da nação ou renegados como “blasfemos, pervertidos e pederastas”, Gilbert e George são os personagens principais de suas imagens fotográficas. De gravata ou completamente nus exibindo os genitais, produzem diversas imagens ironizando o estereótipo inglês através de autorretratos e montagens fotográficas de cunho homoerótico e imagens cheias de humor.



Figura 41. Gilbert & George. *The Red Sculpture Album*, 1975.
9 cópias em cores. Revelação cromógena. Edição 33/10
30 x 38 cm cada

Frente a uma gama de grandes e importantes obras produzidas pela dupla, foi apresentada nesta mostra imagens da série *A escultura vermelha* (1975) [Figura 41]. De acordo com Goldberg

¹⁸⁷ WALKER, John. *A arte desde o Pop*. Editorial Labor, 1977, p. 56.

(2006)¹⁸⁸, essa série foi apresentada pela primeira vez em Tóquio, com duração de noventa minutos, e talvez tenha sido a *performance* mais “abstrata” da dupla, e a última de suas performances. Nela, os artistas aparecem com rostos e mãos pintados de vermelho brilhante, movendo-se lentamente, num complexo jogo de relações com ordens que saíam de um gravador. O autor comenta ainda que tal condição do artista tornar-se ele próprio objeto de arte, teve influencia, em parte, pelo *glamour* do universo do rock da década de 60, onde alguns músicos criavam “quadros-vivos” incríveis tanto no palco como fora dele. A partir de uma exposição chamada *Transformer*, no Kunstmuseum de Lucerna, em 1974, criou-se a chamada “arte transformista”, que remetia a ideia de androginia, esta, por sua vez, resultante das ideias feministas de que se poderia chegar à igualdade – pelo menos na moda – dos papéis tradicionais da mulher e do homem.

Ainda de acordo com Goldberg (2006), “o exame minucioso de aparências e gestos, bem como a investigação analítica da linha sutil que separa a arte da vida de um artista, tornou-se conteúdo de um grande número de obras vagamente classificadas como ‘autobiográficas’”¹⁸⁹. Dessa forma, surgem vários artistas que recriam suas próprias vidas, através de uma série de performances (é o exemplo da famosa artista nova-iorquina Laurie Anderson).

Pensamos que o autorretrato produzido por esta dupla de artistas, torna-se muito mais o retrato do que é ser um “artista” do que qualquer outra coisa. Numa era histórica da reprodutibilidade, onde as formas de autorrepresentação e de construção fictícias do “eu”, assumem diversas formas de postura, o autorretrato torna-se mais um conceito do que outra hipótese qualquer.

Vemos características muito semelhantes entre as obras desta dupla de artistas e a obra da francesa ORLAN. Ambos transformaram sua vida pública em arte, fazendo do corpo o próprio suporte de sua arte. Trabalharam seus autorretratos direcionando-os para a performance tratando o corpo como escultura. E mais, levaram isto ao pé da letra – um, tornando-se escultura viva e outro, “esculpindo” seu próprio corpo. Porém é importante destacar que, a fotografia nestes trabalhos aparece mais como registro de tais obras que a obra em si.

Nesta mesma reflexão do corpo como escultura no que se refere ao pensamento do autorretrato fotográfico e seguindo esta mesma linha de abordagem acerca da performance e

¹⁸⁸ GOLDBERG, 2006, p. 159.

¹⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 160.

narcisismo, corpo e erotismo, citaremos rapidamente o trabalho do artista francês **Martial Cherrier** (França, 1968), em suas características e tendências.

Fisiculturista e *body builder* francês, figura reconhecida no meio do fisiculturismo internacional (foi campeão de Los Angeles em 1994 e da França em 1997), Martial Cherrier, tem sua produção artística pautada em uma pesquisa autoirônica sobre a transformação do próprio corpo por meio de anabolizantes, exercícios físicos e alimentação regrada. O artista trabalha o corpo não como um produto natural, mas sim como fruto de uma construção social. A absorção maciça de alimentos, hormônios ou esteroides anabolizantes transformam o corpo do artista em um corpo-escultura. O artista foi assim, através de doses de humor e a ironia, uma crítica pela busca desenfreada de uma beleza apolínea e padronizada, idealizada pela sociedade contemporânea. Nesta exposição o artista apresenta além do vídeo *Fly or Die* (2008), dois autorretratos de sua série *Food or Drugs* de 1999 [Imagem 42].

Nestas imagens a imagem de seu corpo aparece em meio às imagens de caixas de anabolizantes e esteroides. O corpo do artista aparece como que “encapsulado” nestas embalagens, como se ele mesmo fosse um produto.

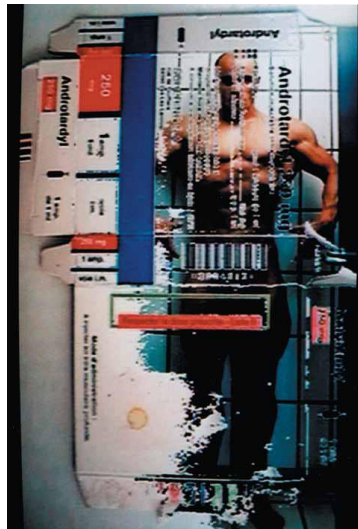


Figura 42. Martial Cherrier, *Steroid's me*, da série «Food or Drugs», 1999. Coleção Collection Maison Européenne de la Photographie, Paris.

É assim também em seu vídeo *Fly or Die* (2008), apresentado nesta mostra, onde artista substitui o corpo de uma borboleta pelo seu próprio corpo e as asas do inseto por bulas de anabolizantes, comparando a metamorfose do inseto à do fisiculturista. Cherrier utiliza a imagem da borboleta como uma metáfora do fisiculturismo. Filma seu corpo adornado com asas, algumas reais, outras recortadas de bulas de produtos farmacêuticos. Essa metáfora efêmera e vulnerável é a imagem do fisiculturista, que só torna mais pesado por causa de quilos de músculos e, ao mesmo tempo, mais leve por causa de um sutil regime alimentar associado às substâncias químicas. Da mesma forma que sua obra convida-nos a questionar a noção do corpo no meio social e os padrões de beleza dominantes, também nos convida a questionar a noção do corpo no meio fotográfico: o corpo de plástico padronizado pela fotografia de moda e publicidade.

O *body building* é um hino aos músculos, um virar o corpo do avesso sem esfoladura”¹⁹⁰. Trata-se de fabricar a si mesmo, de transformar seu corpo em campo de cultivo. Assim, o *body builder* exerce um domínio radical do corpo, de seus músculos, através de exercícios e uma alimentação calculada, num controle meticuloso de si mesmo. Preocupado em adquirir massa muscular, mergulha em uma total disciplina cotidiana, uma existência dedicada aos músculos e à aparência. Transforma o corpo em uma espécie de máquina de resistência, onde “o eu ostenta-se na superfície do corpo numa forma hiperbólica; a identidade é modelada nos músculos como uma produção pessoal e dominável”.

Assim, Cherrier busca a identidade, em sua dimensão simbólica, na força muscular. “Assume seu corpo como uma segunda pele, um sobrecorpo, uma carroceria protetora, com a qual se sente finalmente protegido em um universo do qual controla todos os parâmetros”¹⁹¹. A *body art*, por sua vez, ilustra a condição inédita de um corpo que se transforma em objeto:

A body art é uma crítica pelo corpo das condições de existência. Oscila de acordo com os artistas e as *performances* entre a radicalidade do ataque direto à carne por um exercício de crueldade sobre si, ou a conduta simbólica de uma vontade de perturbar o auditório, de romper a segurança do espetáculo. As *performances* questionam com força a identidade sexual, os limites corporais, a resistência física, as relações homem-mulher, a sexualidade, o pudor, a dor, a morte, a relação com os objetos etc. o corpo é o lugar onde o mundo é questionado.¹⁹²

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 42.

¹⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 43.

¹⁹² *Idem, ibidem*, pp. 44-45.

Poderíamos destacar também, a obra de *Pierre et Gilles*. Porém não foi encontrado material suficiente para analisarmos a obra presente na exposição *Eu me Desdobro em Muitos* (2011). Falaremos rapidamente do trabalho desses artistas.

Pierre et Gilles é como se denomina a dupla de artistas franceses formada por Pierre Commoy e Gilles Blanchard¹⁹³. Assim como Gilbert e Geoge, companheiros na vida e na arte, esta dupla de artista trabalham em conjunto unindo pintura e fotografia em obras de complexa composição pictórica e conceitual. A dupla é um dos principais nomes da arte na Europa e tem por característica misturar elementos da cultura *pop* com ícones religiosos, mitológicos, do mundo da publicidade e da cultura gay, construindo uma estética *kitsch* carregada de simbolismo. Geralmente trabalham a fotografia atrelada à pintura: Pierre fotografa a cena usando uma câmera de grande formato, para então, Gilles pintar meticulosamente sobre a fotografia, geralmente para, afinar as cinturas dos modelos, suavizar as rugas faciais, acentuar os cílios e adicionar destaque para os dentes. O resultado é a obtenção de uma obra única com cores vivas e uma decoração deslumbrante, num culto a estética pautada no exagero, na sedução e na estilização. Trazem elementos do pornográfico, onde frequentemente encontram-se personagens masculinos ostentando seus pênis ereto, em cenários repletos de elementos e conceitos religiosos, retratando o culto ao corpo e à beleza como uma doutrina pregada pela cultura de massa tão vigente na atualidade.

Mesmo tornando-se conhecidos dentro da cultura pop, a obra de *Pierre et Gilles* tem sido excluída de muitas discussões sobre arte contemporânea. Isso porque a atitude explícita da dupla quanto à importância da beleza na experiência da arte, tornou difícil para os críticos contextualizarem o trabalho deles em termos das tendências dominantes na produção artística dos dez últimos anos. Mesmo assim, os artistas veem desenvolvendo trabalhos de grande projeção internacional a ponto de definir novos padrões para a estética homoerótica. Infelizmente, somente a partir de reproduções em livros e na internet, fica difícil entender a complexidade que envolve o processo de produção de cada imagem.¹⁹⁴

¹⁹³ Pierre Commoy, o fotógrafo, nasceu em 1959 em La Roche sur Yon, e Gilles Blanchard, o pintor, nasceu em 1953, em Le Havre. Vale destacar aqui que em novembro de 2009, a dupla inaugurou, pela primeira vez no Brasil, a exposição “A apoteose do sublime”, com curadoria de Marcus de Lontra, realizada no espaço Oi Futuro, na cidade do Rio de Janeiro, como parte das comemorações do Ano da França no Brasil.

¹⁹⁴ *Pierre et Gilles*. Disponível em: <<http://fotografiafacil.wordpress.com/2010/05/04/pierre-et-gilles/>>. Acesso em: 13 set. 2012.



Figura 43. Pierre et Gilles. *Autorretrato- 3CCD*, da série “Exil intérieur”, 2003. Fotografia pintada. Coleção Collection Maison Européenne de la Photographie, Paris.

Para além das obras mais conhecidas desta dupla, principalmente as de temática homoerótica, foi apresentada na exposição *Eu me Desdobro em Muitos* (2011), a obra *Autorretrato- 3CCD* (2003), da série “Exil intérieur” [Figura 43]. Citaremos a seguir obras de alguns artistas brasileiros presentes nesta exposição. Estes foram escolhidos principalmente por trazerem em suas obras, uma gama de características pautadas no panorama de exposições nacionais que citamos no Capítulo I desta pesquisa.

2.7. FERNANDA MAGALHÃES – Autorretrato como questão social

A autorrepresentação ou mesmo a constante busca de um autorretrato seja ele por meio de fotografias, pinturas, esculturas e instalações, é um tema recorrente também no trabalho da artista visual paranaense Fernanda Magalhães¹⁹⁵. Entre os artistas brasileiros presentes nesta exposição, daremos um maior destaque para a obra dessa artista, uma vez que traz em sua produção uma gama de características anteriormente apresentadas no circuito da arte fotográfica nacional, sejam elas, questões de corpo e gênero e vários dos elementos que se apresentam na chamada “Fotografia contaminada”: colagens, justaposição, fragmentação e apropriação de imagens.

¹⁹⁵ Maria Fernanda Vilela de Magalhães (Londrina, 1962) é fotógrafa e artista visual. Vive em sua cidade natal, Londrina. Formou-se em Educação Artística pela Universidade Estadual de Londrina, em 1984, e é especialista em fotografia pela mesma instituição, onde atua como docente vinculada ao Departamento de Arte, na cadeira de Fotografia.

Assim como ORLAN, que apresenta uma crítica aos padrões de beleza culturalmente impostos, Fernanda utiliza a imagem de seu corpo para realizar severas críticas aos ditames preconizados pela mídia como ideal de corpo, questionando os padrões de beleza vigentes na atualidade, a espetacularização do corpo e as questões sobre gênero. Numa sociedade em que o culto ao corpo vem se disseminando com cada vez mais intensidade, aparecendo limitado por padrões midiáticos pré-impostos e supervalorizado, o corpo torna-se hoje um bem, uma “vitrine” para o indivíduo, algo a ser trabalhado, melhorado e ostentado. Apresenta-se como simulacro. Molda-se e é tomado por imagens construídas e estereotipadas de um ideal a ser atingido. De acordo com Ana Lucia de Castro (2003), este culto à aparência física ganha já na década de 1980 uma força nunca antes alcançada, em termos de visibilidade e espaço na vida social¹⁹⁶. Marcada pela obsessão da forma física perfeita, a década de 1980 assiste, segundo Jean-Jacques Courtine (1995), à proliferação de um sem-número de técnicas para a transformação do corpo: o *body-building*, já citado anteriormente, assim como as práticas que se desenvolveram no mesmo período, tais como *jogging*, aeróbica, regimes de baixas calorias, ou ainda o desenvolvimento sem precedentes da cirurgia plástica, enunciando um favorecimento pelo liso, pelo polido, pelo fresco, pelo esbelto, pelo jovem, em contraposição ao que na aparência pareça relaxado, franzido, machucado, amarrotado, enrugado, pesado, amolecido ou distendido - uma contestação ativa das marcas do envelhecimento no organismo e uma negação laboriosa de sua morte¹⁹⁷.

Em seu livro *Adeus ao corpo – Antropologia e sociedade*, David Le Breton (2003) afirma que:

O corpo não é mais apenas, em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível, a encarnação irredutível do sujeito, o *ser-no-mundo*, mas uma construção, [...] um objeto transitório e manipulável suscetível de muitos emparelhamentos. Deixou de ser identidade de si, destino da pessoa, para se tornar um kit, uma soma de partes eventualmente destacáveis à disposição de um indivíduo apreendido em uma manipulação de si para quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação pessoal.¹⁹⁸

¹⁹⁶ CASTRO, Ana Lucia de. *Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003, p. 24.

¹⁹⁷ COURTINE, Jean-Jacques. “Os Stakhanovistas do Narcisismo: Body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo”. In. SANT’ANNA, Denise (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995, p. 86.

Segundo Lucia Santaella (2004), as origens deste culto da aparência física podem ser encontradas na excessiva exposição do corpo no espaço público. Vastamente disseminada pelas mídias, a imagem de um corpo perfeito converte-se a em modelo a ser seguido. O apelo dos corpos magros e malhados, bronzeados, rejuvenescidos, ou mesmo retificados digitalmente torna-se o ideal de beleza para homens e mulheres que, insatisfeitos com suas imperfeições, submetem-se a variados métodos de *redesign* corporal buscando adequar a qualquer custo seus corpos aos padrões de beleza vigentes.¹⁹⁹

De acordo com Paula Sibilia (2005), o imaginário coletivo ideal da forma física, elege, consolida e impõe de forma agressiva como parâmetro de beleza hoje, o corpo magro. Diante do culto de uma imagem corpórea magra e jovem, a autora destaca que:

O sujeito que tem excesso de peso é reprovado por não ser um bom gestor de si e por ser moralmente fraco, pois em um mundo comandado pelos ditames do mercado e no qual vigora a administração individual dos capitais vitais, “só é gordo quem quer”. [...] Supõe-se que só terá excesso de peso quem não conseguir se autocontrolar – ou seja, quem for *incapaz* de não ser gordo; quem é negligente, ineficaz, fraco. Hoje, então, o desvio da normalidade [...] estaria encarnado [na] negligência; Os sujeitos que se *desviam* são aqueles que não cuidam de si, que não conseguem moldar seus corpos da forma “certa”, falhando em sua função de autogestores. Em síntese: aqueles que não conseguem cultivar estrategicamente a sua imagem pessoal.²⁰⁰

Associa-se a dieta a uma moral, através de uma rotina de vigilância e de autocontrole para não engordar. A pressão sobre o sujeito tornou-se tão intensa que a gordura tornou-se fonte principal de patologia e ansiedade, ultrapassando até mesmo questões acerca da sexualidade.

Na contramão dessas imposições colocadas a uma aparência de um corpo dito ideal, desde a década de 90, a artista **Fernanda Magalhães** pauta seu trabalho em tais questões, desenvolvendo uma série de trabalhos que tentam dar conta de problematizar e propor novas representações do corpo, especialmente o corpo da mulher gorda - que frequentemente a artista representa-as nuas -, muitas vezes dentro do próprio meio artístico. A artista volta o olhar para si mesma e explora seu próprio corpo como um objeto a ser fotografado e exposto para assim

¹⁹⁸ LE BRETON, *op. cit.*, p.28.

¹⁹⁹ SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004, p. 60.

problematizar as questões acerca da estética do corpo na cultura contemporânea. Seu trabalho sempre foi pautado em questões muito pessoais: “Depois da primeira série de autorretratos o trabalho se descolou destas questões minhas e passou a tratar de questões sobre as mulheres gordas, as outras mulheres em suas diferenças e suas culturas específicas”²⁰¹, diz Fernanda.

Incentivada por seu pai, o jornalista e artista Antonio Vilela de Magalhães, desde muito nova, Fernanda adquiriu um grande apreço pela arte. Ganhou sua primeira *Polaroid* ainda muito e logo começou a fotografar. Quando criança, Fernanda sofria a fúria dos colegas por ser obesa. A experiência da exclusão e da criação artística, juntas, transformou-se, de um trauma infantil, em um contundente discurso libertário. *A gordura é transgressora*, provoca a artista:

Penso na minha produção como forma de sobrevivência. Afogada nas relações devoradoras do dia a dia e frente à lucidez da vida e da morte, eu penso a arte como única possibilidade de vida. Assim, o trabalho é resultado direto de minha ação como artista, não só em minha produção artística, mas também no cotidiano. Uma ação política de vida.²⁰²

Inspirada pelas concepções foucaultianas sobre a normatização do corpo, a produção da artista, assim como sua postura, demonstra um compromisso ético com o presente, uma crítica contundente aos regimes de beleza de nosso tempo, que são reforçados por estruturas de poder. Sua criação é acompanhada de um intenso trabalho sobre si mesma, sobre seu corpo e sua existência, em trabalhos de cunho político e feminista.

Algumas questões são levantadas pela artista: *Como são estas mulheres com seus corpos voluptuosos e como se dão estas diversas representações utilizando-se da fotografia? Como se mostram estas mulheres? Quando elas são fotografadas e para quê? Como são os nus das mulheres gordas? Quando e como são publicadas?* A partir dessas questões, a artista trava uma longa busca por representações de mulheres gordas nuas em ensaios, revistas, jornais e internet. Aos poucos as imagens vão sendo recolhidas justapostas a textos que abordam a questão e assim, a partir de colagens, faz surgir várias séries de imagem entorno do tema.

²⁰⁰ SIBILIA, Paula. “O bisturi de software (Ou como fazer um corpo belo. Virtualizando a carne impura?)”. Trabalho apresentado no XIV Congresso da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), Niterói, 1 a 4 de junho, 2005.

²⁰¹ *Idem, ibidem.*

¹⁰ *Idem, ibidem.*

As imagens de Fernanda Magalhães são frequentemente compostas de escritos pessoais (da mesma forma como nos trabalhos de Michals), recortes de jornais, receitas culinárias, colagens de outros corpos, gerando um tom irônico ao reiterado discurso da magreza feminina, denunciando o controle dos corpos pelo poder médico e propondo desestabilizações na relação entre corpo, beleza e prazer. Utiliza diversos suportes – instalações, performances, desenhos e “fotografias manipuladas” (como ela mesma define) -, mostrando corpos de mulheres gordas nuas, de frente, de costas, em poses sensuais ou escandalosas, que chocam pelo inusitado. A artista explora imagens que levam à introspecção, a sentimentos de solidão, o medo e a dor, mas também o desejo de conexão com o outro e de aceitação.

Na mostra *Eu me desdobro em Muitos* (2011), foram apresentadas quatro imagens da série intitulada *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, trabalho iniciado em no ano de 1993²⁰³. São elas: *Gorda 12*, *Gorda 10*, *Gorda 9* e *Gorda 3*, todas realizadas no ano de 1995. Nestas imagens podemos perceber uma série de manipulações e colagens fotográficas, conjugadas com inscrições de textos bem-humorados, formulando uma leitura crítica a respeito da obesidade feminina. Por mais que observemos a discussão acerca do preconceito com o corpo gordo, a artista deixa transparecer a série de dificuldades, incertezas e exclusões enfrentadas por ela. Podemos perceber também que este mesmo corpo apresenta-se investido de erotismo e desejo, contrariando as imposições sociais de valorização do corpo magro. Confrontada com a exigência mais dura de ser magra e sedutora, Fernanda ousou mostrar um corpo que “ninguém quer ver” e transformar também sua própria visão sobre si, explicitando o pudor e a rejeição que permeavam a relação consigo.

Nesta série, a artista coloca a imagem de seu próprio corpo e os de outras mulheres de forma erótica e livre, questionando os rígidos padrões de beleza femininos pré-estabelecidos em nossa sociedade, mostrando-a quão asséptica se tornou nossa percepção dos corpos e o quão distantes ainda estamos de uma cultura que valorize o feminino e a diversidade. Este ideal de beleza pauta-se cada vez mais em uma suposta higienização corporal. Como Fernanda afirma:

²⁰³ Em 1995, o projeto “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia” recebeu o VII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da FUNARTE/MinC, conquistando um ano de incentivos para desenvolvê-lo. Deste projeto fazem parte as obras *Auto Retrato no RJ*; *Auto Retrato, nus no RJ*; *Auto Retrato em PXB*; *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*; *Classificações Científicas da Obesidade*; *Border*; *Auto Retrato no RJ I*; *de viés e Impressões da Memória*.

Chegou-se a tal distância dos corpos, dos cheiros, do suor e da gordura que tudo cheira plástico. Assim é que se vive em um mundo no qual a imagem, o artificial e a aparência são mais importantes que o corpo real, natural. Num mundo asséptico que cultua um corpo higiênico. O higienismo como processo de mudança e limpeza das cidades. A retirada das pessoas dos espaços, dos cortiços, a saúde com o discurso que justifica a readequação dos espaços urbanos. Discursos médicos vão dos espaços aos corpos, promovendo uma limpeza geral que pretende um desengorduramento de tudo.²⁰⁴

A partir desses preceitos, as imagens da série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia* foram enumerados na sequencia *Gorda 01*, *Gorda 02* e assim por diante – atitude esta que denunciam de antemão as representações de mulheres gordas como estereótipos padronizados, homogeneizador e técnico, que faz do corpo gordo a identidade por meio da qual a pessoa é unicamente identificada e, portanto, classificada por padrões exteriores a ela; logo, empobrecida e preterida. Em toda a série é possível perceber a distinção do corpo magro em detrimento ao gordo. Também faz uso de recortes e apropriações de algumas fotografias produzidas por outros artistas, tais como Joyce Tenneson, Deborah Turbeville e Jan Saudek, e dos brasileiros Sérgio Duarte, Sandra Bordin e Angelo Pastorello, além de imagens publicadas na revista pornográfica voltada para a visibilidade dos corpos femininos gordos.

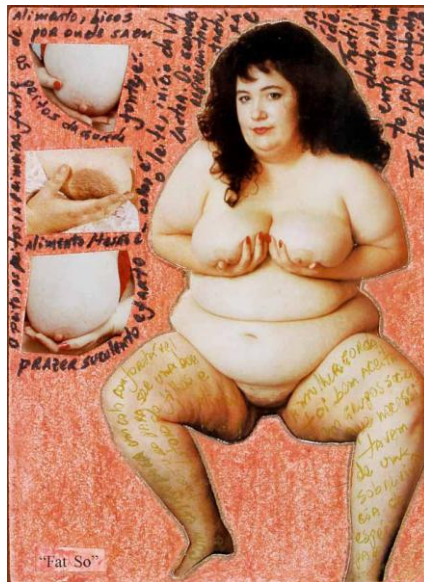


Figura 44. Fernanda Magalhães. *Gorda 12*, 1995. Série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*.

²⁰⁴ MAGALHÃES *apud* NAVARRO, 2010, p. 19.

A imagem intitulada *Gorda 12* [Figura 44] é composta a partir de um recorte de imagem da revista pornográfica norte-americana *Buf*, revista comercial que retrata e erotiza corpos femininos obesos. Nela aparece uma mulher gorda nua, num fundo cor-de-rosa, que segura seus seios de forma sedutora. Em suas pernas estão escritas à mão os seguintes dizeres: “A mulher gorda foi bem aceita em grupos sociais que necessitavam de uma sobrevivência de espécie para...” (perna esquerda). Em outros recortes aparecem novamente imagens de mãos segurando o seio. Em torno da mulher gorda nua, um labirinto de frases escritas à mão pela artista: “O peito, os peitos, a primeira fonte de alimento, bicos por onde saem o leite, o início da via láctea. Os grandes representam fartura e saúde. Fertilidade, alimento abundante, colo conforto. Fonte da boa vida. Os peitos da gorda alimento/tesão prazer suculento e farto”. Uma frase recortada no canto inferior esquerdo anuncia: “*fat so*”. Invertendo a palavra “*so fat*” teríamos na tradução do inglês “tão gorda”.

A imagem da mão da mulher que segura o peito remete-nos diretamente à questões relacionadas à fertilidade. A imagem lasciva da jovem que aparece ali é associada à abundância, a sensualidade e a voluptuosidade. Nadja Peregrino e Ângela Magalhães indicam como a obra de Fernanda Magalhães tem alvos bem definidos:

Carregando o tema de ironia, Fernanda desafia com momentos seus uma feminilidade constantemente idealizada pelos meios de comunicação de massa, onde a mulher gorda está fora do campo de admiração, do permitido, do honesto, do belo, do correto. A gordura só é perdoada quando está envolta no sentido da maternidade, o ventre cheio, os seios redondos e volumosos da amamentação.²⁰⁵

²⁰⁵ MAGALHÃES e PEREGRINO *apud* TVARDOVSKAS, 2008, p. 114.

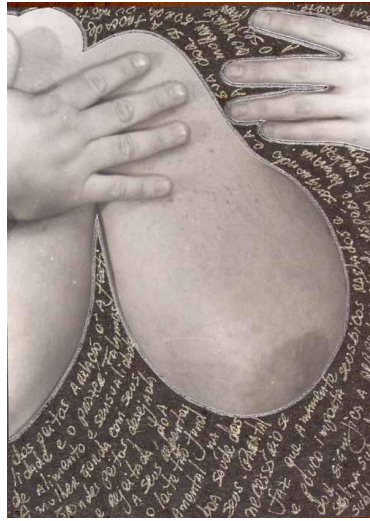


Figura 45. Fernanda Magalhães. *Gorda 10*, 1995.
Série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*.

Também na imagem *Gorda 10*, lemos frases rápidas e irônicas, onde aparecem palavras como *fertilidade*, *alimento*, *colo*, *conforto*, *fonte* e *vida*, lançadas na tela pela artista. Essas inscrições são acompanhadas de outras figuras das mãos e seios [Figura 45].

Em *Gorda 09* [Figura 46], vê-se o corpo da artista nu, recortado, com sua cabeça decepada na imagem. No entanto, a cabeça da artista é substituída pela cabeça da *Vênus de Willendorf* - peça do período paleolítico descoberta num sítio arqueológico na Áustria, em 1908, nos arredores de Willendorf. Ao redor da figura, lê-se em letras brancas, manuscritas pela artista: “A obesa da *Vênus de Willendorf* da fertilidade e deusa do colo”. Aos pés da *Gorda 9* há uma espécie de pedido: “ser vista como um ser humano sexual”. Nas laterais da obra, duas metades de uma mesma mulher branca, magra e de cabelos escuros, que são colocadas um pouco abaixo da figura da artista ao centro. A artista recria ironicamente sua figura como deusa-mãe, deusa da fertilidade de tempos imemoriais, para além de uma atitude de autovalorização, promovendo uma imagem inusitada da mulher gorda, remetendo às culturas ancestrais onde era considerada fonte da vida, da sexualidade e da feminilidade. Esta imagem desvela a condição do humano na contemporaneidade: sua fragmentação, desterritorialização e transitoriedade.

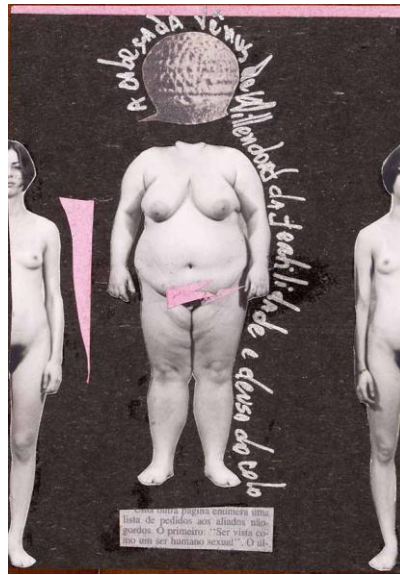


Figura 46. Fernanda Magalhães, *Gorda 09*, 1995.
Série A *Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*.

A ironia desta imagem provém da associação entre uma imagem ancestral e sagrada - ligada à sexualidade, à potência e à vida - e seu próprio corpo, que na atualidade sofre com as categorizações depreciativas.

Em *Gorda 3*, novamente se vê o recorte do corpo nu da artista e da outra personagem [Figura 47]. Ao centro duas mulheres em nu frontal: a gorda e a magra. Nas extremidades inferiores elas estão de costas e invertidas em relação à imagem central. Recortes de revistas escondem seus rostos. Outros mostram palavras como *mulher*, *nua*, *corpo*. Frases escritas à mão marcam suas peles.

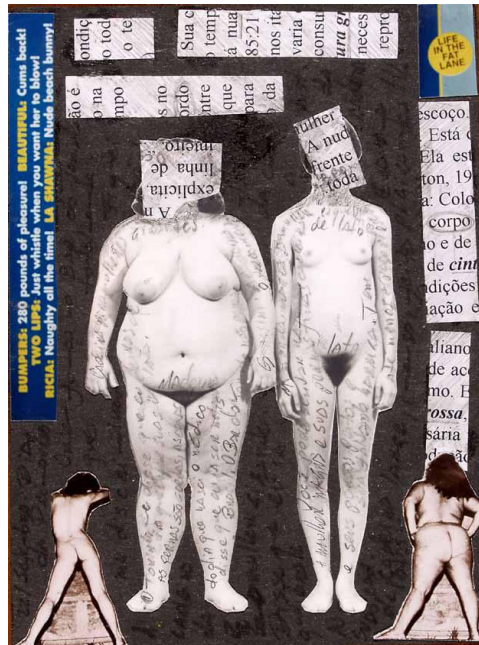


Figura 47. Fernanda Magalhães. *Gorda 03*, 1995.
Série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*.

Arrancando dos dispositivos midiáticos seu caráter neutralizador das experiências subjetivas, a obra de Fernanda Magalhães viola o regime de perfectibilidade emitido pela publicidade massacrante que conclama o erotismo do corpo feminino. Imagens irreais, transformadas, redefinidas e manipuladas em *softwares* que “disfarçam” imperfeições, retocam o que é considerado nocivo ao culto do corpo.

É importante perceber, ainda, o lugar de destaque em que se encontra o texto escrito na obra da artista. A urgência das palavras em sua obra (através de textos previamente escritos ou escritos pela própria artista) está ligada ao fato da imagem da mulher gorda não ser exibida com frequência em nosso meio social, por isso, sabemos muito mais sobre elas por depoimentos, textos que constroem um imaginário em que as apresentam preferivelmente como palavras, ao invés de apresenta-las como imagens.

O trabalho de Fernanda aproxima-se da crítica formulada pelas artistas feministas da década de 70 e 80, como Cindy Sherman e ORLAN. Pode-se dizer ainda que suas imagens, em especial a imagem *Gorda 9* [Figura 46], traz uma forte aproximação com as imagens apresentadas por ORLAN nesta mostra. A apropriação de um elemento de culturas ancestrais – no caso de Fernanda, a cabeça da Vênus de Willendorf sobre seu autorretrato - elabora outros

modos de olhar para o corpo feminino e para aquilo que é estabelecido como verdade em nossa cultura.

O autorretrato é uma prática constante na obra de Fernanda. Aparece como procedimento artístico de crítica aos investimentos dos corpos e da sexualidade e como meio de constituir-se artisticamente. Relacionada à problemática da identidade, o autorretrato pode servir como método de construção e controle desta, como contestação dos significados de gênero impostos, e também, como possibilidade de exploração da própria subjetividade. No caso de Magalhães, ao colocar-se em cena, a artista pode assumir sua própria experiência e denunciar livremente os preconceitos que as pessoas gordas e obesas enfrentam, espelhando-se em sua própria vivência e conhecimento.

2.8. HELENA DE BARROS - O duplo espelho entre o virtual e o real

De fato, uma obra de arte pode apresentar-se utilizando tanto as técnicas mais tradicionais, como as mais avançadas. Eis a interdisciplinaridade característica da arte contemporânea. Se no trabalho de Fernanda Magalhães as fotocollagens, através de recortes de imagens de revistas, são uma característica presente em sua obra, em Helena de Barros tem-se o predomínio da manipulação digital, em obras em que se apropria de cenas clássicas da História da Arte, de lendas e estórias infantis, onde a artista torna-se personagem destas, através de autorretratos fotográficos. Assim como no trabalho de ORLAN, Helena de Barros utiliza a tecnologia digital como aliada para a concretização de suas ideias artísticas, transformando sua identidade através da contaminação do real pelo virtual, por meio de programas de manipulação de imagem.

Se as novas tecnologias causaram um rompimento de fronteiras entre diferentes linguagens artísticas – dança, cinema, teatro, fotografia – uma vez que a disseminação de instalações multimídias e de performances favoreceu a união de todos esses meio de expressão, no caso específico da fotografia, com o surgimento das técnicas e programas de manipulação digital da imagem, foi às novas e diversas possibilidades, comparado com os procedimentos anteriores a prática fotográfica– tais sejam a colagem e fotomontagem feitas manualmente ou de

forma analógica. Assim sendo, retrabalhar imagens tornou-se uma prática fácil e corriqueira com a arte digital.

A história da evolução da técnica sempre esteve ligada a história da evolução humana. Assim como o forte desejo de fotografar pessoas e de as pessoas serem fotografadas precipitou e influenciou de forma relevante a invenção da fotografia. Desde os primórdios da fotografia, seja por meio de retoques e interferências na imagem fotográfica, ou mesmo nas fotomontagens surrealistas, a manipulação de imagens sempre foi uma constante na arte fotográfica e sempre esteve limitada por questões técnicas.

Com o surgimento das tecnologias digitais, assim como a disseminação do uso de computadores e da internet na sociedade, uma série de mudanças foi instaurada dentro do processo de comunicação. É principalmente a partir dos anos 70 que vários artistas se lançam na busca de descobrir as possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias - através da vídeo-arte, da fotografia, dos computadores, entre outros meios. É nessa lógica que se começa a utilizar meios digitais de manipulação de imagem. Desta forma, as ferramentas digitais, assim como a o uso da manipulação digital de imagens, tornam-se uma prática muito comum no meio artístico e social.

É nesta direção que nos leva o trabalho da artista Helena de Barros. Utilizando meios de manipulação de imagem de maneira lúdica, a artista hibridiza sua própria imagem com diversos personagens da ficção. Seu trabalho é assumidamente repleto de referências de trabalhos de outros artistas - releituras de obras clássicas, de mitos, lendas e estórias infantis. Uma de suas obras mais conhecidas é a série *Wonderland*, inspirada em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, exposta desde 2003 na comunidade virtual “Fotolog.com”, que alcançou reconhecimento do público com mais de 1.200.000 *pageviews* e foi contemplado com artigos em jornais, revistas e livros nacionais e estrangeiros.

Especializada na área de tratamento de imagem digital, em arte-finalização e pré-produção de projetos, esta designer carioca tornou-se uma espécie de musa dos *fotologs*²⁰⁶ com a criação de sua personagem “Helenbar”- uma espécie de avatar, ou mesmo alter ego virtual da artista, que através dela encarna diferentes personagens, resignificando artisticamente a noção de representação de sua própria imagem. Seu alter ego envolve-se em diversas tramas digitais, onde

²⁰⁶ *Fotolog* é um espaço de comunicação em rede que tem sido utilizado como registro cotidiano por seus usuários, como uma espécie de diário *on-line*. Trata-se de uma variação do *blog*, com a diferença de que nos blogs o texto aparece como elemento principal e no *fotolog* a imagem fotográfica é o destaque da mensagem.

o corpo é referenciado tanto por citações à História da Arte quanto pelas identidades fluídas e plurais dos sujeitos contemporâneos.



Figura 48. Helenbar, *O Fruto*, 2008.
Impressão em tinta pigmentada sobre papel algodão. 50 x 50 cm.

O trabalho de Helenbar remete, em alguns aspectos, aos trabalhos dos outros artistas até então aqui apresentados, assim como traz características constantes da produção de autorretratos fotográficos: a encenação característica do gênero retrato; a reinvenção de si como personagens de ficção; o uso da própria imagem; a apropriação e releitura de obras clássicas. Nas seis imagens apresentadas pela artista na exposição *Eu me Desdobro em Muitos* (2011) estas características se fazem presentes. Destaquemos apenas a imagem digital “O fruto”, de 2008 [Figura 48].

Nesta imagem, Helenbar recria a cena bíblica cristã do pecado original, com Eva sendo seduzida por uma serpente e entregando-se ao ímpeto de experimentar o fruto proibido pelo Deus criador. A consequência, como é de conhecimento geral, foi a expulsão do casal Adão e Eva do Paraíso, dando início aos sofrimentos e mazelas da humanidade. Helenbar profana o mito criacionista cristão e, utiliza elementos tecnológicos da contemporaneidade para engendrar seu gesto.

Há uma sofisticada ironia nesta imagem que parece vir de sua contradição com a história original. Helenbar, grávida, é apresentada na imagem segurando uma maçã - fruto que se tornou símbolo do pecado original e também é símbolo de paixão, desejo e sexualidade. “Bendito é o fruto do vosso ventre”, escreve a artista a cerca da imagem. Faz-se assim uma referencia a gestação, a mulher e a fertilidade²⁰⁷. Porém, a Eva, de Helenbar, não é uma pecadora. É tanto uma contestadora de normas e discursos. A transgressão que encarna não é pecaminosa, tampouco amoral. A transgressão está tomada do corpo e na assunção ao âmbito do artifício, do fabricado, do ordinário. A artista insere-se em um contexto da imagem como ilusão, onde qualquer expectativa da fotografia como cópia fidedigna do real foi abandonada. Em um cenário natural, a artista constrói a artificialidade computacional da cena.

O trabalho de Helenbar pode ser considerado um típico exemplo de hibridação e reapropriação de imagens em obras fotográficas - duas características, segundo vários autores, próprias da contemporaneidade. O hibridismo, o simulacral e o lúdico tornam-se a tônica dos autorretratos fotográficos da artista.

Sobre o uso de autorretratos, em entrevista a *Revista Web Design*, a artista comenta:

Sou a melhor pessoa para interpretar as minhas ideias, pois sei exatamente o que estou buscando, expressão, conceito e resultado gráfico. Não tenho que discutir com ninguém, é completamente autoral. Acho que seria mais difícil conseguir o mesmo tipo de resultado com uma equipe. Numa equipe, sempre existem divergências conceituais ou estéticas, tem que estar todo mundo muito afinado pra funcionar.²⁰⁸

Esta pode ser uma das características que levam estes artistas a trabalharem suas próprias imagens frequentemente sozinhos. Outra questão que ainda pode ser levantada a partir do trabalho do trabalho de Helena de Barros é a superexposição do sujeito nas redes virtuais, onde aparecem centenas de autorretratos fotográficos. Se a superficialidade e a autoexposição fotográfica é uma das características que imperam hoje nas redes virtuais, vimos que essa exposição no trabalho da artista Helena de Barros, reconhecida como uma das musas dos *photologs* artísticos foi o impulsionador de sua carreira artística.

²⁰⁷ Texto disponível no site da artista: < <http://helenbar.com>>. Acesso em: 14 set. 2012.

2.9. LUISA BURLAMAQUI – Um retorno ao apagamento da identidade do sujeito.

Para finalizar concluímos que, da passagem do corpo físico (Sherman) ao “corpo-prótese” (ORLAN), do tempo subjetivo e individual ao tempo imediato, da colagem através de recortes de imagens em revistas (Fernanda Magalhães) à manipulação digital da imagem (Helena de Barros), da releitura de imagens através do humor a da paródia (Michals) à releitura que retêm pinceladas da vida íntima do artista (como visto em agora com Helena de Barros), o autorretrato fotográfico articulou-se em diferentes vertentes, formas e expressões. É o que também vemos nos autorretratos da artista Luisa Burlamaqui, que, apresenta seu corpo em suas imagens de distintas maneiras. Na série *Nos templos do armário* (2009) [Figura 49] a artista apresenta resquícios corporais, em imagens desfocadas, mostrando seu corpo distorcido em um baile frenético de aparições e fantasmagorias.

Faz-se importante citar esta obra aqui, uma vez que anteriormente nesta pesquisa/reflexão muito se falou sobre o apagamento da identidade do sujeito, explicitando uma perda e fragmentação desta. Esta obra de Burlamaqui lembra-nos àquela vertente de artistas da segunda metade dos anos 90, que trouxeram em suas produções novas radicalizações à imagem fotográfica, levando-a a mais completa abstração, trabalhando questões acerca da identidade através de autorretratos feitos com as mais diversas técnicas. Nesta imagem, observa-se como que um estilhaçamento total da identidade, através de um “esfalecimento” da imagem fotográfica, ou melhor, atomizada em manchas nebulosas que nada ou quase nada mais identifica. É uma imagem que se aproximando fortemente do pictórico, rumo a uma completa abstração.

²⁰⁸ “Helenbar: fantasiando imagens na web”, por Paola Sales. Entrevista de Helena de Barros para a *Revista Web Design*. Disponível em: <http://helenbar.com/materias/mat_17.htm>. Acesso em: 14 set. 2012.



Figura 49. Luisa Burlamaqui. *Nos templos do Armário*, 2009.

Não entraremos aqui em uma reflexão mais aprofundada sobre a obra desta artista. Basta-nos perceber que esta série da artista traz diversas características que compunham um cenário próprio do autorretrato fotográfico, até então já levantadas nesta pesquisa.

2.10. CRIS BIERRENBACH - Questões de Identidade.

Já na obra da paulista Cris Bierrenbach aparecem frequentemente questões acerca da identidade e do feminino, como apresentado em seu vídeo “Identidade” (2003) [Figura 50], obra integrante da exposição *Eu me desdubro em Muitos - A autorrepresentação na fotografia contemporânea* (2011). Nele a artista faz pose diante da câmera, se maquia e corta os seus

cabelos. Mas seus gestos vão ficando cada vez mais violentos, sua transformação questiona a noção de identidade, a definição do belo e as normas impostas pela sociedade. Registra uma transformação visual, gravada em um plano-sequência, onde o vídeo em *looping* rompe com a ideia da projeção cinematográfica e aproxima-se da instalação.

O trabalho de Bierrenbach se justapõe entre a fotografia, o vídeo e a performance para investigar os limites da expressão das linguagens visuais. Nesta obra, a artista faz uma crítica ao gesto cotidiano das mulheres que, diante do espelho, tentam se transformar segundo os padrões de beleza impostos.



Figura 50. Frame do vídeo *Identidade*, de Cris Bierrenbach, 2003.
Foto: Cris Bierrenbach/Divulgação

A partir dos anos 2000, Bierrenbach incorpora o autorretrato na rotina de seus projetos, o que a leva à performance. “Faço muitos autorretratos, mas mostro muito poucos. O autorretrato para mim não tem a ver com a sensualidade, mas com a tentativa de entender as possibilidades expressivas desse mecanismo que a gente carrega, ou nos carrega”.²⁰⁹

²⁰⁹ Entrevista concedida pela artista à *Revista Trip*. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/notas/auto-arte-sensual.html>>. Acesso em: 12 set. 2012.

Por sua vez, as imagens fotográficas da artista tentam a uma percepção do corpo humano, a partir da percepção da própria interação da artista com o seu corpo em relação ao mundo. Este vídeo nos reporta à concepção de identidade e ao universo feminino uma das vertentes exploratórias na fotografia contemporânea onde a artista encontra a sua forma de expressão nos obstáculos do mundo.

2.11. SOFIA BORGES – Questões formais.

É também através da manipulação nas imagens que a artista paulista Sofia Borges (Ribeirão Preto, 1984) nos interpela nesta mostra, através de um estranhamento provocado por suas fotografias. Se no século 19, um dos maiores desafios da fotografia consistia em conseguir fixar as imagens de um mundo não estático - e por sua vez os modelos eram submetidos a um longo tempo de exposição para fixar seu retrato através da luz -, algo que foi alcançado através dos avanços tecnológicos, a artista em seu trabalho faz o caminho inverso: opta pela estratégia de remontar uma espécie de *tableau vivant*, onde retrata a mesma paisagem em momentos distintos, chegando a juntar 20 vistas do mesmo espaço em um único fotograma. Os retratados são mantidos parados para serem submetidos a um tempo de exposição nunca menor que quinze segundos. Cada objeto em cena é fotografado separadamente para, depois, serem agrupados em uma única imagem, por meio do uso do computador.





Figura 51. Sofia Borges, *Série Sedimentos*, Díptico, 2009.

Essa estratégia revela em suas imagens uma inexpressividade dos atores, devido às poses rígidas que são submetidos, sugerindo uma narrativa que se dá em um tempo pausado. "Eu fragmento a fotografia, pego vários tempos de exposição, de várias temperaturas de cor e vou montando uma realidade", revela a artista²¹⁰. Desta forma, a imagem apresenta-se extremamente saturada, uma imagem que se aproxima da pintura, mas que deixa explícita a manipulação digital de elementos de luz e composição em seu *corpus*.

Sua arte tem forte influência do cinema, (em especial a atmosfera estranha dos filmes de David Lynch) e da pintura barroca (ela cita o barroco Nicolas Poussin (1594-1665) como uma de suas principais influências). Podemos perceber um lado pictórico na obra de Sofia, mas de uma pintura que estaria ligada ao suporte digital. "Queria imagens escorregadias, afrouxadas, destituir a minha foto de uma relação imediata e colada com o real", diz Sofia. "Há uma falta de precisão nessas imagens, estão à beira do precipício. São quase espetaculares demais, fantasiosas demais, absurdas demais". Confessa que fica na antessala do absurdo para causar um estranhamento limítrofe, ponto morto entre a abstração total e o retrato banal do cotidiano.²¹¹

Nesta imagem em particular [Figura 51], aparecem diferentes luzes, criando uma artificialidade velada, que em muito se parece com um *still* cinematográfico. Toda cena é minuciosamente dirigida pela artista – através de autorretratos, ela posa como modelo de suas fotografias, frequentemente atuando em cenas domésticas. A iluminação é cuidadosamente

²¹⁰ "Fotógrafa Sofia Borges fabrica o real em imagens", por Mario Gioia e Silas Martí. Folha de São Paulo. 8/06/2009 - 08h07. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u582778.shtml>>. Acesso em: 11 mai. 2012.

²¹¹ *Idem, ibidem.*

dirigida, criando cenários envoltos a uma atmosfera extremamente intimista. Talvez seja nessa relação sutil entre pose e pausa que surge o estranhamento proveniente das imagens de Sofia Borges.

A intenção de Sofia não é dar peso ao personagem e sim à imagem em si. O fato de serem autorretratos exalta a personagem e ofusca a ideia de anonimato. Desta forma, a artista passa a registrar paisagens, geralmente onde aparecem figuras enigmáticas que pouco se expõem ou se revelam. “Associavam muito os autorretratos à questão da mulher, questões políticas, o intimismo, mas não era isso, só passava por isso”, diz. “Mas vi que não precisava mais passar por mim, fui pensando que o sujeito pode se relacionar de outra forma com o espaço, que ambos se contaminam”.²¹²

2.12. RODRIGO BRAGA – Uma experiência ritualística.

O último artista que destacaremos aqui é Rodrigo Braga. Nascido em Manaus (AM) em 1976 e radicado em Recife (PE), Rodrigo Braga foi um dos artistas que participou da exposição *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira*, também com imagens da série *Desejo Eremita*. Nesta exposição o artista apresenta quatro imagens desta série: *Desejo Eremita 12*, *Desejo Eremita 2*, *Desejo Eremita 13* e *Desejo Eremita 3* [Figura 52].

Desejo Eremita (2009) foi um projeto contemplado pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, no Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística na categoria Fotografia, que apresentou uma série de 17 imagens, resultado de uma residência de imersão do artista numa zona rural entre as pequenas cidades de Tabira e Solidão – ambas no Sertão de Pernambuco, a 400 km do Recife²¹³. Submetendo-se a uma ação ritualística e performática e afastando-se do ritmo incessante da metrópole, o artista se propôs a experimentar a rotina de viver em um novo ambiente, como um eremita, ligado aos aspectos mais crus e ritualísticos da natureza. Essa imersão profunda no ambiente natural levou-o a um estado criativo mais instintivo, mais próximo aos sentidos e aos sentimentos, numa espécie de busca e reconhecimento interior.

²¹² *Idem, ibidem.*



Figura 52. Rodrigo Braga, *Desejo Eremita 3*, 2009.

Braga esteve no Sertão pernambucano em dois períodos no ano de 2009: num primeiro momento, vivenciou o período chuvoso e conviveu com uma paisagem incomum - o do verde abundante. Num segundo período, conviveu com o contraste das adversidades da seca. Em entrevista feita por Bitu Cassundé (curador e diretor do Museu Murillo La Greca de Recife), o artista conta:

Nos dois casos me deparei com ambientes extremamente ricos em aspectos simbólicos para meus trabalhos. Isso me deu mais elementos do que eu imaginava para a produção das imagens. Esperava uma paisagem mais desértica e monótona, mas acabei me deparando com inúmeras possibilidades. Enfim, juntei um pouco de mim e outro tanto de tudo o que me rodeava e devolvi a série de fotografias *Desejo eremita*, que, certamente, é desdobramento de trabalhos anteriores, tanto pelas investigações estéticas quanto pelas preocupações discursivas.²¹⁴

Na tentativa de ultrapassar os estereótipos construídos ao longo dos últimos séculos acerca da relação homem-sertão e da cultura popular nordestina, o artista debruçou-se sobre um ambiente até então pouco vivenciado por ele, numa experiência direta com a natureza.

²¹³ Um ano antes de o projeto ser aprovado, o artista havia vivenciado uma experiência parecida com esta: uma residência artística na Serra da Mantiqueira, em Minas Gerais, da qual resultou a série *Paisagens*, 2008.

²¹⁴ Entrevista disponível em: <<http://www.olhave.com.br/blog/?tag=desejo-eremita>>. Acesso em: 16 mai. 2012.

“Vislumbro estabelecer, através da imagem, uma relação mais espacial e sensorial do que cultural”, diz em entrevista para o blog Olhavê²¹⁵. Certamente o aspecto cultural do lugar também teve forte influência em seu processo de trabalho. Nele, o artista teceu relações com algumas pessoas locais e conviveu com histórias brutais de violência humana e animal, da região. Segundo Braga, “ao rever as imagens ele percebeu que certo teor rude não é casual, e sim reflexo de uma realidade muito peculiar e por isso mesmo instigante”²¹⁶.

A proposta de uma radicalização da experiência de imersão sobre um tema ou situação através de uma poética em curso, tem sido uma constante nos trabalhos de Braga. O artista deixa claro também que o projeto é a potencialização de uma pesquisa sobre a linguagem fotográfica em dissolução de fronteiras com outras linguagens artísticas (como a *performance* e a *Land Art*), adentrando também a uma maior abertura de ressignificações para a fotografia de paisagem. Nesta junção entre *performance* e *land art* – onde a fotografia apareceria como registro da performance, num trabalho *in processing*, através de um embate relacional com os elementos naturais que o cerca, as imagens desse trabalho surgem em plena ação criativa enquanto processo. Ou seja, não foram definidas de antemão, mas sim construídas através de uma *produção em processo* que dependeu inteiramente do envolvimento do artista com o seu entorno, e de sua nova realidade geográfica e temporal. Esse isolamento também serviu para um profundo autoconhecimento. A troca física e simbólica vivenciada pelo artista neste novo ambiente teceu relações de forte cunho autobiográfico.

O artista, sempre ligado com sua intimidade e autoconhecimento, em entrevista ao blog Olhavê, diz:

De fato, em meu processo, já existe uma costumeira prática de expurgar e produzir imagens a partir de um universo quase sempre muito particular e até mesmo psicológico. Contudo, nessa nova produção, me proponho a provocar certa entropia em meu próprio processo de criação, no sentido de instaurar procedimentos até então novos na minha dinâmica de trabalho. Embora esteja em condição de isolamento, também busco uma alteridade junto à paisagem. Uma tentativa de me identificar naquilo que está ao meu redor e, também, perceber como esse entorno reverbera em mim.²¹⁷

²¹⁵ Entrevista disponível em: <<http://www.olhave.com.br/blog/?p=1667>>. Acesso em: 23 mai. 2012.

²¹⁶ “Rodrigo Braga na Amparo 60”, por Mariana Oliveira. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/agenda/rodrigo-braga-na-amparo-60>>. Acesso em: 16 mai. 2012.

²¹⁷ Entrevista publicada em 20/03/2009 para o blog Olhavê. Disponível em: <<http://www.olhave.com.br/blog/?p=1667>>. Acesso em: 16 mai. 2012.

De fato o trabalho de Rodrigo Braga dialoga sim com elementos de sua vida. O processo criativo de Rodrigo Braga implica, ao mesmo tempo, em construção de analogias (metáforas) e transbordamentos (metonímias) daquilo que ele é. Não daquilo que ele é no dia a dia, mas de suas potências, aquilo que já lhe pertence e que só a arte pode revelar. O que Rodrigo Braga faz não é encenar aquilo que a sociedade não nos permite ser, mas revelar aquilo que invariavelmente também somos: matéria, corpo, carne, fluídos, natureza. O que ele registra com sua câmera tem a força de um ritual.

Ronaldo Entler nos diz que a série *Desejo Eremita* não é a história de um artista cansado da cidade. É o mito de um homem que se confronta com a natureza em estado estranho, cru, fétido, viscoso, caótico (nada a ver com natureza doce e redentora dos ecologistas, que plantam árvores para salvar o planeta). Mitos são essa forma arcaica, sentida e poderosa de dar conta da realidade, diante da qual nossa moral também vê hoje duas possibilidades: ou os explica conforme as convenções da ciência ou os despreza como sinônimo de mentira. Essa obra é o registro de uma expedição feita pelo artista, que o leva da civilização a um lugar distante e selvagem que é também ele mesmo.²¹⁸

2.13. Considerações acerca da exposição *Eu me Desdobro em Muitos* (2011)

Podemos perceber nesta exposição à predominância da figura do artista como um *metteur en scène* por excelência. Cada fotografia é elaborada a partir de uma concepção, uma direção, produção e pós-produção, prévia. O artista se expõe nestas imagens, deixando de lado o mundo “real” para penetrar no reino da imaginação – mundos fantasiosos, oníricos, fictícios. É assim nas imagens produzidas por **Cindy Sherman**, por exemplo. A fotografia produzida por esta artista traz as características próprias da fotografia produzida a partir da década de 70 - uma “fotografia encenada” (*staged photography*, *tableau narratif* ou *tableau vivant*), repleta de narrativas pessoais e ficcionais.

Fazendo uma breve análise das obras dos outros artistas presentes nesta exposição, observamos que diversas das características das obras apresentadas na exposição *Eu me*

²¹⁸ “Rodrigo Braga num sentido extra-moral”, por Ronaldo Entler. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/?p=>

Desdobro em Muitos (2011), aproximam-se, de várias maneiras, das características gerais da produção dos artistas apresentados no panorama de exposições presentes no Capítulo I desta pesquisa, em sua maioria agrupadas na exposição “Deslocamentos do Eu: O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)”, realizada em 2001 (mostra que reuniu diversos autorretratos produzidos nos últimos 25 anos anteriores a ela). Começamos por fazer uma rápida aproximação dessas características. Percebemos uma produção de autorretratos contaminados com novas linguagens onde, por meio de diferentes operações técnicas, tais como apropriação, fragmentação da identidade e do corpo, justaposição, recortes e colagens. Neles são frequentemente apresentados pedaços do corpo ou corpos segmentados e fragmentados, destituídos das marcas de individualidade, permeando os caminhos da abstração corpórea e identitária. Tais características podem ser vistas principalmente na obra de Fernanda Magalhães, aqui apresentada.

Foi visto também que, por vezes os artistas manipulam suas imagens de maneira tão radical e objetiva, levando suas imagens a mais completa *abstração*, como se elas fossem meras imagens de seres anônimos, sem nenhuma conexão maior com seus autores. Esta característica foi vista principalmente na obra da artista Luisa Burlamaqui. Poderíamos associar ainda a obra desta artista às questões relacionadas ao “apagamento” da individualidade do homem contemporâneo, assim como a perda da própria identidade ou da identidade do outro, questões estas vistas ao longo deste percurso. Também foi visto que após os anos 70 ocorre uma *negação da bidimensionalidade* própria da fotografia, assim como sua rigidez plana e objetiva, fazendo-a expandir-se pelo espaço tridimensional da sala de exposição, manifestando-se em diferentes instalações. Podemos ver um exemplo dessa hibridização na instalação-interativa *Estereoscopia* do artista André Parente, presente nesta mostra [Figura 53]. Nela, vemos uma espécie de mantra digital baseada em imagens fractais de um casal que se olha em campo/contracampo. Esta obra nos dá uma ideia de circularidade, onde não há diferença, ou onde há uma ruptura das fronteiras entre o ‘eu’ e o ‘outro’.

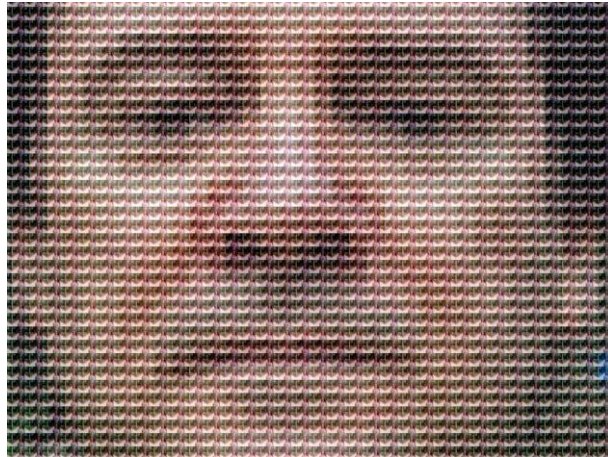


Figura 53. André Parente. *Estereoscopia*, 2006. Instalação.

Outras obras trouxeram um acentuado teor erótico, trabalhando questões acerca do homoerotismo, do corpo e da sexualidade. Vimos estas características principalmente nas obras de Robert Mapplethorpe e Pierre Molinier.

Principalmente a partir dos anos 90 ocorre um resgate de questões atreladas à *memória* e ao esquecimento - uma constante em trabalhos fotográficos de cunho autobiográficos. A preocupação com a construção da memória foi muitas vezes explicitada na arte fotográfica através de álbuns e diários íntimos, registros pessoais, depoimentos, confissões, retratos e autorretratos, biografias e autobiografias. Esta característica fez-se presente na obra de Bjorn Sterri, apresentada nesta mostra. Este artista debruça-se sobre sua própria individualidade, apresentando uma obra repleta de “fragmentos de suas histórias pessoais” [Figura 54].



Figura 54. Bjorn Sterri, *Minha família*, 2003.

A apropriação e releituras de imagens criadas pela História da Arte, assim como de imagens mitológicas e lendárias, foram observadas principalmente nos trabalhos de **ORLAN**, **Helena de Barros** e do artista mexicano **Gerardo Montiel Klint**. Este, através de imagens que remetem fortemente à pintura (o barroco de Vermeer ou Pieter Bruegel), constrói provocativas cenas que por um lado remetem a solidão e por outro a *performance* [Figura 55]. A obra deste artista aproxima-se em muito da obra de Helena de Barros.

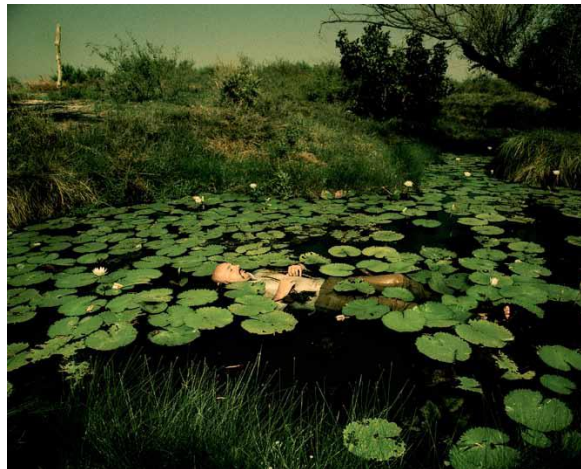


Figura 55. Gerardo Montiel Klint, *Ofêlio*, 2002.

Outra artista que merece destaque aqui é a também mexicana, Tatiana Parcero. Nesta exposição a artista apresenta imagens da série *Cartografia interior* (1996) - uma série de

fotografias em preto e branco impressas em acetato, e imagens coloridas de diagramas de anatomia e códigos pré-colombianos, justapostas umas nas outras [Figura 56]. Sua intenção é redefinir o interior do corpo, explorar o espaço interior desta esfera como processo de autoconhecimento. Constrói assim, uma metáfora visual e explora o corpo como um mapa – tenta mostrar o exterior, o interior.



Figura 56. Tatiana Parcero, *Cartografia interior #23*, 1996.

Foram mostrados ainda artistas que engajam seus trabalhos levantando questões acerca da publicidade da imagem fotográfica nos meios de comunicação de massa, assim como várias destas características citadas foram vistas na obra de Cindy Sherman.

O corpo como um *rascunho a ser corrigido*, o corpo simulacral, retificado e redefinido, foi visto no trabalho de **Martial Cherrier**. Entre tantas outras características apresentadas pelos artistas desta exposição às inúmeras ficcionalizações do “eu” mostradas pelos por eles, formaram um imenso arsenal de identidades ficcionais.

Realidade e ficção estão de tal modo imbricado nas obras desses artistas, que seria impossível separá-los. De acordo com Soulages (2010), “a fotografia é a arte da ficção por excelência”. A fotografia, este “puro pedaço de sem sentido” demanda uma criação de sentido imaginaria e ficcional também por parte do receptor. O autor diz que “a fotografia está, em sua própria essência, ligada à ficção por duas razões: primeiro, por uma razão antropológica – todo

homem é trabalhado pela ficção; depois, por uma razão fotográfica – pela semelhança que gera, toda imagem fotográfica faz o observador entrar na ficção”.²¹⁹

Soulages (2010) no livro “Estética da Fotografia-Perda e Permanência”, ressalta bem o fato de que a fotografia gera tal ficção, quando coloca que ao invés do “isto foi” (como proposto a princípio por Roland Barthes), deveríamos dizer “isto foi encenado”. Diz ele que o termo “isto foi” proporcionava segurança às custas de uma dupla ficção não consciente: a ficção que existe em toda fotografia e a ficção/ilusão de que a fotografia pode ser realística. Neste sentido, o termo “isto foi” estaria deslocado e o “isto foi encenado” viria a se tornar mais apropriado.²²⁰

O trabalho de Cindy Sherman é um caso bastante especial. Pensamos que a artista se limita a ficcionalizar mundos dos quais nem ela sabe ao certo onde podem levá-la. Vemos o trabalho de Rodrigo Braga como um caso ainda mais interessante: em algumas imagens o artista não aparece. O que aparece são algumas construções experimentais do artista em meio à natureza da qual se propõe uma experiência pessoal – pensamos que isto apresenta uma nova forma de contribuir ainda mais para o conceito de autorretrato, do que para o autorretrato como “gênero”.

Seja por meio de interferências digitais ou por meio da hibridização com outras técnicas fotográficas ou videográficas, ou ainda por outras linguagens específicas – performance, textos, instalação - esta mostra atravessou ainda temas contemporâneos sem perder de vista o erótico, o belo clássico e/ou a efemeridade da vida (Mapplethorpe), a subversão dos padrões de beleza (ORLAN), as questões de gênero, o repúdio aos padrões de beleza socialmente impostos (Fernanda Magalhães e Cindy Sherman), a encenação, a alteridade, o narcisismo (Duane Michals), entre tantos outros elementos que constituem o autorretrato fotográfico.

²¹⁹ SOULAGES, 2010, p.149.

²²⁰ *Idem*, p. 155.

CAPÍTULO III
CONSIDERAÇÕES SOBRE O AUTORRETRATO NA FOTOGRAFIA
CONTEMPORÂNEA – Conceitos fundamentais.

3.1. IDENTIDADE/IDENTIFICAÇÃO - REPRESENTAÇÃO/APRESENTAÇÃO

Identidade e Identificação

De acordo com Stuart Hall (2011), quando se fala sobre a fragmentação da identidade, fala-se de um *deslocamento* da concepção do sujeito moderno que se dá através de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno. Este deslocamento ou “descentração do sujeito” está ligado tanto ao deslocamento do indivíduo de seu lugar no mundo social e cultural quanto ao deslocamento deste de si mesmo. Entre os grandes descentramentos que o autor aponta, poderíamos destacar a descoberta do inconsciente por Freud, o impacto feminino como crítica social (parte dos "novos movimentos sociais" que emergiram durante os anos 60) e o questionamento de distinção entre o público e o privado. O autor afirma que o sujeito do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável foi gradativamente se descentrando, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas do sujeito pós-moderno. Atentemo-nos brevemente aqui ao que diz respeito aos *estudos de Freud e a descoberta do inconsciente*.

Freud nega a ideia de um sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada - o "penso, logo existo" do sujeito de Descartes. Para ele, a identidade é algo formada ao longo do tempo, através de processos inconscientes. Ou seja, ela não é algo inato, mas algo em constante transformação, permanecendo sempre *em processo*. “Assim, em vez de falar da *identidade* como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento”²²¹. Hall (2011) destaca ainda que “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos

²²¹ HALL, 2011, p. 39.

identificar - ao menos temporariamente”²²². Vimos que esta afirmação participa de todo o processo dos artistas aqui presente. Cindy Sherman aparece como um bom exemplo desta afirmação, uma vez que destaca em seus trabalhos justamente esta mobilidade de transições de identidades, onde as veste de forma singular em cada uma de suas fotografias.

Da representação para a apresentação

Como exposto na introdução, este é hoje um debate importante e que ganha destaque em alguns textos. Relembrando, Márcio Seligmann-Silva, em “Da representação para a apresentação”²²³, explicitou que com a virada midiática do final do século 20, não se tem mais sentido pensar as mídias como formas estanques. Da mesma maneira podemos ver neste mesmo período um derretimento do modelo da *imitatio*, uma passagem da representação para a apresentação.

Kátia Canton (2000) também compartilha de tal afirmação, no livro *Novíssima Arte Brasileira – Um Guia de Tendências*, descrevendo o contexto artístico do final do século como um campo ilimitado de experimentações, muitas vezes autobiográficas: “A memória corporal torna-se um bem valioso e incomensurável de riquezas afetivas, que o artista desnuda e oferece ao espectador com a cumplicidade e intimidade de quem abre um diário”²²⁴. Este corpo apresenta-se como um campo multifacetado de conteúdos, um corpo-simulacro dos acontecimentos oriundos do final do milênio e para a autora também “a arte contemporânea do final do século 20 substitui a representação por uma noção de apresentação” em que essa apresentação, processo que desvincula a arte da realidade externa é imbuída agora de tonalidades pessoais, íntimas, em que a evocação do corpo e da memória pessoal na arte contemporânea passam a ser bandeiras de resistência, demarcações da individualidade, impressões digitais que se contrapõem teimosamente a um panorama de comunicação à distância e tecnologia virtual, que tende a gradualmente anular noções de privacidade²²⁵. Esta arte que não mais *representaria*, se abre para um campo de *apresentação* de cunho intimista e pessoal, como uma das características marcantes da arte contemporânea.

²²² HALL, *ibidem*, p. 13.

²²³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Da representação para a apresentação”. Revista Cult. Edição 132. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/da-representacao-para-a-apresentacao/>>. Acesso em: 17 set. 2012.

²²⁴ CANTON, 2000, p. 52.

Outro autor presente na introdução e que iremos novamente apresentar é Lourival Pereira Pinto, que no artigo chamado *A recepção da informação: apresentação ou representação?*²²⁶ busca nos pensamentos de Kant, Heidegger e Foucault, possíveis compreensões para o fenômeno da representação. Para Foucault, não existe a pura apresentação, mas tão somente a representação, uma vez que sempre se recorre a um signo para representar um objeto. O ato de representar pressupõe um jogo de espelhamento que se traduz em semelhanças e também em diferenças. Se uma mensagem se apresenta a um receptor, ele fará sua leitura fundamentada em seus aportes de conhecimento. Das duas uma: ou ele compreende o texto ou não, diz o autor. No último caso, não há garantias de uma suposta interpretação, mas o aceno de um novo jogo de sentidos, ou seja, uma construção baseada nas intencionalidades puras do leitor, e não nas intencionalidades de texto e/ou autor da mensagem.

3. 2. O RETRATO, O AUTORRETRATO E A AUTORREPRESENTAÇÃO

No caso da palavra *retrato* – sua etimologia italiana procede a partir dos termos *ritratto* e *ritrarre* (“fazer a efígie de uma pessoa”), os quais por sua vez, derivam do latim *retractus* e *retrahere* (de *re-*, “para trás”, mais *trahere*, “tirar, puxar”, algo como “tirar fora” uma imagem). Tais definições pressupõem uma relação de semelhança que só o recurso a processos de imitação e de reprodução parece, em última análise, garantir.²²⁷

O autorretrato como subgênero do retrato, sempre foi uma prática muito comum entre fotógrafos. Mais ainda, o autorretrato sempre acompanhou o ser humano em seu desejo de registrar a própria existência. Essa busca pela autoimagem foi tomando formas diferentes no decorrer do tempo. Podemos entender o autorretrato como um espelho do artista, onde nele se espelha e se reflete sua imagem e a imagem de seu mundo, de sua época, de seus valores. Como

²²⁵ CANTON, 2000, p. 64.

²²⁶ PINTO, Lourival Pereira. “A recepção da informação: apresentação ou representação?”. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/out10/Art_02.htm#Autor>. Acesso em: 24 set. 2012.

²²⁷ Para uma melhor compreensão dos termos na etimologia, cf. SANTOS, Edmar Guirra dos. *Retratos Literários: O discurso científico na obra de Jules Vernes*. Dissertação de Mestrado em Letras Neolatinas da UFRJ, 2010. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/edmarguirramestrado.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2012.

afirma Dubois²²⁸, “na história da fotografia praticamente todos os fotógrafos em algum momento já apontaram as lentes de suas máquinas contra si mesmo”. E ainda, não só na história da fotografia esta definição toma campo, mas em toda a história da pintura.

Porém, o que difere o retrato do autorretrato? Entende-se por autorretrato, um retrato do sujeito feito por ele mesmo: o objeto é o próprio fotógrafo, e o fotógrafo é o próprio objeto. Constitui-se de um discurso feito em primeira pessoa, de uma autobiografia visual – é uma encenação do sujeito por ele mesmo. Ao contrário do retrato onde há certa distância entre o artista e o objeto a ser representado, no autorretrato estes dois elementos se unem, sendo que o objeto de representação a ser tratado é o próprio artista. Toca-se aqui na essência do autorretrato: “é o único retrato que reflete um criador no próprio momento do ato de criação”²²⁹. Se essa distinção inicial nos aponta para uma simplicidade tranquilizadora, é preciso estar atento para as sutilezas que se revelam na complexa relação que se produz no rito do ato fotográfico.

Annateresa Fabris aponta que é preciso estar ciente ao fato de que “quando se opõe o retrato ao autorretrato, esquece-se frequentemente que todo retrato é também virtualmente o autorretrato do retratado, que se reconhece nele, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade (...)”²³⁰. Visto sob este ângulo, a encenação característica do gênero “retrato” pode ser percebida a partir do momento que o indivíduo é retratado, quando este próprio pré-fabrica sua própria imagem. De acordo com a autora “o retrato ativa um mecanismo cultural que faz o indivíduo alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro”. Sendo assim, o retrato é a autorrepresentação de um à presença dos outros. “Ao integrar um grupo, o indivíduo partilha uma noção de identidade bem mais ampla do que aquela do ser isolado, pois as relações mútuas estabelecem as normas de significação e os equilíbrios que serão transpostos para a fotografia”²³¹. Desta forma, pode-se pensar o retrato como produto de uma espécie de evento, envolvendo não somente a necessidade de registrar mecanicamente aquilo que se deseja registrar, mas também a pontuação de determinadas regras que delimitem as fronteiras entre grupos e seus estilos de vida - ou, pelos menos, aquilo que se almeja, como algo que pode ser alcançado, nem que seja apenas no momento da encenação. A virtualização da identidade é o que permite ao ser fotografado se

²²⁸ DUBOIS, *op.cit.*, p. 128.

²²⁹ DUBOIS, *ibidem*, p. 156. Trata-se da nota de rodapé 10.

²³⁰ FABRIS, *op. cit.*, p. 51.

²³¹ *Idem, ibidem*, pp. 51-52.

traduzir para um campo de significado onde ele alcança a imagem desejada²³². Dessa maneira, o autorretrato pode ser considerado como uma espécie de extensão do próprio retrato, com a diferença que nele é o próprio fotógrafo que constrói o tipo de encenação a ser produzida. É no jogo dessas construções identitárias que vêm se produzindo ao longo do século XX uma série de experiências onde artistas, rompendo os limites das encenações tradicionais dos retratos de outrora, buscam uma espécie de exploração da encenação, cujo objetivo não está mais voltado para um tipo de identidade (no caso a virtual) que se queira refletida em sua identidade social. O problema da ficção adquire papel fundamental, e as construções dos personagens adquirem muitas vezes desdobramentos surpreendentes.

Phillipe Dubois (1994) nos traz uma extensão ainda maior desse gênero na fotografia. Para ele, o autorretrato aparece como sendo uma constante no ato fotográfico, um modo por excelência da fotografia. “Qualquer fotografia é sempre um autorretrato, sem metáfora: imagem do que ela toma, daquele que a toma, e do que ela é, tudo isso ao mesmo tempo, num mesmo e só lapso de tempo, numa espécie de convulsão da representação e por ela”.²³³

Assim sendo, uma vez que toda fotografia se apresenta como autorretrato (Dubois) e que todo retrato apresenta-se como autorretrato de si para o outro (Fabris), chega-se a conclusão de que todo autorretrato pressupõe um simulacro, onde não existe um “eu” e sim uma sucessão de “eus” possíveis, onde o corpo não delimita uma identidade estável, mas sim, um conjunto de identidades sucessivas e contraditórias umas as outras, e que sempre será determinado pelo olhar do outro.

Faz-se importante aqui separar o *Autorretrato na Pintura* do *Autorretrato na Fotografia*. Por muito tempo o retrato pictórico esforçou-se em uma proximidade com o real. Neste esforço de observação de si, ao se fazer um autorretrato pictórico, procurou-se imitar a realidade o melhor possível, chegar o mais próximo da semelhança de sua aparência. Como vimos, a fotografia, por sua gênese mecânica indicial – transformou de imediato a semelhança da imagem com o seu referente. Fato este, que veio a acentuar a vertigem de introspecção e da auto-observação do indivíduo.

²³² O termo “virtual” é usado por Fabris em seu livro “Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico” (2004). Segunda a autora, a ideia de virtualidade começa quando um aparato técnico intervém no jogo realizado entre o artista e o objeto de representação.

²³³ DUBOIS, *op. cit.*, p. 343.

Separemos aqui o ato de se autorretratar em duas instâncias distintas: na pintura – *se pintar enquanto pinta*, e na fotografia – *se fotografar enquanto fotografa*. Eis o problema que se manifesta no autorretrato em pintura, algo que nunca se alcança:

O sujeito poderá limitar tanto quanto quiser os movimentos de seu corpo, sempre haverá algo (seu olho, seu braço) que escapará a essa fixidez se ele quiser que a inscrição se constitua. A mão que desenha, em particular, jamais poderá desenhá-lo se desenhando: para isso, ela deveria parar, para imobilizar sua sombra, mas, ao mesmo tempo, também deteria o próprio ato do desenho. Ou, por mais que corra atrás de si mesma, o mais depressa possível, jamais conseguiria se alcançar.²³⁴

Desta forma, há a existência de elementos que se interpõem no ato de realização destas duas instâncias que tentam se condensar: representar-se enquanto representa. Por isso é importante separar esta autorrepresentação em duas instâncias distintas: na pintura – *se pintar enquanto pinta*, e na fotografia – *se fotografar enquanto fotografa*.

Segundo Dubois (1994), a única solução deste problema estaria na representação instantânea desta imagem, na redução do processo em um gesto único. Desta forma, a fotografia viria a solucionar efetivamente o problema, uma vez que, diferente da pintura onde se adicionam elementos ao quadro, na fotografia ocorre a subtração destes elementos – que já aparecem prontos – do espaço-tempo. A fotografia é uma imagem extraída deste espaço-tempo, é como se o obturador fosse a guilhotina da duração. O fotógrafo corta, o pintor compõe.

Com a fotografia ocorre um congelamento do ato de se autorretratar, tornando possível a condensação de duas instâncias simultâneas no ato do fazer artístico. Este efeito de apreensão de uma imagem sempre efêmera, dissoluta, pode significar a experiência de apreensão narcísica. Assim sendo, a afirmação de Dubois toma campo quando coloca que “o narcisismo indiciário do autorretrato só pode se realizar teoricamente na petrificação fotográfica”²³⁵. Nesta busca pela própria imagem, é produzido um movimento de torção em que ocorre o esforço de se ver. Wittgenstein (1993) dirá que o sujeito é o limite do mundo, “no sentido de que, assim como o

²³⁴ *Idem, ibidem*, p. 124.

²³⁵ *Idem, ibidem*, p. 128.

olho, vê tudo, mas não vê a si mesmo, e portanto se resolve inteiramente nos objetos vistos”²³⁶. Ou seja, o sujeito é o olho que tudo vê, mas que não pode ver-se a si próprio.

No autorretrato fazemos do corpo um corpo-objeto, oferecendo-o como um objeto ao olhar. Dessa forma, o sujeito se constrói como objeto ideal, pleno em sua consciência, num movimento de pôr-se a si mesmo. Seria oportuno recordar como Roland Barthes (1980) situa a questão do retrato na fotografia: a foto-retrato é um campo onde se cruzam, se confrontam e se deformam quatro imaginários. Perante a objetiva, sou simultaneamente a imagem que julgo ter; aquela que gostaria que os outros percebessem de mim; aquela que o fotografo vê e, ainda, a imagem-sujeito de que se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, trata-se de uma situação peculiar: não paro de me imitar a mim mesmo e é por isso que sempre que me fotografam sou invariavelmente assaltado por uma sensação de inautenticidade. O sujeito transforma-se em objeto diante da câmara. Desta forma o indivíduo torna-se uma espécie de simulacro. Ou seja, a cópia de uma cópia, gerada por outras imagens dele mesmo.

Representar e Retratar.

Até agora, falamos de retrato, autorretrato, em suas semelhanças e diferenças, bem como peculiaridades do ato de se retratar em pintura e em fotografia. Mas o assunto não se esgota. Porém, faz-se necessário esclarecer conceitos distintos como *Representar e Retratar*. Mesmo que na introdução deste trabalho já tenhamos discorrido brevemente sobre o tema, torna-se necessário voltar a ele. Ao longo da história da imagem, estes dois conceitos frequentemente se confundem. Na sua complexa história semântica, o termo *representação* adquiriu dois significados básicos e interligados: *tornar presente o ausente* e *estar em vez de*, ou seja, *substituir*. Segundo a Oxford Dictionary representar é “invocar mediante descrição ou retrato ou imaginação figurar, simular na mente ou pelos sentidos, servir de ou ser tido por aparência de, estar para, ser espécime de, ocupar o lugar de, ser substituto de”²³⁷. Numa bela definição referida por Regis Debray, “representar é tornar presente o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir. Como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto. Assim, pintada ou

²³⁶ WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-philosophicus*. Trad.: Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 1993, pp. 63-65.

²³⁷ Disponível em: <oxforddictionaries.com>. Acesso em: 13 set. 2012.

esculpida, a Imagem é filha da Saudade”²³⁸. Tal definição vai também de encontro com a ideia de substituição. O autor acrescenta ainda a questão da representação como “uma forma de protesto contra o desvanecimento do Ser no tempo”²³⁹. Desta forma, é no desejo de perpetuar-se que estaria a origem do retrato e da representação. Segundo o escritor francês Georges Didi-Huberman:

A questão do retrato começa talvez no dia em que, perante o nosso olhar aterrorizado, um rosto próximo de nós cai no chão para não mais se levantar [...]. A questão do retrato começa talvez no dia em que o rosto diante de mim começa a não estar mais diante de mim porque a terra começou a devorá-lo.²⁴⁰

Faz-se importante notar as estreitas relações que se apresentam entre o retrato e a morte. Segundo Morin (1974), a representação simboliza o assassinato da coisa, o símbolo da ausência. Para o autor “a representação do outro ou de si mesmo começa por ser determinada pela consciência da morte”²⁴¹, ou seja, a partir do momento em que o sujeito se percebe como um ser finito. A perturbação da morte gera a consciência de perceber a efemeridade da vida, do acontecimento futuro e irremediável que é o fato de morrer. Da mesma forma, é nesta tentativa de *tornar presente o ausente* que surge o que chamamos de retrato - uma tentativa de negação da morte e uma tentativa de prolongamento da vida através de uma imagem. Assim sendo, toda imagem é no fundo, uma tentativa de trazer à vida, à materialidade, aquilo que não está mais presente – é a procura de um substituto para tal.

Vimos aqui algumas semelhanças na constituição entre o ato de retratar e representar. Porém, o que distingue o autorretrato da autorrepresentação? Começemos por identificar o prefixo que os aproxima:

O prefixo “auto” remete ao que é próprio de alguém, ao posicionamento do indivíduo diante de si mesmo, gerando uma “leitura” duplicada de si e por isso mesmo “especular”; isto porque uma imagem imaginada desta situação e a de um indivíduo diante de um espelho, contemplando a própria imagem refletida na superfície do

²³⁸ DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 38.

²³⁹ MEDEIROS, 2000, p. 36

²⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62.

²⁴¹ MORIN, 1974, p. 27.

anteparo. Ha diversos artistas que denominam suas produções ou parte delas com o prefixo “auto”, como um reforço de enunciação da subjetividade em processo de visibilização, dentro de seu processo de criação. Ou suas produções como base do desejo de marcarem, dentro de suas vidas, uma produção artística como “signo de si”.²⁴²

Dentro dessa mesma lógica, tais representações podem ainda se materializar em produto de obra de arte, cujo conteúdo, para além da própria imagem de si representada ou apresentada via sua própria presença ou de objetos autorreferenciais, traz consigo questões pessoais ou alguns temas que qualificariam seu *modus vivendi*.

No caso de autorrepresentações em Artes Visuais, o prefixo “auto” colabora na constituição do subgênero “autorretrato”. A condição tradicional posta no fazer específico de um trabalho neste subgênero e a coincidência de um mesmo artista duplicando seus papéis nesse fazer: essa figura homogênea de um autor que tem uma ideia de si e se “reproduz” (representa) via objeto de arte; ele e ao mesmo tempo, retratante e retratado. Torna-se necessário que esta figura tenha uma noção “coerente” ou estável de si mesma, como compósito consistente de identidade, alteridade, autoria, memória e hábitos (além de sua própria consciência corporal). Vincula-se ainda o ideal de uma representação o mais naturalista de si mesmo, ou seja, há um ideal de representação mimética que ronda a constituição de um autorretrato.²⁴³

Muitos são os artistas que ao longo da história vêm utilizando a autorretrato como forma de expressão artística. Todavia, existem autores, críticos, artistas que fazem distinção entre autorretrato e autorrepresentação. A autorrepresentação apareceria como uma imagem ou representação, que o autor produz de si mesmo, sem necessariamente, se autorretratar. Ou seja, o autor pode representar-se sem, no entanto, revelar sua identidade, podendo incluí-lo, mas ao mesmo tempo, transcende-o; mostra-o, mas ao mesmo tempo, esconde-o. Se no autorretrato – em sua forma original - o artista se expõe mostrando a sua verdadeira essência, na autorrepresentação os artistas preferem resguardar-se por detrás de uma outra identidade, criando personagens que os escondem e “protegem”.

²⁴² GOZZER, Cláudia Maria F. Silva. *Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: Análise processual de objetos autorrepresentacionais*. [Tese] Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010, pp. 44-45.

²⁴³ GOZZER, 2010, p. 45.

Alguns artistas podem assim, de uma forma intencional e deliberada, mostrar de si aquilo que pretendem, na justa medida do que for a sua intenção. É também aqui que surge a “Autorrepresentação” como forma de expressão. É como se o fotografado se colocasse no lugar do fotógrafo ignorando o fato de ser ele próprio o objeto da fotografia. Torna-se necessário sairmos de nós próprios, e vermo-nos de fora para dentro, como se outros nos observassem. Trata-se de um processo que requer, por vezes, um grande autoconhecimento e uma capacidade de auto-reflexão e de distanciamento de si próprio, ou do seu próprio corpo, fora do comum. O exercício da autorrepresentação requer assim que o autor consiga separar, de forma clara e precisa, o seu ser interior do seu eu físico e material, de modo a utilizá-lo como objeto do seu trabalho. De certa maneira o autor, assim, sente-se mais protegido na sua individualidade, na medida em que se mostra e se expõem, mas reservando sempre a sua real identidade. O autorretrato, por sua vez é de certa forma uma afirmação de presença, ou melhor, um registro dela. É a memória de estar visível entre coisas visíveis. É a prova de estar incluído no mundo, e não isolado dele.

Porém, como vimos, os curadores da mostra *Eu me Desdobro em Muitos – A Autorrepresentação na Fotografia Contemporânea* (2011), objeto de análise desta pesquisa, entendem que autorrepresentação significa: “uma síntese da tradição do autorretrato da pintura com as modalidades de expressão surgidas ao longo do século passado, como a *body art* e a *performance*. A fotografia e o vídeo têm sido instrumentos fundamentais para a apresentação destes corpos-objetos”.²⁴⁴

Percebemos neste momento, um conflito de conceituações. Por um lado, a autorrepresentação apareceria como uma imagem ou representação, que o autor produz de si mesmo, sem necessariamente, se autorretratar. Por outro lado, autorrepresentação significa uma síntese da tradição do autorretrato da pintura com as modalidades de expressão surgidas ao longo do século passado, como a *body art* e a *performance*, mediados pelos novos suportes midiáticos. Está posto mais um problema. Porém, Andrea Francke aponta mais uma problemática para esta reflexão, quando diz que:

²⁴⁴ Texto escrito por Joana Mazza e Milton Guran (curadores da exposição *Eu me desdobro em Muitos*), retirado do catálogo da exposição. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatFotoRio.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2012.

Depois dos anos 70 encontramos muitos artistas que trabalham o auto-retrato e a auto-referência de uma forma bastante peculiar. Em vez de rosto e torso, temos conjuntos de documentos, diários, cadernos de viagem. Em trabalhos que são lidos como autorretratos, o que encontramos é a apropriação da tradição do auto-retrato para se falar do geral em lugar do particular.²⁴⁵

Acreditamos que a simples eleição de si mesmo como objeto de representação no próprio trabalho já seria suficiente para poder chamá-lo de autorretrato, visto que além de estampar a imagem do artista, carrega também o seu nome. No caso de um autorretrato fotográfico, o registro pode estar sendo perpassado pelo olhar do outro, mas é filtrado pelo artista, que realiza a *performance*, escolhe, edita e assina a obra, fazendo dela um objeto de sua autoria, podendo citar ou não aquele que o “auxiliou”.

O corpo como ferramenta, suporte ou veículo da obra aparece com frequência a partir dos anos 60 na história das artes. Inúmeros artistas produziram obras apontando, questionando ou criticando as condições de existência nas mais variadas práticas artísticas, utilizando-se do próprio corpo com artifício e meio de expressão. A partir da chamada “segunda onda” do pensamento feminista, no final de década de 1960, vários grupos de mulheres se formavam reivindicando um lugar no universo das artes visuais onde, através de diversas manifestações públicas, protestavam contra a discriminação e exclusão do gênero feminino no sistema das artes e contras as políticas sexistas em instituições culturais. Era fato: as artistas mulheres estavam representadas em uma minoria assustadora na época.²⁴⁶

Desta forma, questionando sobre a existência de uma arte feminina, tais movimentos ganham rapidamente resultados positivos e um aumento significativo do gênero feminino nas artes, expandindo-se e inserindo as artistas no circuito expositivo mundial. Percebem-se características exclusivas de uma arte puramente feminina, e dentre estas características pode-se apontar um maior foco na questão do *Eu* e da autorrepresentação/autorretrato.

O interesse por produções autobiográficas – sejam elas derivadas das mais diversas expressões artísticas – aparece com mais vigor a partir do início da década de 70, num contexto onde as transformações econômicas e sociais que afetam as sociedades ocidentais provocam

²⁴⁵ FRANCKE, Andréa. X. M. *Autorretrato com leves toques de transgressão*. Disponível em <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/abril2006/ju319pag12.html>. Acesso em: 12 set. 2012.

²⁴⁶ BOTTI, MARIANA M. V. *Espelho, espelho meu - Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade*. Dissertação, UNICAMP. Campinas, 2005.

diversos questionamentos políticos e ideológicos. Este contexto marca a passagem de uma sociedade tradicional para uma sociedade individualizada – onde o indivíduo procura seu lugar na história coletiva; retorna a si mesmo para definir suas próprias marcas e fazer sua própria história.

247

Utilizando a autobiografia através do autorretrato por meio do próprio corpo, muitos artistas na época – e não apenas mulheres – partem da subjetividade como estratégia de investigação da identidade, realizando uma produção artística pautada na encenação, na performance, com um forte questionamento político e social. Assim sendo, estas artistas, através de seus autorretratos, questionaram profundamente o papel da mulher em meio a uma sociedade machista, o papel do corpo em meio a uma sociedade de consumo e do culto da aparência. Não diferente foi com os artistas do gênero masculino que, neste contexto de liberação sexual – e principalmente com o surgimento do vírus da AIDS – faziam romper tabus de gêneros e sexualidade, racismo e discriminação, utilizando o próprio corpo como espaço discursivo e suporte de suas obras.

No contexto brasileiro não foi diferente. A partir da década de 70 alguns artistas empreendem uma crítica desconstrutiva do autorretrato, subvertendo questões da representação fotográfica e remetendo sua linguagem ao campo da encenação, da simulação, da despersonalização e do apagamento do sujeito. Tadeu Chiarelli trouxe à tona o termo “Fotografia Contaminada”²⁴⁸, referindo-se a uma fotografia deslocada, que sofre constantes alterações por meio de manipulações e apropriações, problematizando o mundo contemporâneo. Estes artistas trabalham a questão do corpo e do autorretrato numa lógica de fragmentação identitária, numa polifonia de linguagens sugerindo novas leituras e reflexões nas relações entre o eu e o outro.

²⁴⁷ DELORY-MOMBERGER, Christine. “Fotobiografia e formação de si”. In. ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; SOUZA, Elizeu Clementino de (Orgs.). *Tempos, Narrativas e Ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2006.

²⁴⁸ CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p. 115.

3.3. O DUPLO E A FRAGMENTAÇÃO DO EU

Poderíamos dizer que a *fragmentação do olhar* teve como um dos principais pilares na fotografia as experiências de captação de movimento referentes à técnica da cronofotografia (desenvolvida por Marey e Muybridge no final do século XIX), técnica fotográfica que permitia a captação de uma sequência de movimentos a partir de uma análise minuciosa do tempo e espaço.

A partir de então se começa a observar uma maior fragmentação do olhar nos processos representativos remetendo-nos a uma característica central da representação moderna: a visão fragmentaria do corpo, associada à observação do sujeito. Medeiros (apud Jean Clair) enfatiza ainda a moda que se estabeleceu no final do século XIX e início do século XX, que consistia em fazer-se fotografar em cinco ângulos distintos, utilizando espelhos, e imprimindo o conjunto da imagem num mesmo fotograma. Assim sendo o sujeito apareceria, numa mesma imagem, aparecendo sentado e de costas; de perfil direito e perfil esquerdo; a três quartos à direita e à esquerda. Além de Umberto Boccioni, em 1907, também Duchamp e Henri-Pierre Roche fizeram-se fotografar em Nova Iorque, em 1917, por esse processo [Figuras 58-59].²⁴⁹

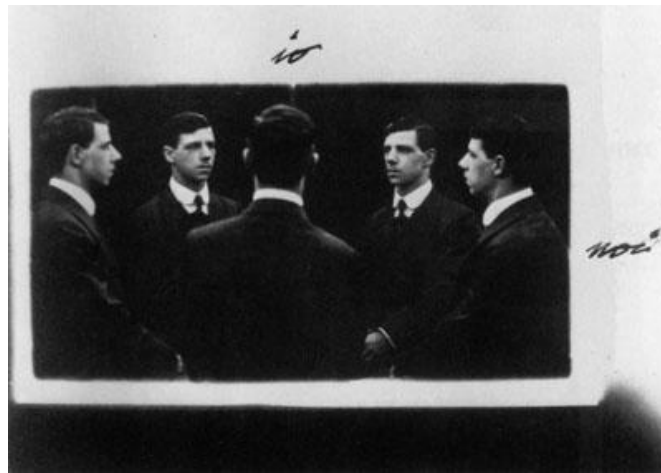


Figura 57. Umberto Boccioni, *Io Noi [Me Us]*, 1905-1907.

²⁴⁹ MEDEIROS, *op. cit.*, p. 107.



Figura 58. Marcel Duchamp, *Five-Way Portrait of Marcel Duchamp*, 1917. Fotógrafo não identificado. Coleção privada Francis M. Naumann.²⁵⁰



Figura 59. Henri-Pierre Roché, *Broadway Photo Shop*, NYC, 1917. Collection Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, Paris.²⁵¹

Percebe-se na fotografia feita por Boccioni [Figura 57] a seguinte legenda: “Io” (Eu), para a imagem de costas e “Noi” (Nós) para as restantes. Jean Clair (1989:165-6) a define como uma “*split-representation*” (representação clivada) que remete a uma visão fragmentária do corpo, associada à observação do sujeito – características centrais da representação moderna. Estas imagens explicitam muito bem a questão da fragmentação do sujeito, proposto pela fotografia.

Para Stuart Hall, a modernidade é marcada pela trágica *perda da totalidade*. Pode-se dizer ainda que esta perda de totalidade do sujeito contemporâneo constitui a essência do modernismo representacional.

²⁵⁰ Imagem disponível em: <<http://theartblog.org/blog/wp-content/uploads/exhmd133.jpg>>. Acesso em: 14 ago. 2012.

²⁵¹ Imagem disponível em: <<http://uneinsamkeiten.blogspot.com.br/2008/07/henri-pierre-roch.html>>. Acesso em: 14 ago. 2012.

Na confrontação solitária com o “duplo” de si, a imagem ao espelho, o Eu fragmenta-se e auto-destrói-se, garantindo doravante uma identidade centrada na obsessão com a morte e com a necessidade de a representar. Se o retorno de Narciso está presente como indício da modernidade, é um Narciso menos cósmico e mais carnal (humano) do que na mitologia grega. Um Narciso ao espelho que, continuando a não se reconhecer tal como no mito, nos surge agora despedaçado. [...] O Outro, agora, não é um simples Narciso, é um “Narciso mudado para Górgone” (Clair 1989:171). A representação especular, obsessiva, de si, encontra a até aí ignorada (ou iludida) destrutividade do sujeito, a sua desorganização subjetiva, a tentação em não se reconhecer e em atacar a sua própria imagem: Narciso encontra-se com Medusa.²⁵²

Podemos perceber esta confrontação com o duplo de si, em todas as imagens da exposição *Eu me desdobro em Muitos – A autorrepresentação na fotografia contemporânea* (2011). Em Duane Michals, através de uma linguagem poética, está sempre presente a reflexão sobre si mesmo. O autor fala-nos de uma permanente consciência de si mesmo enquanto ser com-um-limite, levando (através da ironia) a encenar os fantasmas decorrentes dessa percepção. É também essa encenação que está presente nos autorretratos de Mapplethorpe e na obra de Sherman.

Esta reflexão tem por objeto mostrar que a valorização da performatividade da fotografia se desenvolveu simultaneamente a esse processo de desestruturação cultural da identidade, e de reestruturação em função do narcisismo: a medida em que a imagem fotográfica é trabalhada pelo sujeito cada vez mais no sentido do auto-retrato, esse retrato anuncia-nos um Outro, revelando partes do sujeito que tendem para a auto-destruição e para o descentramento.²⁵³

O autorretrato mostra assim, uma preocupação face ao relacionamento do sujeito com o mundo exterior e à sua identidade. Podemos dizer ainda que, a miscigenação entre realidade e ficção está hoje muito presente na representação de si. Questiona-se permanentemente a identidade do sujeito, perguntando-se: “Quem sou eu?”- fato que parece trazer à tona um sentimento de descontinuidade do tempo e da experiência, induzindo a uma ruptura permanente entre o sujeito e o os laços que o une ao mundo exterior, sintoma da “cultura do narcisismo”.

²⁵² MEDEIROS, *op. cit.*, p. 109.

3.4. O SER ESPECIAL: ESPELHOS DISTORCIDOS.

Margarida Medeiros (2000) coloca que “o tema do espelho é reiterado na arte sobretudo a partir do momento em que a noção de sujeito, do seu enraizamento corpóreo e não-transcendente, se configura”²⁵⁴. Isso é percebido em diversos trabalhos de artistas do século XX, no qual boa parte incide sua produção em séries autorrepresentativas sobre a imagem do próprio corpo. A autora explica-nos que a incidência dessa temática torna-se um fato nos tempos atuais, uma vez que não se pode comparar tal incidência deste tema na iconografia clássica com sua ocorrência a partir do romantismo e, em especial, a partir do século XX:

Se a “Vénus de Rockeby” de Velásquez (c. 1648, National Gallery) como muitas outras representações do espelho na pintura, tematiza expressamente a ideia de auto-contemplação, não é para anunciar uma quebra ou um deslize na percepção de si; pelo contrário, é um acto de auto-confiança e de vaidade que aí se enuncia. Mas quando observamos, por exemplo, o trabalho de Francis Bacon, é um cenário muito diferente o que se nos apresenta: a auto-representação de Bacon é des-figurante, obsessiva, trepidante; nela está implícita uma interrogação sobre o ser, sobre o sentido da configuração das formas; está implícita uma necessidade de desestabilizar essas formas, construindo movimentos de secessão aparentemente acidental. Bacon enuncia a ameaça da morte do Eu (que é um equivalente simbólico da des-configuração) através da insistência na representação de si deformada.²⁵⁵

Esta insistência na representação desfigurante do Eu que aparece nos autorretratos de Bacon é um bom exemplo da mudança de enfoque no autorretrato no decorrer da história da arte. A interrogação sobre si mesmo, sobre a própria existência, assim como a estranheza diante da própria imagem associada a uma desconfiguração (indagação) da própria identidade é uma das questões mais trabalhadas pelos artistas contemporâneos. Este estranhamento diante da imagem do Eu, é com certeza um dos fatores que norteiam a crescente produção de obras autorrepresentativas dentro da arte contemporânea, onde artistas tecem especulações acerca do papel da representação do corpo na afirmação da identidade.

²⁵³ MEDEIROS, *op. cit.*, p. 118.

²⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 103.

²⁵⁵ *Idem, ibidem*, pp. 103-104.

De acordo com Jean Clair “não existe nada mais perturbador para o sujeito do que deixar de se reconhecer perante sua imagem. O que surge no espelho, quando a imagem já não corresponde ao seu objeto, é o rosto do demônio, é a expressão do demente ou o rosto da morte”²⁵⁶. É o rosto da loucura e da negação que vemos nas imagens de Molinier; é o rosto da morte que vemos no autorretrato de Mapplethorpe; é o mal-estar manifesto na crítica psicológica feita por Michals; é o desvario da identidade que vemos no rosto de Sherman.

Giorgio Agamben (2007) destaca, em seu ensaio “O ser especial”, presente no livro *Profanações*, o fascínio dos filósofos medievais pelo *espelho*. Estes se interrogavam sobre a natureza das imagens que ali comparecem: “Qual é seu ser (ou então, seu não-ser)? São corpos ou não-corpos, substâncias ou acidentes? Identificam-se com a cor, com a luz ou com a sombra? São dotadas de movimento local? E como é possível o espelho acolher suas formas?”²⁵⁷

Para Agamben a imagem é insubstancial. Aparece como acidente e não como uma substância. A imagem “é gerada a cada instante de acordo com o movimento ou a presença de quem a contempla”²⁵⁸. Ela é gerada e transformada a cada segundo da presença de quem a olha. O sujeito que aparece no espelho – este *ser especial*²⁵⁹ – apresenta-se como uma geração de imagem contínua. Assim sendo, o ser especial aparece como sendo também *absolutamente insubstancial*. “A imagem é um ser cuja essência consiste em ser uma espécie, uma visibilidade ou uma aparência. Especial é o ser cuja essência coincide com seu dar-se a ver, com sua espécie”. O termo *species*, significa “aparência”, “aspecto”, “visão”, que deriva de uma raiz que significa “olhar, ver”, e que se encontra também em *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma. “A espécie de cada coisa é sua visibilidade, a sua pura inteligibilidade. Especial é o ser que coincide com o fato de se tornar visível, com a própria revelação”.

Agamben coloca que o termo *espécie* “é o que se oferece e se comunica ao olhar, o que torna visível e, ao mesmo tempo, o que pode – e deve a qualquer custo – ser fixado em uma substância e em uma diferença específica para que possa constituir uma identidade”. É assim que a fotografia torna-se um dispositivo de captura da espécie. Assim como no retrato, na máscara, no sujeito/pessoa: “Pessoa significa originariamente máscara, ou seja, algo eminentemente especial.

²⁵⁶ CLAIR *apud* Medeiros, *ibidem*, p. 104.

²⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. “O ser especial”. *In. Profanações*. Belo Horizonte: Boitempo, 2007, p. 51.

²⁵⁸ *Idem, ibidem*, p.52.

²⁵⁹ “Especial, pois, se fossem simplesmente corpos ou substâncias, como poderiam ocupar o espaço já ocupado pelo corpo que é o espelho? E se o lugar delas fosse o espelho, deslocando-se o espelho, deveriam se deslocar com ele também as imagens” (AGAMBEN, 2007, p. 51).

[...] A pessoa é a captura da espécie e a sua vinculação a uma substancia com o objetivo de tornar possível a sua identificação”. E acrescenta ainda que, “A transformação da espécie em princípio de identidade e de classificação é o pecado original da nossa cultura, o seu dispositivo mais implacável”.²⁶⁰

Ainda de acordo com o autor, num imagem, “ser e desejar, existência e esforço coincidem perfeitamente. Amar outro ser significa: desejar a sua espécie, ou seja, o desejo com que ele deseja perseverar no seu ser”. É assim que, “entre a percepção da imagem e o reconhecer-se nela há um intervalo que os poetas medievais denominavam amor”. Se eliminarmos o intervalo e nos reconhecemos, já não poderemos mais amar... Desta maneira, o espelho torna-se o lugar do duplo. O lugar onde “descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós, que a nossa “espécie” ou imago não nos pertence”²⁶¹. Medeiros coloca que “este aspecto de duplicação, ou duplicidade, vai ser radicalmente acentuado com o surgimento da fotografia”, uma vez que a fotografia permite gerar representações de si mesmo com características de *realidade*. “Assim, a estratégia duplicante do sujeito exprime um *descentramento* de si, um movimento para fora, que agonisticamente procura denegar/resolver uma divisão interna”²⁶².

Rosalind Krauss (2002) analisa a imagem fotográfica como uma espécie de espelho, onde se coloca a questão do duplo - simulacro do original, que não pode existir senão como representação, como imagem. Para ela, “o duplo é o simulacro do original, não passa de seu representante. Ele aparece em segundo plano e, como acompanhante, não pode existir senão como representação, como imagem”²⁶³. É o duplo que destrói a singularidade intrínseca do original, transformando-se em cópia sem original e quebrando a ideia de originalidade. Assim, o sujeito se destrói e se desconstrói nesta representação obsessiva de si, atacando sua própria imagem, utilizando a fotografia como um *espelho manuseável* – criando e recriando a si próprio. Este *Narciso moderno* surge-nos agora despedaçado, desfigurado e deformado, reflete Margarida Medeiros.

Voltemos novamente ao “ser especial” de Agamben. O autor coloca que “o ser especial é, o ser comum ou genérico, e isso é algo como a imagem ou o rosto da humanidade”. Ou seja, o ser

²⁶⁰ AGAMBEN, *ibidem*, p. 54.

²⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 53.

²⁶² MEDEIROS, *op. cit.*, pp. 104-105.

²⁶³ KRAUSS, *op. cit.*, p.119.

especial não é um indivíduo que é identificado por uma ou outra qualidade que lhe é exclusiva. Mas sim, um ser que é indiferente a cada uma de suas qualidades, que as veste sem deixar que nenhuma delas o identifique. “Especial é, assim, um ser – um rosto, um gesto, um evento – que não se assemelhando a *nenhum*, se assemelha a *todos* os outros”.²⁶⁴

Especiais, sim, são estes artistas que manipulam sua imagem, seu *imago*, sua identidade a ponto de se desdobrarem em muitas e muitas versões de si mesmos.

3.2. Percorrendo as ilhas de um “arquipélago” chamado *Autorretrato Fotográfico*.

Retomando o conceito de Agnaldo Farias (2002), em que cada obra engendra uma ilha, com topografia, atmosfera e vegetação particulares, eventualmente semelhante à outra ilha, mas sem confundir-se com ela, percorremos este caminho com cuidado e isso equivaleu a vivenciarmos a experiência desse gênero, perceber o que só ele oferece. Aqui, cada obra colocada apresenta-se como uma ilha, assim como o próprio gênero autorretrato constrói-se *ilha*.

Decorrente desta percepção, o que as obras dos artistas aqui estudados oferecem podem ser resumidas em características que, grosso modo, apresentamos em uma divisão temporal que tende a mostrar o que diziam as exposições, mas de forma alguma são estanques. Trata-se de uma tentativa de sistematizar o que as exposições apresentavam, para efeito de estudo. Também não significam que estas características surgiram agora. Como sabemos, os tempos e as obras contaminam-se, caminham no tempo sem relógio, brincam de confundir o varal cronológico, mas mesmo assim, faz-se um esforço para tentar entender este caleidoscópio. Lê-se na tese 14 de *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin: “A História é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’.”²⁶⁵ Isso significa que a História deve transformar a imagem do passado em coisa sua, para romper com o idealismo, o historicismo, o positivismo e a noção de progresso linear. Se passado e presente se encontram nessa dialética, diante de uma imagem estamos diante do tempo, plural e heterogêneo, aberto e híbrido, contraditório e descontínuo, o que implica uma certa dinâmica da memória. Correndo todos os riscos, ousamos apresentar estas ideias.

²⁶⁴ AGAMBEN, *op.cit.*, pp. 53-54.

Anos 70

É a partir principalmente do ano de 1970 que a fotografia brasileira ganha autonomia, migrando para o campo das artes e abrindo um novo leque de possibilidades de hibridações e contaminações entre os meios artísticos. Desta forma, uma fotografia impura e híbrida (Fotografia Contaminada) apareceria como linguagem integradora das artes visuais, apresentando um caráter agregador de distintas manifestações artísticas, permitindo o uso de diversos suportes e materiais, visando uma pluralidade na produção fotográfica vinculada à arte contemporânea. Este tipo de fotografia começa a questionar seus próprios códigos visuais e os artistas passam também a *questionarem sua própria identidade* – ou a impossibilidade dessa identidade por meio de sua fragmentação visual. Algumas características da produção fotográfica nacional desse período podem ser apontadas:

- A discussão da perda de uma “identidade nacional”, no caso da fotografia brasileira, onde nega-se uma tipologia única e exclusiva que venha a caracterizar a identidade nacional, ou o “brasileiro” como ser individual;
- Tem-se uma fotografia é pautada na busca do autoconhecimento como indivíduos (Uno) ou seres sociais;
- Os artistas desse período expressam por meio da fotografia o “apagamento” da individualidade do homem contemporâneo, assim como a perda da própria identidade ou da identidade do outro;
- Por vezes as obras fotográficas expressam uma identidade construída e resignificada através da acumulação;
- Percebe-se nesta vertente de artistas uma produção de imagens contaminadas com novas linguagens onde, por meio de diferentes operações técnicas, tais como *justaposição*, *fragmentação*, *embaciamento proposital da imagem*, revelam-se imagens livres, sem àquela rigidez documental característica da geração que a antecede;
- A partir dos anos 70, a fotografia empreende uma crítica construtiva da representação, e subverte questões de origem, originalidade e autoria. Vê-se uma série de artistas então, voltando suas produções para a encenação, a simulação e o apagamento do sujeito.

Anos 80 e 90

As principais características da produção fotográfica nacional dos anos 80 e 90 são:

- Depois dos anos 70 encontramos muitos artistas que trabalham o autorretrato de uma forma bastante peculiar. Em vez de rosto e torso, temos conjuntos de documentos, diários, cadernos de viagem. Nestes trabalhos lidos como autorretratos, o que encontramos é a apropriação da tradição do autorretrato para se falar do geral em lugar do particular;
- Encontra-se também na produção destes artistas uma *negação da bidimensionalidade* própria da fotografia, assim como de sua rigidez plana e objetiva, manifestando-a em diferentes instalações;
- As fotografias explicitam frequentemente a perda de identidade do indivíduo, igualmente explicitando a perda de identidade de si mesma: perdia a objetividade que a caracterizara até então, mostrava-se insatisfeita com seu estatuto de pura imagem virtual.

A partir da segunda metade dos anos 90 a fotografia ganha novas radicalizações:

- Encontramos, neste período, artistas que levam a fotografia a mais completa *abstração*, onde se observa em várias obras, um *esfalecimento total da identidade* do sujeito, atomizada em recortes precisos e/ou manchas nebulosas que nada ou quase nada mais identificam. É uma fotografia que tenta identificar-se como “*forma absoluta*”. Não registra nada, não representa nada. Quer-se apenas forma, *aproximando-se do pictórico*, mais uma vez na história da fotografia, porém rumando à abstração, apresentando uma *dissolução total ou parcial de suas formas*;
- Apresentam-se, frequentemente, obras fotográficas de caráter homoerótico e questões acerca do corpo e erotismo;
- Aparecem aqui, autorretratos feitos a partir de diversas técnicas. Neles são frequentemente apresentados pedaços do corpo ou corpos segmentados e fragmentados, destituídos das marcas de individualidade, permeando os caminhos da abstração corpórea e identitária.

Foi visto que a partir dos anos de 1990, tem-se uma ampla valorização no campo das artes visuais de temas relativos ao *corpo*, a *identidade* e a *autorrepresentação*, tanto no Brasil como no exterior. O corpo foi o principal alvo dos processos artísticos no campo da fotografia dos anos 90. Não somente o próprio corpo do artista, mas o corpo do outro ganhou espaço dentro desses trabalhos.

- A fotografia deste período evidenciou o corpo do artista em sua totalidade e potencialidade: o corpo do artista (em sua totalidade existencial, intelectual e afetiva), pela sua vivência no mundo;
- Trabalhou-se intensamente o corpo, a memória (como dimensão do próprio corpo) e a própria imagem como elementos de ação no estar mundo;
- Ocorre um deslocamento de foco do objeto artístico para o sujeito-artista;
- A arte dos anos 1990 aponta para o fato de ser *intimista, pessoal e autobiográfica*. Vários artistas “debruçam-se sobre suas próprias individualidades” em suas produções, apresentando em suas obras “fragmentos de suas histórias pessoais”. Este mergulho nas memórias e os registros de suas vivências e experiências subjetivas fez com que a arte contemporânea se convertesse em uma espécie de “diário pessoal”. A arte contemporânea do final do século 20 substituiu a noção de representação por uma noção de apresentação. Essa apresentação, processo que desvincula a arte da realidade externa [...] é imbuída agora de tonalidades pessoais e íntimas;
- A evocação do corpo e da memória pessoal na fotografia contemporânea tornam-se bandeiras de resistência, demarcações da individualidade, frente ao panorama de comunicação à distância e à tecnologia virtual;
- Os anos 80 e 90, principalmente no circuito de arte internacional, foram uma época marcada pela presença da *arte abjeta*, dos artistas que trabalharam com fluídos corporais diversos, como esperma, urina, sangue, pelos.

Além de investigações neste campo relacionadas à questão do corpo, as questões acerca da identidade e alteridade e de questões relativas à subjetividade do indivíduo, outra característica da arte do final dos anos 90 apontada por Canton, é a recriação e subversão da tradição do autorretrato. O autorretrato aparece de forma a reivindicar (reinventar) identidade, produzindo um “estranhamento, uma sensação de incômodo – aquela remanescente à sensação de se olhar no

espelho e não se reconhecer”²⁶⁶. Pode-se dizer então que, uma característica aglutinadora no circuito da arte brasileira do final dos anos 1990 foi a de ser *uma arte essencialmente autobiográfica*, onde o autorretrato aparece subvertendo as características tradicionais outras impostas a ele.

Na retrospectiva apontada principalmente pela exposição trabalhada no primeiro capítulo dessa pesquisa – “Deslocamentos do Eu: O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)” - podemos dizer que uma das principais características do período de 1976 a 2001, em termos formais, foi a justaposição e apropriação de imagens e revelaram histórica e conceitualmente as transformações do olhar do artista sobre seu corpo e a arte, trazendo múltiplas significações e redimensionando a produção do autorretrato nas artes visuais brasileiras. Apontemos outras características:

- *A radicalização da construção ou da fragmentação da imagem do corpo* foi uma das características formais mais importantes na produção fotográfica deste período. Percebeu-se também que entre os artistas que preferem construir os próprios registros, ocorre frequentemente uma radical manipulação das imagens de seus corpos, como se eles fossem meras imagens de seres anônimos, sem nenhuma conexão maior com seus autores;
- Características como apropriação de imagens, fragmentação da identidade e do corpo, justaposição e cisão entre significante e significado, foram explicitadas nesse período no âmbito da fotografia contemporânea, permeando as construções de autorretratos fotográficos desses artistas;
- A utilização e apropriação de imagens e formas criadas pela História da Arte foram observadas como uma constante em trabalhos autorrepresentacionais dos artistas desse período;
- Percebemos que a questão da memória e do esquecimento é uma constante em trabalhos fotográficos de cunho autobiográficos. A preocupação com a construção da memória foi muitas vezes explicitada por estes artistas através de *álbuns e diários íntimos, registros pessoais, depoimentos, confissões, retratos e autorretratos, biografias e autobiografias*;
- Vimos a definição de “autorretrato acéfalo”, colocada por Annateresa Fabris (2004), sobre a exclusão do rosto no processo de autorrepresentação. Vimos aqui, que grande parte dos

²⁶⁶ CANTON, 2000, p. 68.

autorretratos contemporâneos tenta subverter a representação do rosto, justamente por ser a parte do corpo que mais se associa aos traços identitários do indivíduo. Presume-se então, que a não identificação da aparência física do autor torna-se um aspecto motivador para a construção de um autorretrato, possibilitando ao artista (re)configurar sua própria imagem de inúmeras maneiras.

É importante colocar que, enquanto essas características permeavam a fotografia brasileira, e conseqüentemente o autorretrato fotográfico (uma vez que o autorretrato faz parte de uma comunicação direta com este universo maior), a fotografia atrelada ao contexto internacional dos anos 90, apresentou questões acerca da construção de um corpo liberto de seu passado, de seu código genético herdado, assim como das possibilidades de alteração do corpo, do advento da evolução artificial e da cirurgia plástica radical. Técnicas cada vez mais poderosas de alteração do corpo tornavam-se lugar-comum. Seguem algumas características:

- A arte internacional dos anos 90, inclusive no âmbito da fotografia, foi relacionada a um verdadeiro “culto do abjeto” - o fascínio pelo cadáver, pela morte, pelos resíduos corporais, fezes, vômito, sangue menstrual e urina, o trauma, o sexo, os fluidos e as excrescências do corpo, elementos próprios da arte abjeta.
- Algumas tendências sociais e tecnológicas emergentes que redefinem nossos conceitos do eu e do comportamento social começaram a exercer uma influência tremenda nos artistas. Ocorre assim, um enorme novo interesse artístico no corpo e na apresentação do eu.
- A chamada “arte pós-humana”, levanta questões acerca da construção de um corpo liberto de seu passado, de seu código genético herdado, assim como das possibilidades de alteração do corpo, do advento da evolução artificial e da cirurgia plástica radical (como foi percebido nas obras da artista francesa ORLAN). Técnicas cada vez mais poderosas de alteração do corpo tornam-se lugar-comum. O corpo tornou-se uma prótese, um acessório da presença: um objeto imperfeito, um *rascunho a ser corrigido*. Isolado do homem, o corpo humano torna-se objeto, um acessório, um artefato da presença, implicando em uma encenação de si que alimenta uma vontade de se reapropriar de sua existência, de criar uma identidade provisória mais confortável. Por vezes é submetido a um *design radical – body building*, cirurgias estéticas, transexualismo, etc.

- Os artistas dessa geração transfiguraram de forma intensa àquela objetividade documental, o rigor formal e o instante decisivo próprio de uma fotografia tradicional para dar primazia à subjetividade, à abstração e à construção da cena. Esta atitude transgressora sempre existiu de forma pulverizada na história da fotografia, porém, adentra com ocorrência mais enfática toda a produção fotográfica contemporânea.
- A fotografia como documento e registro do real, cedeu lugar a narrativas subjetivas, criando novas realidades, resvalando-se em diversas linguagens artísticas, tais como o teatro, a *performance* e a pintura. Cada um dos artistas presentes na mostra desdobrou-se em outros inúmeros personagens, a partir de seu próprio corpo, de sua própria imagem.
- Por vezes a imagem do corpo sofre um sofisticado processo de “manipulação digital”, frequentemente denunciando à presença massacrante de imagens de comunicação no nosso cotidiano;
- Citemos também os três eixos apontados pelo curador na observação desta mostra: o primeiro expõe artistas que tem seu trabalho voltado as relações com historia da arte. Num segundo eixo, foram mostrados artistas que engajam seus trabalhos levantando questões acerca da publicidade da imagem fotográfica nos meios de comunicação de massa; no terceiro e ultimo eixo, são apresentadas obras de cunho intimista, onde os artistas mostram-se através de diários pessoais, e artefatos que correspondem as suas memórias e lembranças. Todas estas características podem ser entendidas como importantes tendências do autorretrato contemporâneo.

Anos 2000 a 2010

Uma das principais características desse período é o surgimento na fotografia de um “novo documentarismo” - que aparece aqui questionando a noção de verdade, de autoria e ficcionalidade da imagem, atribuindo a suas obras, símbolos universais nos relatos de questões sociais, autorais e poéticas. Essa nova geração de foto-documentaristas (re)elaboraram os conceitos para se pensar a fotografia documental, o realismo e a ficcionalidade da imagem fotográfica. Estes artistas tornaram a fotografia uma linguagem ainda mais híbrida atrelando-a a diferentes outras formas artísticas.

- Torna-se cada vez mais frequente a utilização da fotografia não necessariamente como finalidade, mas como desdobramentos de seus trabalhos, como por exemplo, no registro de performances ou mesmo como aparato estético de suas pinturas e gravuras. É a fotografia “problematizando o próprio fazer fotográfico”, questionando sua própria ontologia e (re)formulando novas maneiras de se pensar a imagem;
- As obras apresentam-se de forma a romper os limites da ficção e realidade na fotografia. Os fotógrafos passaram a incorporar em suas reportagens uma grande porção de ficção, destruindo a ideia de verdade absoluta muito afirmada outrora pelo fotojornalismo;
- A liberdade garantida para esta nova geração de artistas-fotógrafos, permite a possibilidade de transgressão, possibilitando diversas experimentações no campo documental, sepultando aquela velha e precária distinção que existia entre fotojornalismo e fotografia artística. Compreende-se que um dos méritos dessa geração foi justamente diminuir a distancia entre esses canais, historicamente tão isolados.

Em seu trabalho de dissertação de mestrado, Karine Gomes Perez também seleciona diversas questões importantes, sintetizadas no artigo: *Autorretratos Contemporâneos: Revelando uma “Identidade- Idem” ou subvertendo a lógica do espelho?*²⁶⁷. Algumas destas questões serão aqui incorporadas e no caso, sem fazer menção a períodos, mas como pontos que percorrem todos os períodos.

- Diferentemente do autorretrato produzido ao longo da história, os artistas contemporâneos atribuem-lhe novos conceitos, construindo-o não mais com a intenção de copiar a aparência física de seu autor, mas como forma de questionar a identidade ou de produzir estranhamento no artista e/ou no público;
- A arte, como forma de ficção, e o autorretrato, como uma das maneiras de lidar com o familiar na arte contemporânea, acabam por englobar seu aparente oposto: o estranhamento, em razão de o artista visualizar seu próprio corpo, tão familiar, transmutado em imagem bidimensional. Além disso, essa sensação de estranhamento, contida em grande parte dos autorretratos contemporâneos, pode ocorrer porque, neles, o

²⁶⁷ PEREZ, Karine Gomes. **(Re) Configurações do eu: a produção de autorretratos fotográficos como ficção/encenação**. Disponível em< http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/karine_gomes_perez.pdf>. Acesso em: 22 set. 2012.

artista revela de si apenas o oportuno, até mesmo forjando outra identidade ou assumindo várias;

- Canton (2001)²⁶⁸, afirma que os artistas atuais utilizam o autorretrato na produção de sentido de si e na subversão de sua tradição, recriando-o. Para a autora, se o autorretrato reivindicar identidade, produzirá estranhamento, comparável à sensação de olhar o rosto familiar no espelho e não o reconhecer;
- A ideia de autorretrato e de espelho colocam em crise a crença numa identidade unitária e transformam-se num objeto de conhecimento, fazendo com que o sujeito seja capaz de pensar sobre a relação existente entre seu “eu” e a própria imagem refletida;
- Para Canton²⁶⁹ o autorretrato contemporâneo não se constrói como mera representação narcísica de seu autor. Quando a autora expõe esse afastamento do narcisismo no autorretrato contemporâneo, mesmo sabendo-se que é impossível generalizar nossas considerações acerca dele, em razão da diversidade das produções artísticas atuais, é possível concordarmos, em parte, com ela, pois o termo narcisismo, advindo do campo psíquico e embasado no mito grego de Narciso, possui diversas interpretações. Muitos artistas contemporâneos trabalham suas próprias imagens, mas geralmente não se seduzem por elas como o narcisista, deixando de permanecer somente centrados nas aparências que demonstram a paixão por si;
- Grande parte dos autorretratos contemporâneos tenta subverter a representação do rosto, talvez por ser a parte do corpo mais associada a traços psicológicos e definida como lugar do narcisismo, na qual converge a visão que se tem de si e a que se deseja oferecer às outras pessoas. Logo, presume-se que a não identificação da aparência física do sujeito torna-se aspecto motivador para a construção de um autorretrato, pois permite ao artista reconfigurar-se nessas imagens. Em face dessa perspectiva, a incapacidade de identificação com a imagem produzida coloca o artista numa situação de alteridade. Assim sendo, na produção contemporânea de autorretratos, muitos artistas tratam da relação entre o “eu” e o “outro”, não se centrando somente em seus traços fisionômicos e em aspectos autobiográficos que aprisionam o autor à sua própria vida;

²⁶⁸ CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

²⁶⁹ *Idem, ibidem.*

- Além disso, muitos artistas não têm a atitude narcisista de repudiar o lúdico, inserindo-o nos autorretratos e apreciando o distanciamento do “eu” que ele possibilita. Canton²⁷⁰, ao abordar práticas contemporâneas de autorretratos, salienta a inclinação dos artistas para “brincarem” com a própria imagem. No entanto, pode-se questionar se o autorretrato contemporâneo afasta-se inteiramente do narcisismo, haja vista que, embora não procure espelhar a fisionomia do autor, o ato de retratar-se é uma decisão do artista. Ademais, quando o artista expõe o trabalho, colocando-o em confronto com o olhar de outras pessoas, não está manifestando a vontade de inserção no mundo instituído da arte?;
- A coincidência entre autorretrato e a verossimilhança inerente a ele, deixou de ser motivo de apreensão para grande parte das produções contemporâneas do autorretrato. O artista não se preocupa com a revelação de sua identidade física, utilizando-se de diversos artifícios, todavia, a nosso ver, valem-se sobremaneira de performances e da espetacularização dos eventos, o que no faz refletir sobre novas formas narcisistas de exposição do corpo.

Vimos com tudo isto que o conceito de autorretrato amplia-se em consonância com as mudanças ocorridas no discurso, referente à concepção de sujeito contemporâneo, detentor de identidades fragmentadas e múltiplas, as quais levam a noção de autorretrato às últimas consequências.

²⁷⁰ *Idem, ibidem.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com tantas transformações do sujeito moderno e sua identidade, assim como transformações de ordem conceitual e técnica na área da fotografia, a produção fotográfica do fim do século XX ao início do século XXI conseguiu de forma enfática representar os anseios e as contradições do homem contemporâneo, ampliando vastamente sua forma de se retratar. Essas tendências sociais e tecnológicas emergentes que estão redefinindo nossos conceitos do eu e do comportamento social começam a exercer uma influência enorme entre os artistas. Ocorre, então, um maior interesse artístico pelo corpo e pela apresentação do eu. Hoje, o ato de se retratar está se ampliando cada vez mais, através de uma prática intensa de voltar à câmera para si mesmo. Não por acaso, uma vez que a popularização da fotografia cada vez mais acelerada provoca um contato maior do indivíduo com sua própria imagem, fazendo com que o grande número de autorretratos que nos aparecem a todo o momento, nos leve até a uma banalização e saturação da autoimagem e, conseqüentemente, a repensar o significado do termo.

Diversas questões foram levantadas no decorrer desta pesquisa e tenta-se neste espaço final retornar a elas como forma de situar o pensamento. Tais questões foram pontuadas na introdução: *Se a relação entre autorretrato na produção contemporânea apresenta-se subvertida em relação às suas formas originais, as produções contemporâneas, que tomam o autor como referente, continuariam sendo denominadas “autorretratos”?* Para esta questão, a resposta é positiva. O autorretrato é um gênero que sempre existirá, a despeito de suas formas se modificarem ao longo do tempo.

Acreditamos que a simples eleição de si mesmo como objeto de representação no próprio trabalho já seria suficiente para poder chamá-lo de autorretrato, visto que além de estampar a imagem do artista, carrega também o seu nome. No caso de um autorretrato fotográfico, o registro pode estar sendo perpassado pelo olhar do outro, mas é filtrado pelo artista, que realiza a *performance*, escolhe, edita e assina a obra, fazendo dela um objeto de sua autoria, podendo citar ou não aquele que o “auxiliou”.

Tanto a encenação, a simulação do ato de produzir-se como outrem, quanto a dissolução do *Eu* como identidade estável, propiciando experiências de despersonalização, aparecem com frequência nas práticas utilizadas por artistas contemporâneos no ato de autorretratar-se. Uma vez

que a fotografia se apresenta como autorretrato, assim como todo retrato apresenta-se como autorretrato de si para o outro, então chega-se a conclusão de que todo autorretrato pressupõe um simulacro, onde não existe um “eu” e sim uma sucessão de “eus” possíveis, onde o corpo não delimita uma identidade estável, mas sim, um conjunto de identidades sucessivas e contraditórias umas as outras, e que sempre será determinado pelo olhar do outro.²⁷¹

Vimos que todas estas questões perpassaram as obras dos artistas aqui apresentados. Podemos destacar ainda que estes artistas trabalham não mais com uma confortadora “narrativa do eu” que construímos em nossos trajetos existenciais, mas sim contestando tais narrativas, justamente por percebê-las ilusórias e fantasiosas. Confrontam-se e identificam-se com esta *multiplicidade de identidades possíveis* que se apresentam a todo o momento, abrindo-se a possibilidades de novas articulações.

Perguntou-se também, *como o autorretrato apresenta-se na arte contemporânea e quais suas principais características e tendências dentro do campo da fotografia?*

Vimos que as formas de autorretrato fotográfico na arte contemporânea já não mais se apresentam atreladas ao sinônimo de veracidade que outrora aparecia nos autorretratos. O rosto do artista apresenta-se agora substituído por outros meios de representação do sujeito que não mais remetem a aparência fiel do retratado, mas dilui-se em jogos de espelhos, apresentam-se fragmentados, distorcidos, destituídos das marcas de individualidade própria do sujeito, permeando os caminhos da abstração identitária, ou mesmo apresentando-se através de diários, documentos de registro do cotidiano ou por meio de performances realizadas pelo próprio artista.

Vimos também que com a virada midiática do final do século 20, não se tem mais sentido pensar as mídias como formas estanques. Da mesma maneira, vimos com alguns autores aqui pesquisados que ocorre neste mesmo período, um derretimento do modelo da *imitatio*, uma passagem da *representação* para a apresentação, que tende para a *performance* e para novos suportes artísticos. A coincidência entre autorretrato e a verossimilhança inerente à ele, deixou de ser motivo de apreensão para grande parte das produções contemporâneas do autorretrato. O artista não se preocupa com a revelação de sua identidade física, utilizando-se de diversos artifícios, todavia, a nosso ver, valem-se sobremaneira de performances e da espetacularização dos eventos, o que no faz refletir sobre novas formas narcisistas de exposição do corpo. Como vimos com Seligmann-Silva, esta apresentação passa a ser parte integrante da identidade do

²⁷¹ FABRIS, *op. cit.*, 2004.

homem moderno e esfera das artes passa a ser, desde o romantismo, uma extensão de nossos corpos e não mais pode ser vista, idealisticamente, como fruto de nosso gênio. A arte contemporânea do final do século 20 substitui a representação por uma noção de apresentação em um processo que desvincula a arte da realidade externa, agora imbuída agora de tonalidades pessoais, íntimas. Deste embate entre a relação íntima de identidade que o artista tenta estabelecer com seu espectador e o grau de anonimato em que as relações humanas passam gradativamente a operar nasce um confronto que toma corpo como temática de uma série de obras.

Uma pergunta que nos tomou de assalto no início desta pesquisa foi que se, *ao concordarmos com estes pensamentos acima expressos, não seria mais adequado falar de 'autoapresentação' quando nos referirmos a autorrepresentação na fotografia contemporânea?* Mesmo percebendo que as denominações se fundem e se confundem em vários teóricos e artistas ao longo de vários textos e artigos, concordamos que o termo “autoapresentação” é mais adequado. Ao menos o termo autorrepresentação não será mais utilizado em escritos que venha a desenvolver. Ele mostra sua insuficiência e entra em conflito com o que se denomina representação em fotografia. Em trabalhos que são lidos como autorretratos na arte contemporânea, o que encontramos é a apropriação da tradição do autorretrato para se falar do geral em lugar do particular.

Perguntamo-nos agora: *Como a exposição “Eu me desdobro em muitos- a autorrepresentação na arte contemporânea” mostrou-se em termos de curadoria?*

Como sabemos, a curadoria de uma exposição faz um recorte que, como tal, assume seus limites, exclui, mas também permite a leitura de um extraquadro. Esta não foi diferente e mostrou que a própria exposição nos convidou a duvidar da ideia de categorias representativas fechadas e dos tênues limites que permeiam os conceitos de representação/autorrepresentação e apresentação, retrato e autorretrato. Mas é preciso reconhecer que a reflexão que se desprende desta exposição é bastante inclusiva: demarca e estimula uma sensibilidade mais ampla para o que a produção contemporânea de autorretratos fotográficos apresenta. Ou seja, como meio de expressão artística ou pessoal, apresenta-se em múltiplas manifestações, o que de certa maneira, torna complexo o seu entendimento como um corpo único. Esta questão também é válida para a reflexão e o estudo de uma exposição ou mostra de arte, onde se percebe uma multiplicidade de manifestações artísticas que se interligam a um determinado tema, função ou poética. Se, toda

curadoria é sempre uma leitura, um sinalizador e o motor dos processos que apresenta, certamente esta se mostrou exemplar no modo em como se abriu ao diálogo.

Em nosso entendimento, esta exposição levantou um arsenal de questões à serem respondidas que certamente nos ajudou a pensar a questão do autorretrato fotográfico na arte contemporânea de maneira mais densa. No *corpus* desta pesquisa, o estudo do autorretrato fotográfico ofereceu mais subsídios para pensar a questão de gênero, visto que as escolhas dos artistas em relação às suas autorrepresentações trouxeram diversos conceitos antes não pensados, ou não percebidos em seu conjunto. Com contornos escorregadios, resta apreender que, mais do que um procedimento, uma técnica, uma tendência estilística, a fotografia contemporânea é uma postura. Algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio. Alguns recortes são esclarecedores. Podemos reconhecer nas propostas que assumem uma direção ficcionalizante – algo bem representado na exposição – uma experiência fundamental para a afirmação dessa postura. Sem pretender encontrar as determinações que conduzem a fotografia até aqui, valeu a pena olhar retrospectivamente para situar algumas questões diante das quais tais experiências recentes demarcam uma posição.

Vimos que a interrogação sobre si mesmo, sobre a própria existência, assim como a estranheza diante da própria imagem associada a uma desconfiguração (indagação) da própria identidade é uma das questões mais trabalhadas pelos artistas contemporâneos. Este estranhamento diante da imagem do Eu, é com certeza um dos fatores que norteiam a crescente produção de obras autorrepresentativas dentro da arte contemporânea, onde artistas tecem especulações acerca do papel da representação do corpo na afirmação da identidade, frente a uma certeza do “Eu é um Outro” (*Je est un Autre*) como diria o escritor Arthur Rimbaud, este enigma que expressa a indeterminação presente na unidade do “eu” enquanto *persona* (e enquanto sujeito lírico). A percepção disto, a dor e o desconforto que isso causa, é expressa de maneiras diversas na arte contemporânea e atravessa vastamente o campo da autorrepresentação fotográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; SOUZA, Elizeu Clementino de (Orgs.). *Tempos, Narrativas e Ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BAZIN, André. *O que é o Cinema?* Trad. lusitana de Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1975.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANTON, Kátia. *Auto-retrato: espelho de artista*. Jornal MAC/USP, São Paulo, n. 5, 2001.

_____. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. “Corpo, identidade e erotismo”. In. *Temas da arte contemporânea*. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

CASTRO, Ana Lucia de. *Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2.ed. São Paulo: Lemos, 2002.

CHIODETTO, Eder; MONTEROSSO, Jean-Luc. *A invenção de um mundo*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2009.

COSTA LIMA, Luis. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. *O rosto e a Terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. Porto Alegre, v. 9, n. 16, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2004.

FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, [Coleção Folha explica], 2002.

FIGUEIREDO, Lucy. *Imagens Polifônicas: Corpo e Fotografia*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMBRICH, Ernst Henrich. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *História da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HALL Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LE BRETON, David. *Adeus ao Corpo: Antropologia e sociedade*. Campinas: Papyrus, 2003.

LIVINGSTONE, Marco. *Duane Michals, photographie de l'invisible*. Paris: Éditions de la Martinière, 1998.

_____. *The Essential Duane Michals*. London: Thames and Hudson Ltd, 1997.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. São Paulo: Editora Papyrus, 2001.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosangela. (Orgs.). *Academicismo e modernismo em Santa Catarina*. 1ª ed. Florianópolis: UDESC, 2010.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: O Auto-retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

MORIN, Edgar. *O Paradigma Perdido: A natureza Humana*. Lisboa: Europa-América, 1974.

NAVARRO, Luana. *Corpo e fotografia: sujeito olhado, sujeito que olha - a fabricação instantânea de um corpo outro*. São Paulo: Funarte, 2010.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004

_____. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANT'ANNA, Denise. *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SOULAGES, François. *Estética da Fotografia: Perda e Permanência*. São Paulo: Editora Senac, 2010.

WALKER, John. *A arte desde o Pop*. Editorial Labor, 1977.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-philosophicus*. Trad. de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 1993.

CATÁLOGOS

CHIARELLI, Tadeu. *Panorama de Arte Brasileira*. São Paulo: MAM, 1997.

_____. *Um Roteiro Possível para o Panorama*. Folha dobrada. São Paulo: MAM, 1997.

_____. *Deslocamentos do Eu: O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976-2001)*. Campinas: Itaú Cultural, 2001.

_____. *Identidade/ não identidade: a fotografia brasileira atual*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

CHIODETTO, Eder; MONTEROSSO, Jean-Luc. *A invenção de um mundo*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2009.

FARIAS, Agnaldo. "Primeira Pessoa". Itaú Cultural. 2006-2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/primeirapessoa/pdf_aginaldo.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2012.

GURAN, Milton. MAZZA, Joana. *Eu me desdobro em muitos: A autorrepresentação na fotografia contemporânea*. Disponível em <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatFotoRio.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2011.

HERKENHOF, Paulo. *Rennó ou a beleza e o dulçor do presente*. São Paulo: EDUSP, 1996. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/PHerkenhoff96port.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2012.

_____ ; PEDROSA, Adriano. XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

ARTIGOS

CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. *In*. Estudos Avançados. Rio de Janeiro, n. 11(5), 1991. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>>. Acesso em: 24 set. 2012.

FARIAS, Francisco R. “De l’art charnel au baiser de l’artiste”. *In*. Psicanálise & Barroco em revista. Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura, Juiz de Fora, 2009. Disponível em:<<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/13/P&Brev13Farias.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2012.

GONZAGA, Ricardo Maurício. “Pigmalião de si mesma: Da carne à imagem a (re)construção da identidade em ORLAN”. UFES. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ricardo_mauricio_gonzaga.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2012.

GONZAGA, Ricardo Maurício. “O corpo como rascunho: Orlan, o verbo feito carne feito imagem feita verbo”. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Ricardo.Mauricio.pdf>>. Acesso em: 24 mai. 2012.

MAKOWIECKY, Sandra. “Representação, a palavra, a ideia, a coisa”. *In*. Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas, n. 57, dezembro de 2003, UFSC. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/2181/4439>>. Acesso em: 22 set. 2012.

NOVAES, Joana de Vilhena. “O corpo pós-humano: notas sobre arte, tecnologia e práticas corporais contemporâneas”. Disponível em: <<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-ii/artigos-tematicos/3-corpo-pos-humano-notas-sobre-arte-tecnologia-praticas-corporais-contemporaneas.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2012.

PEREZ, Karine Gomes. “(Re) Configurações do eu: a produção de autorretratos fotográficos como ficção/encenação”. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/karine_gomes_perez.pdf>. Acesso em: 22 set. 2012.

PINTO, Lourival Pereira. “A recepção da informação: apresentação ou representação?” *In*. Revista de Ciência da Informação, v. 11, n. 5. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/out10/Art_02.htm#Autor>. Acesso em: 24 set. 2012.

Revista Estúdio, Auto-retrato e Auto-representação, v.1. n. 2, dezembro 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Da representação para a apresentação”. Revista Cult. Edição 132. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/da-representacao-para-a-apresentacao/>>. Acesso em: 17 set. 2012.

SIBILIA, Paula. “O bisturi de Software”. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/8698273/O-Bisturi-de-Software-Paula-Sibilia>>. Acesso em: 14 mai. 2012.

TESES E DISSERTAÇÕES

BOTTI, MARIANA M. V. *Espelho, espelho meu - Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade*. Dissertação. UNICAMP: Campinas, 2005.

GOZZER, Cláudia Maria França Silva. *Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais*. Tese de doutorado. Campinas, 2010.

SILVA, Priscilla Ramos da. *Corpo e Artes Visuais nos anos 1990: Panorama de 97 e Bienal de 98*. Dissertação. Campinas, 2007.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosangela Rennó*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, 2008.