

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**(RE)CONFIGURAÇÕES DO EU: A PRODUÇÃO DE
AUTORRETRATOS FOTOGRÁFICOS COMO
FICÇÃO/ENCENAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Karine Gomes Perez

**Santa Maria, RS, Brasil
2010**

(RE)CONFIGURAÇÕES DO EU: A PRODUÇÃO DE AUTORRETRATOS FOTOGRÁFICOS COMO FICÇÃO/ENCENAÇÃO

por

Karine Gomes Perez

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de concentração em Arte Contemporânea, Linha de Pesquisa Arte e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS),
como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Hartmann.

Santa Maria, RS, Brasil,

2010

© 2010

Todos os direitos autorais reservados a Karine Gomes Perez. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita com autorização por escrito do autor.

Endereço: Rua Professor Braga nº 248. Apto.105. Santa Maria, RS, 97015-530
Fone (0xx) 5533072617; End. Eletr: karinegperez@hotmail.com

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**(RE)CONFIGURAÇÕES DO EU: A PRODUÇÃO DE
AUTORRETRATOS FOTOGRÁFICOS COMO FICÇÃO/ENCENAÇÃO**

elaborada por
Karine Gomes Perez

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISÃO EXAMINADORA:

Prof^a Dr^a. Luciana Hartmann (UFSM)
(Orientadora)

Prof^a Dr^a. Maria Ivone dos Santos (UFRGS)

Prof^a Dr^a. Sandra Terezinha Rey (UFSM/UFRGS)

Santa Maria, 05 de março de 2010.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa e para minha formação artística e pessoal, em especial:

à CAPES, pelo financiamento do projeto, durante os dois anos da pesquisa;
à coordenação do PPGART - UFSM, em especial à Prof^a. Nara Cristina Santos, pela prontidão e competência;
à Prof.^a Luciana Hartmann, orientadora desta pesquisa, por apontar direções; pelo apoio, atenção e confiança;
ao corpo docente do PPGART, pelos ensinamentos ao longo do percurso;
aos colegas do PPGART, por nossas conversas motivadoras, através das quais dividimos inquietudes e experiências;
aos meus pais Alfeu (*in memoriam*) e Neusa, pela dedicação, paciência e amor incondicional;
à minha irmã Nira, pelo carinho, por me acolher em sua casa, em Porto Alegre, para a realização de algumas disciplinas e por retirar meus trabalhos de exposições;
ao meu irmão André, por incentivar meus estudos;
ao meu namorado Vinícius, por seu amor e por estar sempre ao meu lado, incentivando-me e partilhando opiniões;
aos meus sogros Maria Adelaide e Carlos Gilberto, pela torcida.

Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidisse sempre com meu “eu” (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou “eu” que não coincido jamais com a minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada [...], e sou “eu” que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique!

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia.
Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 1984. p.24.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

(RE) CONFIGURAÇÕES DO EU: A PRODUÇÃO DE AUTORRETRATOS FOTOGRÁFICOS COMO FICCÃO/ENCENAÇÃO

Autora: Karine Gomes Perez
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Hartmann
Data e local da defesa: 05 de Março de 2010, Santa Maria.

A presente pesquisa de mestrado tem como proposta investigar, de modo teórico-prático, o processo artístico de criação de autorretratos fotográficos, analisando as possibilidades de reconfigurações identitárias nele envolvidas. Resultou na série “(Re)Configurações do eu”, produzida a partir de dois tipos de imagens diferentes: fotografias 3x4 de documentos e fotografias ficcionais e encenadas em ambiente doméstico. É composta por trabalhos criados a partir dessas fotografias contaminadas por meios pictóricos (técnica de pintura-encáustica) e manipulações digitais (sobreposição e justaposição de imagens em laboratório digital), impressas em lona fosca. A série evidencia o corpo encoberto com vestimentas de outros indivíduos que não a autora/artista e véus, estabelecendo relação direta com a câmera fotográfica que registra suas “poses/ações”. Também apresenta variados agenciamentos espaço-temporais sobrepostos, contidos em cada camada das imagens. Através desses procedimentos, o subgênero do autorretrato e as questões identitárias do sujeito contemporâneo são problematizados, evidenciando-se, assim, não uma identidade do artista, encarada como “mesmidade”, mas (re)configurações do “eu” através de ocultações e possibilidades de multiplicações identitárias, produzidas nas imagens. Dessa forma, parte-se de fotografias de documentos, as quais presumem um “eu” padronizado, para atingir a produção de múltiplos “eus” encenados, que são criações ou ficções.

Palavras-chave: Autorretrato; fotografia; ficção/encenação; (re)configurações identitárias; (des)identificações corporais.

ABSTRACT

(RE) CONFIGURATIONS OF ME: THE PRODUCTION OF PHOTOGRAPHIC SELF-PORTRAITS LIKE FICTION/DRAMATIZATION

This theoretical and practical research proposes to investigate the artistic creation process of photographic self-portraits. It analyzes the possibilities of identity reconfigurations, involved in this process, resulting in the series *(Re)Configurações do eu* [(Re)Configurations of me], produced from two different types of images: photos 3x4 of documents and fictional and dramatized photographs in domestic environment. The series is composed of works created from these contaminated photographs by pictorial means (encaustic painting) and digital manipulations (overlaps and juxtapositions of images in digital laboratory), printed on matte canvas. The works present the hidden body with other people's clothing and veils, establishing direct relationship with the camera that registers their "poses/actions". They also present space-temporal compositions overlapped, contained in each layer of the images. Through these procedures, the self-portrait's subgenre and the subjects identity are problematized, showing not an artist's identity seen as "*mesmidade*" but (re)configurations of me through hidings and possibilities of multiplications identity, produced in the images. Like this, from the documents photographs, that indicate a standardized "me", the work reach the production of many dramatized "mes" who are creations or fictions.

Keywords: self-portrait; photography; fiction/dramatization; identity (re)configurations; (un)identifications of the body.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – “Autorretrato I”. Encáustica sobre MDF, 31x26 cm, 2004	12
Figura 02 – “O autorretrato e a passagem do tempo”. Encáustica sobre MDF, 25x19 cm, 2006.....	19
Figura 03 – “Autorrepetição fragmentada”. Colagem e encáustica sobre papel, 36x67cm, 2006.....	20
Figuras 04, 05 e 06 – “Autorretrato V, VI e VII”. Encáustica sobre MDF, 31x26 cm (cada imagem), 2008.	21
Figura 07 – Algumas fotografias armazenadas em banco de dados digital, ainda sem manipulação.....	21
Figura 08 – Alguns trabalhos expostos na mostra “Olhares eu - outros “eus” ocorrida na Galeria Monet Plaza Art, Santa Maria – RS, em 2009	25
Figura 09 – “Repetições e sutilezas de meus outros ‘eus’”. Encáustica e fotografia digital impressas sobre papel fotográfico, 67,5x95cm, 2008	26
Figura 10 – “Faces de outros ‘eus’”. Encáustica, colagem e fotografia digital impressa sobre lona fosca, 96x185cm, 2008	27
Figura 11 – “Autorretrato VII”. Encáustica e fotografia digital impressa sobre lona fosca. 145x142cm, 2009	27
Figura 12 – “Autorretrato VIII”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 82,06x202cm, 2009	28
Figura 13 – “Autorretrato IX”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 68x95 cm, 2009	29
Figura 14 – “Autorretrato X”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 82x81cm, 2009	30

Figura 15 – “Autorretrato XI”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 75x108cm, 2009	31
Figura 16 – “Autorretrato XIV”. Encáustica e fotografia digital impressa sobre lona fosca, 105x190 cm, 2009	32
Figura 17 – “Autorretrato XIII”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 68x155, 2010.....	38
Figura. 18 - Amilcar Packer, “ <i>Untitled #53</i> ”. <i>Still of video</i> , 2004	39
Figura 19 - Éric Rondepierre, “ <i>Couple, passant</i> ”. <i>R-3 sur aluminium</i> , 150x100cm, 1996-1998	40
Figura. 20 e 21 - Rosângela Rennó, “Humorais”, 1993.....	41
Figura 22 - Gerhard Richter, “ <i>Self-Portrait, Three Times</i> ”. <i>Oil on photograph</i> , 50x60cm, 1990	43
Figura 23 – Sandra Rey, “Alteridades do Eu”, 2005.....	48
Figura 24 - Edouard Fraipont, sem título, da série “O um indeterminado”, 2006	50
Figura 25 – “Autorretrato XV”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 124x190, 2010.....	52
Figura 26 - Moholy-Nagy, “Autorretrato”, Fotograma,1925. Museum Purchase.....	59
Figura 27 - Henry Peach Robinson, “Fading Away”. 1858	61
Figura 28 – Marcel Duchamp, “Rrose Sélavy” (foto de Man Ray). 1921	62
Figuras 29, 30 e 31 – Cindy Sherman, “sem título, #466, #470, #476”. 2008	63
Figura 32 – John Espinosa, “Wearing other people's clothes”. 1997	63
Figura 33 – Rembrandt, “Self Portrait with Gorget and Beret”, 42,8x33cm, 1629. Museum of Art. The Clowes Fund Collection, Indianapolis	85

Figura 34 – Rembrandt, “Self Portrait with Beret and Turned-Up Collar”, 84.4 x 66 cm, 1659. National Gallery of Art, Washington.....	85
Figura 35 – Iberê Camargo, “Autorretrato”. Óleo sobre madeira, 25 x 35 cm, 1984. Coleção Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo/Porto Alegre.....	86
Figura 36 – John Coplans, “Self-Portrait (Upside Down, No. 1)”. Photograph; gelatin silver print, 106,68 x 213,68 cm, 1992. Collection SFMOMA	91
Figura 37 – “Autorretrato XII”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 63x120, 2009.....	92
Figura 38 – “Autorretrato XVII”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 124x142cm, 2010	96
Figura 39 – “Autorretrato XVI”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 124x192cm, 2010	99
Figura 40 – “Autorretrato XVIII”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 124x169cm, 2010	104
Figura 41 – “Autorretrato XIX”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 124x180cm, 2010	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 OS CAMINHOS DO PROCESSO ARTÍSTICO E SUAS DIREÇÕES CAMBIANTES	18
1.1 Descrição dos procedimentos e modos operatórios	18
1.2 Percepções e percursos da série “(Re)Configurações do eu”	24
2 A FOTOGRAFIA E OUTROS MEIOS: ELEMENTOS CONTEMPORÂNEOS E SEUS DESDOBRAMENTOS NA POÉTICA PESSOAL	34
2.1 Contaminações e tensões na fotografia no âmbito das artes visuais.....	35
2.2 A fotografia digital e suas múltiplas camadas de espaço/tempo	46
2.3 A “veracidade” fotográfica posta em questão: relações entre fotografia, realidade, ficção e encenação.....	56
2.4 Retrato e autorretrato fotográfico: microações em ambiente íntimo e privado	67
3 A QUESTÃO DAS IDENTIDADES E DOS CORPOS (RE) CONFIGURADOS NO AUTORRETRATO	72
3.1 Problematizando os conceitos de identidade do sujeito.....	72
3.2 Autorretrato contemporâneo: revelando uma “identidade- <i>idem</i> ” ou subvertendo a lógica do espelho?	83
3.3 O corpo (des)identificado, velado e (re)configurado na prática pessoal	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS.....	114
ANEXOS.....	121

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa de mestrado, em poéticas visuais, explora aspectos práticos (trabalho artístico) e teóricos (reflexões fundamentadas sobre a prática) envolvidos no processo criativo de autorretratos fotográficos, destacando questões que permeiam a produção artística, pessoal e subjetiva. Dentre elas, ressaltam-se as reconfigurações identitárias e corporais do artista, convertido em imagem nos autorretratos. Assim, questiono: como é possível operar reconfigurações identitárias nas imagens de autorretratos fotográficos produzidas por mim?

O autorretrato está relacionado ao próprio artista retratando a si mesmo. O interesse por suas possibilidades começou a permear minha produção artística desde uma proposta de aula, realizada durante intercâmbio na *Escuela Nacional de Bellas Artes*, em *Montevideo, Uruguay*, em 2004. Nessa ocasião, desenvolvi experimentações, retrabalhando fotocópias ampliadas de minha própria fotografia de documento de identidade através da técnica de pintura-encáustica. A figura 01 mostra a primeira produção através dessa técnica, a qual foi utilizada na construção de novos autorretratos, posteriormente, no âmbito de minha pesquisa de mestrado, juntamente com outras imagens do “eu” e manipulações digitais. Esse trabalho pode ser considerado “autorretrato” dentro de uma concepção contemporânea do termo, a qual permite produções que partem de fotografias do artista realizadas por outras pessoas, posteriormente manipuladas pelos artistas. Desse modo, ao pesquisar o autorretrato fotográfico e as questões identitárias que ele suscita, busco dar continuidade e aprofundar a prática artística iniciada no momento do intercâmbio.

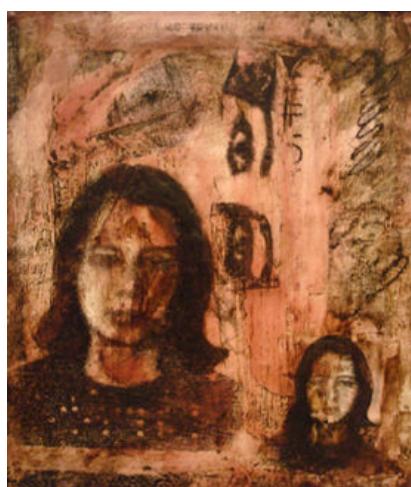


Figura 01 – “Autorretrato I”. Encáustica sobre MDF, 31x26cm, 2004.

A produção por mim desenvolvida, atualmente, consiste em investigar, de modo prático-teórico, o processo artístico de criação de autorretratos fotográficos, analisando as possibilidades de (re)configurações identitárias do “eu” nas imagens produzidas. Elas consistem em autorretratos compostos por dipticos, trípticos e polípticos¹, criados a partir da fotografia contaminada por meios pictóricos (encáustica) e manipulações digitais (sobreposição e justaposição das imagens em programa de edição de imagens fotográficas – *Adobe Photoshop*) impressas em lona fosca.

Neles, busco utilizar o caráter padronizado da fotografia de documentos pessoais, como, por exemplo, os de carteira de identidade e passaporte, somado à atitude de encenação latente na pose fotográfica. Refiro-me a uma contraposição entre o caráter padronizado da fotografia 3x4 de documentos, regido por convenções como enquadramentos e poses preestabelecidas, e a atitude de encenação assumida pelo sujeito ao ser fotografado em outras ocasiões². A encenação é entendida, aqui, enquanto possibilidade de ilusão relativamente tramada, na construção de uma cena ficcional e fabricada. Essa cena, lugar onde ocorre a ação, é desenvolvida apenas para o momento da tomada fotográfica, convertendo-se em imagem bidimensional.

Por essa razão, nessa prática artística, as imagens produzidas, além de terem a possibilidade de tornarem-se reveladoras de minha personalidade, colocam em jogo identidades fictícias, as quais podem ser entendidas enquanto encenações de mim mesma, como se fosse outra pessoa, produzindo personagens³. Quando me refiro à construção de personagens, não proponho preestabelecê-las antes do momento de fotografar-me, mas encarná-las espontaneamente, frente à câmera. Desse modo, aludo ao fato de a pose constituir-se em uma atitude artificial, podendo ser comparada a uma encenação teatral. Assim, o autorretrato admite novas constituições da identidade, mediante a construção, desconstrução e reconstrução possível de personagens.

¹ Conjunto de duas, três ou várias imagens, colocadas acima ou ao lado uma da outra, formando um único trabalho.

² Refiro-me a fotografias nas quais o sujeito tem a consciência que está sendo fotografado, como as realizadas em estúdio.

³ Adoto a proposição de Pavis (1999), oriunda do campo do teatro, de que a personagem é uma ilusão da pessoa humana.

Manipulo minhas próprias fotografias, procurando realizar nelas ocultações ou alterações nos traços fisionômicos da face, justamente por ser esta uma das marcas distintivas de todo ser humano. Essas incorporações de personagens também ocorrem no momento de fotografar-me, pois meu corpo encontra-se encoberto com vestimentas de outras pessoas. Nesse sentido, procuro explorar os elementos visuais, conceituais e estéticos das fotografias, tratando a própria imagem de meu corpo como se fosse suporte da pesquisa plástica em questão.

Um dos motivos pelos quais investiguei o processo de criação do autorretrato e as (re)configurações identitárias nele envolvidas foi a possibilidade de modificar e questionar o significado inicial de minhas imagens fotográficas de documentos, deslocando-as para a prática da arte, que pode transformar o sentido e a função dessas imagens documentais, as quais deixam de destinar-se à identificação fisionômica do retratado. Soma-se a isso a relação entre o autorretrato e as percepções identitárias novas e peculiares, provocadas tanto por assumir as personagens já mencionadas, quanto pelo autorretrato promover novas experiências cotidianas pessoais, ao posar para as fotografias e manipulá-las vendo-me convertida em imagem bidimensional. Por fim, o autorretrato pode estimular o público a fazer o movimento de sair de si, para fixar-se como outro, e retornar a si, como experiência provocadora de compreensão das diferenças presentes em sociedades multiculturais como a nossa.

Pautada na consideração de que a prática artística, por ser uma atividade humana, possibilita a compreensão do ser humano em sua relação com a cultura, meu processo artístico parte de percepções de um campo individual. Esse campo, no entanto, é igualmente coletivo, pois a produção artística envolve um imaginário próprio, decorrente de um campo sócio-histórico e de minhas percepções do contexto no qual estou inserida. Assim, trabalho o autorretrato, considerando-o um subgênero⁴ corrente que, embora tenha forte ligação com o passado, não está esgotado, porque é explorado sob os mais variados ângulos na produção contemporânea da arte. Isso permite que ganhe, ao longo do tempo, novos significados, em razão das mudanças na sociedade, na cultura, na arte e no momento histórico vivido pelo artista e seu público.

⁴ Tradicionalmente, nas Artes Visuais, a produção de imagens era classificada em gêneros, ou seja, temas escolhidos pelos artistas para o desenvolvimento de seus trabalhos. Exemplos são gêneros pictóricos, como a paisagem, a natureza-morta e o retrato. Canton (2001) é uma autora que entende o autorretrato como um subgênero do retrato.

O fio condutor de meu trabalho artístico consiste nas questões referentes às (re)configurações identitárias do sujeito contemporâneo em autorretratos fotográficos, mais especificamente na ocultação e na multiplicação da autoimagem corporal. Esse processo ocorre através de poses e ações realizadas durante a tomada fotográfica, com o uso de véus, roupas de outras pessoas e maquiagem, além de manipulações pictórico/digitais das fotografias. Mas, por que chamar essas produções de “autorretratos fotográficos”, se também envolvem a técnica da pintura-encáustica e as manipulações digitais? Denomino-as dessa forma porque a produção de minhas imagens parte sempre da fotografia, apesar de incluir manipulações pictórico/digitais em seu processo de instauração. Além disso, pesquiso a fotografia enquanto linguagem integradora das artes visuais, que contamina e é contaminada por outras manifestações artísticas.

As análises e reflexões teóricas desenvolvidas na presente dissertação têm como mote o meu processo artístico e as obras concebidas por mim durante a pesquisa, vinculando-as a referenciais teóricos, selecionados a partir dos conceitos operatórios do trabalho. Nesse sentido, têm como base o estudo da obra artística subsidiado na ideia de poiética⁵. Para isso, sirvo-me de instrumentos, como um diário de anotações, por meio do qual retomo pensamentos ocorridos durante o percurso artístico e analiso as próprias produções. Assim, por intermédio da descrição e análise das condutas que fundam o trabalho artístico, da investigação dos procedimentos, dos conceitos operacionais e das relações com a obra de outros artistas, analiso o processo de instauração das obras de artes visuais desenvolvidas durante os dois anos de mestrado, as quais são apresentadas na defesa em forma de exposição.

Este estudo toma a abordagem qualitativa como enfoque metodológico, que permite a produção de dados descritivos através da análise e compreensão do processo da pesquisa. Procurei analisar minha prática como um objeto em movimento, em vias de transformação, e considerei importantes os imprevistos e acasos, os quais redimensionam o fazer artístico. Isso se relaciona com as perspectivas de Lancri (2002), pois afirma que muitos aspectos do projeto são

⁵ Conforme Rey (1996), a poiética tem como objeto a obra se fazendo, seu processo de instauração. Compreende os meios, técnicas, procedimentos, materiais, instrumentos e conceitos manipulados pelo artista. Estuda os acasos e desvios que ocorrem no percurso artístico, além da influência da cultura e do meio na construção da obra. Paul Valéry utilizou o termo para investigar a gênese do poema e René Passeron ampliou o uso dele a outras artes, inclusive às artes visuais.

rejeitados e redimensionados em decorrência do trajeto da pesquisa, pois é a prática artística que dita a sua lei ao artista pesquisador.

Para desenvolver a etapa teórica da pesquisa, busquei apoio na História da Arte e da Fotografia, centrando-me mais na produção artística contemporânea de variados artistas cujas obras foram produzidas posteriormente à década de 1980, citados ao longo do texto. Além disso, baseio-me em alguns conceitos das Ciências Sociais, mais especificamente da Antropologia⁶, por tratar-se de um campo teórico importante para a compreensão das produções culturais/artísticas contemporâneas.

Esta dissertação organiza-se em três capítulos. Buscando melhor situar o leitor com relação à minha prática artística, abordo, no primeiro capítulo – “Os caminhos do processo artístico e suas direções cambiantes” –, a questão procedural do fazer artístico e algumas reflexões sobre a maneira pela qual ocorreram mudanças ao longo do percurso desta pesquisa.

No segundo capítulo – “A fotografia e outros meios: elementos contemporâneos e seus desdobramentos na poética pessoal” –, apresento conceitos e questões articulados em minha atividade prática durante o trajeto da pesquisa, discorrendo, também, sobre as possíveis relações com a obra de outros artistas. Inicialmente, apresento as relações entre fotografia e artes visuais, apontando as contaminações de sentidos e linguagens presentes na fotografia no âmbito da arte contemporânea. Fundamento a ideia de contaminação de acordo com diversos autores, ressaltando que passei a refletir mais especificamente sobre o assunto a partir da obra “Arte internacional brasileira”, de Chiarelli (2002), na qual há o texto “A fotografia contaminada”. Também, procuro abordar as múltiplas camadas de espaço-tempo presentes na fotografia digital, apoiando-me especialmente em autores como Barthes (1984), Fatorelli (2003), Rey (2004, 2005) e Soulages (2005, 2007). Ainda, estabeleço relações entre fotografia, ficção e encenação, pautadas principalmente no discurso de Dubois (2006), Fabris (2004), Kossoy (2002) e Krauss (2002). Por fim, trato brevemente do retrato e autorretrato fotográficos e suas relações com as microações realizadas em ambientes íntimo e privado, respaldando-me, sobretudo, em Rouillé (2009).

⁶ A aproximação de conceitos fundamentados nessa área ocorreu a partir do contato com a professora Luciana Hartmann, orientadora desta pesquisa, e do parecer da professora Ana Luiza Carvalho da Rocha, realizado para a banca de qualificação, as quais indicaram leituras que contribuíram com a pesquisa.

No terceiro capítulo – “A questão das identidades e dos corpos (re)configurados no autorretrato” –, abordo os aspectos identitários presentes em autorretratos e no uso da imagem do corpo do artista, envolvidos em minha prática. A identidade do sujeito é um tema presente em meu trabalho e em sua reflexão. Talvez por isso seja nesse capítulo que, a partir de minha obra artística, aproximo-me mais intensamente das discussões relacionadas à esfera cultural. Problematizo, inicialmente, os conceitos de identidade do sujeito contemporâneo, a partir de autores das ciências sociais, tais como Bauman (2005), Goffman (2008), Hall (2000, 2006) e Ricoeur (1991). Em seguida, investigo se os autorretratos contemporâneos podem ser reveladores de uma identidade fixa do retratado ou se subvertem a lógica especular sob a qual são frequentemente analisados. Para isso, apóio-me principalmente em Canton (2001 e 2004) e Fabris (2004). Finalizo tratando da situação do corpo do artista convertido em autorretratos, com base em autores como Le Breton (2007), Pérez (2004), Santaella (2003) e Schechner (2003).

Essas discussões teórico-conceituais decorrem das observações e questões provenientes de minha prática artística. Não tenho a pretensão de esgotar todas as possibilidades reflexivas provocadas pela poética pessoal, em razão de a obra passar por “perdas e/ou descaminhos” (CATTANI, 2002), desde o momento em que se transpõe da linguagem plástico-visual para a escrita ou verbal, relativizando e parcializando qualquer discurso sobre a arte. De qualquer forma, apresento as reflexões sobre autorretrato, fotografia, identidade e corpo, suscitadas por minha prática artística, relacionando esses elementos com as suas problematizações na contemporaneidade.

1 OS CAMINHOS DO PROCESSO ARTÍSTICO E SUAS DIREÇÕES CAMBIANTES

Neste capítulo, destaco os procedimentos práticos utilizados para desenvolver meu trabalho artístico; enfatizo as técnicas empregadas e os modos operatórios; aponto reflexões iniciais suscitadas pelo processo.

As etapas do fazer artístico são elucidadas com a intenção de permitir que se possa compreender o modo como ele é realizado. Não pretendo apresentar a instauração da obra como um processo fechado, porque durante a investigação prática os procedimentos e conceitos vão sendo modificados. Procuro, num primeiro momento, perceber as soluções técnicas e operacionais usadas nas produções, detectando os modos de fazer recorrentes, para efeito da compreensão do processo da pesquisa (subcapítulo 1.1). Assim, busco sistematizar metodologicamente o trabalho, a partir da observação das ações empreendidas.

É importante salientar que isso não significa que os procedimentos ocorram da maneira tão linear como serão apresentados, pois envolvem idas e vindas, mesclando os objetivos predeterminados da pesquisa com o acaso. Tenho por interesse demonstrar que minhas produções podem ser entendidas como um conjunto interligado por questões técnicas e conceituais. Também, pretendo evidenciar os desvios e descaminhos ocorridos no processo de instauração, através dos quais foram delineando-se novas perspectivas em meu percurso criativo (subcapítulo 1.2).

1.1 Descrição dos procedimentos e modos operatórios

Ao tratar dos procedimentos utilizados na produção de meus autorretratos fotográficos, considero que essa prática artística envolve basicamente quatro momentos distintos em sua criação:

Primeiro momento – atividade mais “artesanal”. Nessa etapa, opero da seguinte maneira:

- 1) Faço photocópias ampliadas das fotografias de meus documentos (carteira de identidade e passaporte);
- 2) Preparo placas de MDF (Placa de Fibra de Madeira de Média Densidade) para receber as imagens fotocopiadas, lixando-as e pintando-as com tinta branca;
- 3) Transfiro as imagens fotográficas xerocadas para o MDF, com *thinner*;
- 4) Manipulo as imagens que estão sob o MDF com cera de abelha pigmentada, característica da encáustica, conforme exemplificado na figura 02.

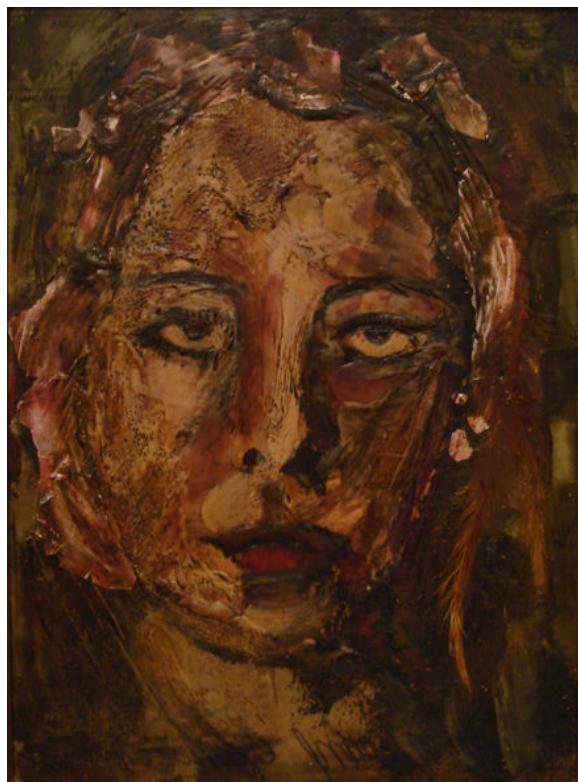


Figura 02 – “O autorretrato e a passagem do tempo”. Encáustica sobre MDF, 25x19cm, 2006.

A encáustica é uma antiga técnica usada no Egito, na Grécia e em Roma do século II a.C. ao século IV d.C. Envolve o uso de cera de abelha pigmentada e derretida com o calor (em banho-maria). A cera, em contato com o ar, endurece imediatamente, sendo necessário retirá-la do recipiente quente e aplicá-la rapidamente no suporte trabalhado. No caso de meu processo, costumo aplicá-la com pincéis e espátulas sobre a madeira MDF.

Em algumas produções, ao contrário de efetuar a transferência das imagens xerocadas para o MDF, atuo diretamente sobre as folhas de papel que possuem as

imagens fotográficas photocopiadas, realizando colagens com papéis de cores e texturas múltiplas (figura 03).



Figura 03 – “Autorrepetição fragmentada”. Colagem e encáustica sobre papel, 36x67cm, 2006.

Essas produções “artesanais” são consideradas “prontas”; porém, posteriormente, são usadas na realização de novos autorretratos, apontando para um “princípio proliferativo da obra de arte”. Tal princípio diz respeito a “obras que dão origem a outras obras, que proliferam, que se abrem a outros modos de expressão, a novas linguagens, a diferentes suportes e técnicas [...] se transformam em novas obras, sempre diferentes” (CATTANI, 2007, P.31). Minha prática aproxima-se desse princípio, porque, num terceiro momento da pesquisa, as encáusticas são digitalizadas e originam outras imagens. Porém, as pinturas, enquanto suportes físicos, continuam sem serem alteradas e, a partir do momento em que migram para o meio digital, proliferam novos trabalhos, em conjunto com outras imagens produzidas. Essa proliferação não acarreta uma destruição do suporte do trabalho anterior sobre o MDF, mas uma coexistência de ambos.

Já participei de algumas exposições com encáusticas (figuras 04, 05 e 06), embora raramente sejam mostradas e percebidas por mim como obras. Prefiro encará-las como um “documento de processo”, termo usado por Salles (2007), em “Gesto inacabado: processo de criação artística”, para referir-se aos “rastros” deixados pelo artista durante a sua produção, como é o caso dos esboços e rascunhos.



Figuras 04, 05 e 06 – “Autorretrato V, VI e VII”. Encáustica s/MDF, 31x26cm (cada imagem), 2008.

Segundo momento – produção de um banco de dados fotográfico-digital, arquivado para posterior manipulação. Segundo Soulages (2007), o sistema de arquivamento digital difere do analógico. Este último possui limitações com relação ao espaço físico, sendo necessário destruir variados dados. Já o arquivamento da imagem digital é quase infinito, acolhendo uma multiplicidade de fotografias que podem ser vastamente classificadas e reagrupadas. Por isso, armazeno os ensaios fotográficos em diversas pastas virtuais no computador, como é possível observar na figura 07.

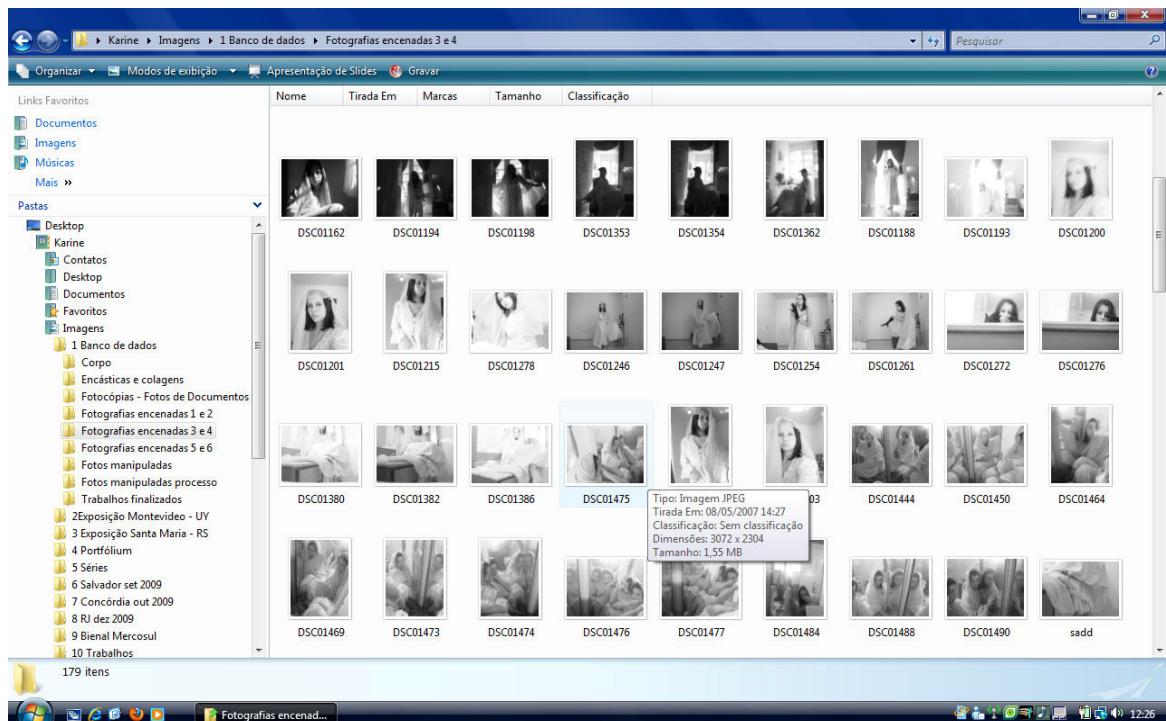


Figura 07 – Algumas fotografias armazenadas em banco de dados digital, ainda sem manipulação.

Para produzir essas imagens, fotografo-me usando câmera digital compacta com regulagem manual de alguns elementos, como velocidade do obturador, foco, profundidade de campo, iluminação e sensibilidade do ISO. Não é uma câmera tão limitadora quanto as câmeras automáticas, mas também não permite a mesma gama de recursos disponíveis nas profissionais. As imagens são registradas em preto e branco, através da utilização do “temporizador automático”, que aciona o obturador da câmera, apoiada sobre tripé ou algum móvel de minha casa.

Em alguns momentos, sirvo-me de espelhos para visualizar melhor a imagem capturada. As cenas são fotografadas em ambiente doméstico, geralmente no meu quarto, ateliê ou banheiro de minha residência. As vestimentas usadas por mim pertencem a outras pessoas, mais especificamente a amigos e familiares. Não são roupas de uso cotidiano, mas aquelas com algum significado especial para os seus proprietários. Quando solicitei o empréstimo de tais peças, todos mostraram-se solícitos. Ao contrário do que eu imaginava, curiosamente, foram eles que escolheram as vestes e entregaram-me. Utilizei um vestido que foi da avó de uma amiga, uma camisola usada na noite de núpcias de uma familiar, além de roupas que as pessoas ganharam de amigos, considerados especiais. Assim, não fui eu que as selecionou.

Além disso, utilizo maquiagem no rosto, véus ou flores na cabeça e luvas para fotografar-me. O uso de tais artifícios tem relação com a proposta de reconfigurar minha identidade física nas imagens, não significando que eu tente imitar as pessoas proprietárias das roupas. Ao contrário, procuro fazer uso dessas peças de um modo diverso do delas.

Terceiro momento – ocasião em que as primeiras imagens produzidas de maneira “artesanal” (pré-fotográficas) são digitalizadas e encontram-se com as imagens fotografadas (fotográficas), produzindo outras através da manipulação digital (imagens pós-fotográficas). Assim, durante o processo, meu trabalho passa pelos três paradigmas da imagem: paradigma pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico⁷. O procedimento de manipulação digital acontece em três etapas:

⁷ Conforme Santaella (2006), o paradigma pré-fotográfico é aquele das imagens produzidas artesanalmente. O fotográfico corresponde ao das imagens realizadas por captação física de fragmentos do mundo visível e o pós-fotográfico é o das imagens construídas no computador.

- 1) As pinturas e colagens produzidas no primeiro momento do processo são usadas na construção de novos autorretratos, sendo digitalizadas através de scanner ou fotografia digital.
- 2) Uma das pinturas digitalizadas (ou apenas uma parte dela) é escolhida para ser aberta no software de tratamento de imagem, *Adobe Photoshop*, sendo sobreposta a outra fotografia escolhida dentre aquelas produzidas por mim, no segundo momento da pesquisa. Ambas as imagens são retrabalhadas conjuntamente em laboratório digital, com a alteração das camadas, regulando os níveis de transparência. A maioria das cores presentes na imagem final é resultado da sobreposição das fotos em preto e branco com as cores presentes nas encáusticas ou colagens digitalizadas, que são uma das camadas da imagem. Contudo, as cores originais das pinturas alteram-se a partir do momento em que passam ao ambiente digital. Apenas alguns pormenores de cor são colocados com ferramentas do software, como pincel e carimbo. Na sobreposição das imagens, coloco fotografias de origens diferentes no mesmo trabalho - refiro-me às fotocópias de meus documentos manipuladas junto às imagens realizadas por mim, as quais passam a habitar a mesma composição.
- 3) Após finalizar a manipulação das imagens, defino as dimensões e determino quais formarão um conjunto, justapostas lado a lado, constituindo-se em dípticos, trípticos e polípticos.

Quarto momento – impressão das fotografias manipuladas. Esse procedimento não é executado por mim. Levo os arquivos de imagem a uma gráfica digital, para que seja efetuada a impressão sobre lona fosca, frequentemente utilizada na produção de *banners*. Optei por esse material em virtude de ser mais resistente, se comparado com o papel usado em impressões digitais, e por seu aspecto remeter-me à tela usada para realizar pinturas.

As fotografias são impressas porque estou em uma fase de desenvolvimento, na qual a materialidade da obra é importante, pois grande parte da minha formação artística aconteceu em ateliê de pintura. Assim, as fotografias que passaram por procedimentos artesanais, fotográficos e digitais, voltam ao estado bidimensional, ao serem impressas, evidenciando as múltiplas temporalidades adotadas no processo artístico.

Insisto em empregar os procedimentos da encáustica nas imagens porque a cera de abelha permite resultados que eu não conseguiria obter apenas com a manipulação digital. Contudo, nos arquivos digitais, defino uma escala (por volta de 1m cada imagem) diferente da adotada nos primeiros trabalhos “artesanais”, em pequenas dimensões (22x16cm, 27x20cm), subvertendo e descontextualizando as primeiras imagens apropriadas de meus documentos pessoais.

Ao final do processo, após imprimir e emoldurar as imagens, envolvo algumas delas em tule, tecido que remete aos véus utilizados para fotografar-me. Esse procedimento, além de auxiliar na ocultação de minha identidade física nas imagens produzidas, pretende também retomar uma referência utilizada durante o processo de realização das fotografias.

Os quatro momentos processuais descritos têm caráter experimental, porque nem sempre ocorrem exatamente na ordem apresentada. Além disso, não faço uso de digitalizações das pinturas-encáustica somente realizadas durante o período do mestrado, mas outras anteriores. Assim, cada trabalho é composto por várias imagens produzidas em épocas diferentes, articuladas mediante sobreposições e justaposições de imagens.

1.2 Percepções e percursos da série “(Re)Configurações do eu”

Quando iniciei o desenvolvimento desta dissertação, minhas indagações teóricas estavam relacionadas à questão realidade-ficção na fotografia. Tais inquietudes ainda permanecem latentes, mas em proporções menores. Durante a investigação, percebi que, na verdade, as questões identitárias e corporais do sujeito contemporâneo, presentes nos autorretratos fotográficos, são as mais instigantes. Por outro lado, as noções de realidade e ficção já não se colocavam como opostos absolutos.

Essas observações se deram através da recorrência de alguns elementos que se repetiam em minha prática; por isso, aos poucos, tornei consciente seu uso, que a princípio não era intencional. Um exemplo disso é o ato de usar véus e vestir roupas de outras pessoas, pois as fotografias produzidas sem esses elementos não me causam interesse visual para trabalhá-las. O direcionamento a esses

procedimentos talvez aconteça porque, para mim, as imagens com tais elementos são mais enigmáticas.

Ainda, dentre o vasto acervo imagético criado⁸, as fotografias que mais me despertam atenção para manipular são as que ocultam alguns traços distintivos da face ou do corpo, em razão do excesso de entrada de luz na lente, ou, ao contrário, da ausência de luz, permanecendo meu corpo na penumbra ou numa claridade intensa, a qual ocasiona a perda de detalhes. Ademais, interessam-me as fotografias cuja composição “corta” partes definidoras do rosto, como, por exemplo, os olhos, por ocultarem alguns traços fisionômicos.

Produzi autorretratos valendo-me dos procedimentos descritos no subcapítulo 1.1. Porém, cada imagem permaneceu arquivada no ambiente digital do computador, em razão de inquietações relacionadas ao modo de apresentá-la – no computador, projetadas em alguma superfície, impressas. Primeiramente, a intenção foi de imprimir as imagens em papel fotográfico, tornando cada uma um trabalho. Mas, logo essa ideia foi descartada, já que agrupei várias imagens, formando dípticos, trípticos e polípticos, como se pode notar na figura 08.



Figura 08 – Alguns trabalhos expostos na mostra “Olhares eu - outros “eus” ocorrida na Galeria Monet Plaza Art, no Monet Plaza Shopping, Santa Maria – RS, em 2009.

⁸ Este banco de imagens fotográficas compreende aproximadamente quinhentas imagens.

A primeira obra impressa denomina-se “Repetições e sutilezas de meus outros ‘eus’” (figura 09), produzida em 2008. Para realizá-la, criei duas versões da mesma imagem, agrupando-as de maneira intercalada e repetindo cada uma quatro vezes. As oito fotografias foram posteriormente colocadas em moldura, constituindo-se num único trabalho.

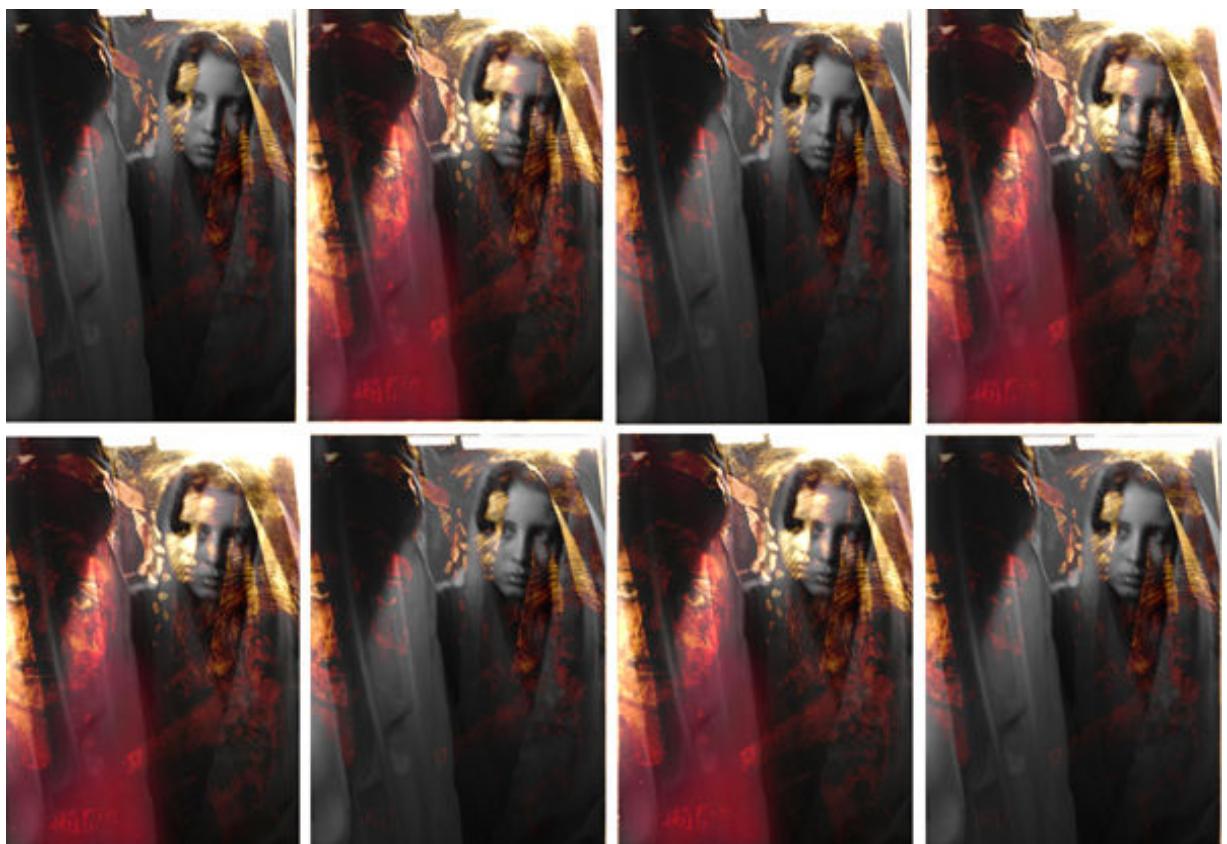


Figura 09 – “Repetições e sutilezas de meus outros ‘eus’”. Encáustica e fotografia digital impressas sobre papel fotográfico, 67,5x95cm, 2008.

Como estava convicta de que esse ainda não era o resultado almejado, experimentei um pouco mais e desenvolvi “Faces de outros ‘eus’” (figura 10), consistindo num diptico com duas imagens praticamente repetidas, apenas com alterações de cor e enquadramento. O trabalho foi impresso em lona fosca, material que, como elucidado no subcapítulo anterior, continuo usando para impressão.

Percebi que, num primeiro momento, instigou-me trabalhar a face, manuseando alguns de seus elementos, somados às fotografias de documentos manipuladas com colagens e encáustica, diluídas na imagem final.



Figura 10 – “Faces de outros ‘eus’”. Encáustica, colagem e fotografia digital impressa sobre lona fosca, 96x185cm, 2008.

Outro trabalho centrado nos aspectos faciais é “Autorretrato VII” (figura 11). Em sua produção, parti de uma imagem fotográfica que apagava os traços fisionômicos pelo excesso de entrada de luz no momento da tomada. A imagem foi justaposta a outra, tirada logo em seguida, sem ocultar a face. Posteriormente, as imagens foram manipuladas em conjunto com pinturas-encáustica digitalizadas.



Figura 11 – “Autorretrato VII”. Encáustica e fotografia digital impressa sobre lona fosca. 145x142cm, 2009.

Em alguns conjuntos, agrupei esse tipo de imagem produzida pelo processo de manipulação pictórico/digital com as fotografias de detalhes da encáustica, sem alterações digitais, impressas em tamanhos maiores do que os das pinturas originais, jogando com a escala inicial das fotografias 3x4, conforme a figura 12.



Figura 12 – “Autorretrato VIII”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 82,06x202cm, 2009.

Tal procedimento levou-me a produzir um grupo de trabalhos, nos quais passei a usar detalhes fragmentados das pinturas realizadas a partir de photocópias de minhas fotografias de documentos. Originalmente, eles eram minúsculos nas fotografias 3x4; mas, ao serem ampliados, tiveram novas proporções. Os pormenores empregados consistem em algumas partes do corpo, principalmente olhos, como exemplifica a figura 13.

O interesse pela região dos olhos talvez tenha ocorrido em razão de serem o órgão corporal responsável por identificar visualmente o mundo. Mas, ao mesmo tempo, são percebidos por outros olhos, que constantemente buscam identificar o sujeito através da expressão transmitida por seu olhar. Logo, esse órgão corporal identifica o sujeito em um duplo sentido: olha e é olhado.

Didi-Huberman (1998) aponta esse paradoxo, pois, em sua concepção, o ato de ver só manifesta-se ao abrir-se em dois: o que vemos vive em nossos olhos pelo que nos olha. Assim, o que vemos evoca outras questões, as quais nos invadem e desassossegam. Nada se esgota no que é visto, logo, a expressão tautológica “o que vemos é o que vemos” não tem relevância. Para o autor, olhar é sempre inquietar o ver; é uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta, envolvendo o que

olha e o que é olhado. O que vemos e nos olha é uma dimensão, a qual desconfia da razão. É fantasma, aparição, enigma, sinal e evidência. Por isso, é algo não decifrável, mas que se revisita e reinventa.



Figura 13 – “Autorretrato IX”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 68x95cm, 2009.

Nos meus autorretratos (figura 14), não posso ser identificada através dos olhos, em virtude de aparecerem descontextualizados na imagem, por serem ocultos, extirpados e recolocados em dimensões e locais não correspondentes aos de origem. Assim, como a imagem não se esgota no que é visto, minha identidade, enquanto sujeito contemporâneo, também não se limita ao que minha aparência mostra. Portanto, o que vemos e, em consequência, olha-nos, faz-nos voltar o olhar para onde aparentemente não havia nada de diferente para ser visto. Talvez por isso se construa autorretratos: para recriar imagens do “eu” ou do “não-eu”.

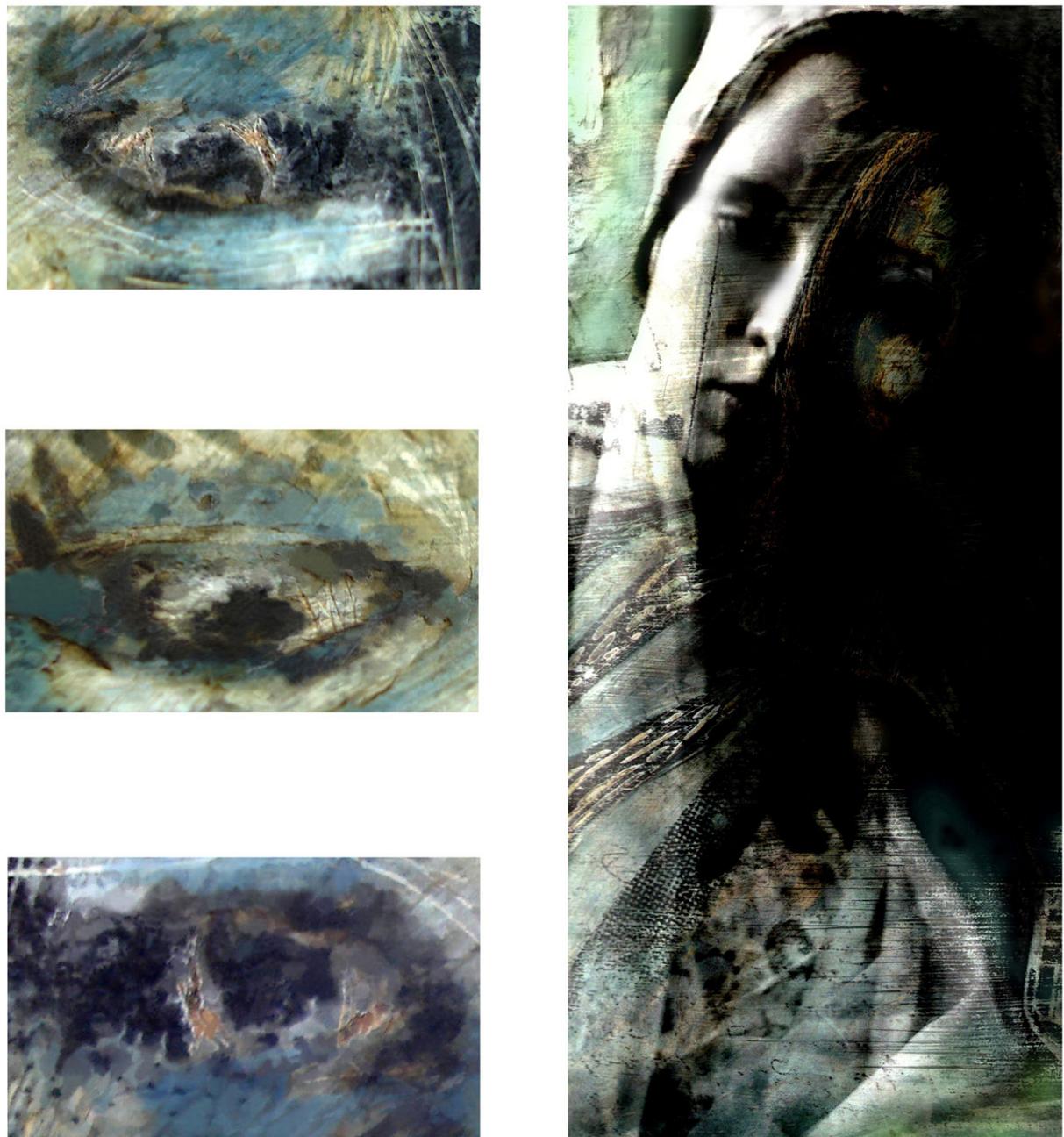


Figura 14 – “Autorretrato X”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 82x81cm, 2009.

Nestes trabalhos (figura 15), os olhos deixam de ser parte de um corpo único, que, em alguns momentos, está dividido e fragmentado. Mas, nos detalhes justapostos, os olhos reaparecem como um fantasma, o qual espreita o espectador.

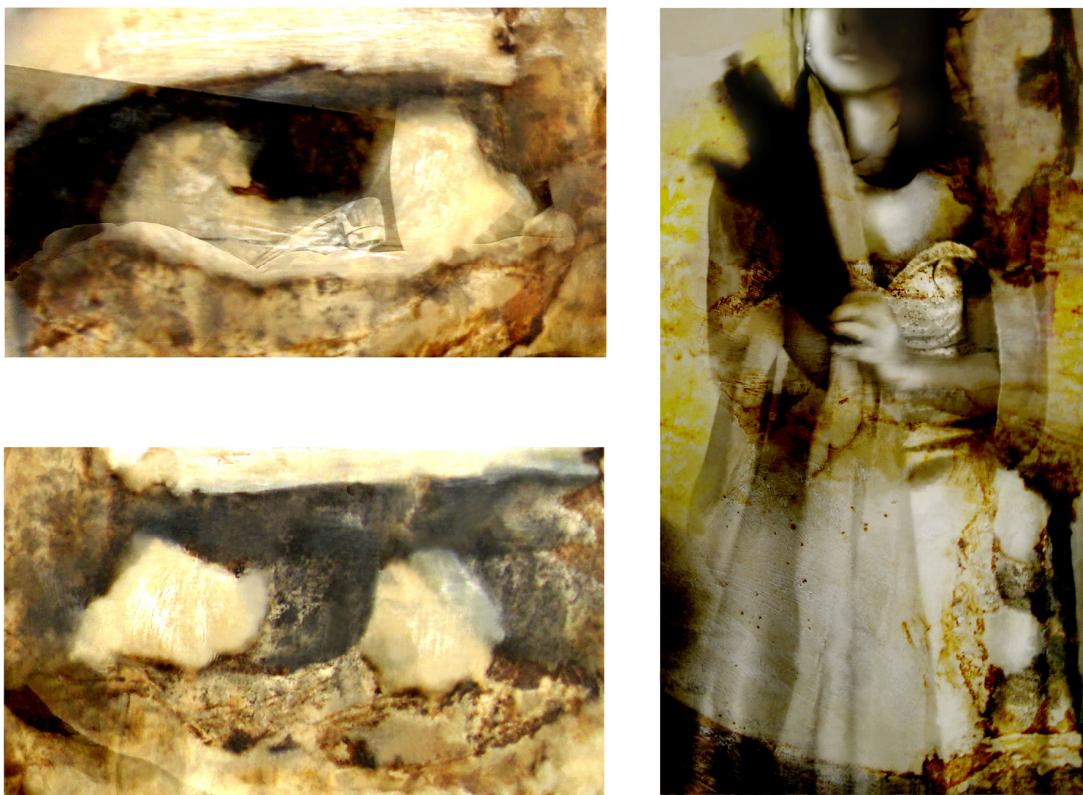


Figura 15 – “Autorretrato XI”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 75x108cm, 2009.

O ato de fragmentar uma imagem, segundo Calabrese (1987), é divisório, uma espécie de recorte, de isolamento de uma porção que não necessita da presença do contexto do qual se originou para existir. Constitui-se numa interrupção isolada do todo de que fazia parte. Para o autor, o fragmento exprime intervalo e anula o princípio de ordem; participa de um espírito de nosso tempo: o declínio da totalidade e da inteireza. O fragmento torna-se um fato autônomo, fazendo perder de vista as referências de que se originou. Talvez por isso, interesso-me em trabalhá-lo nos autorretratos, por operar com uma noção de identidade inconclusa, a ser discutida no subcapítulo 3.1.

Em minha produção, conforme já elucidado, as imagens de olhos têm como contexto de origem as digitalizações de encáustica, criadas a partir de fotografias 3x4 de documentos. Entretanto, elas tornam-se autônomas em relação à imagem da qual tiveram proveniência, recombinando-se com outras que formam o todo de uma nova, composta por peças separadas articuladas entre si. Esses fragmentos de imagens justapostas de olhos deixam espaços vazios entre as imagens produzidas, formadoras de cada trabalho. Tais espaços podem constituir-se em intervalos, os quais têm a possibilidade de serem preenchidos mentalmente pelo espectador.

Assim, esses fragmentos do corpo juntam-se para atribuir novos sentidos às imagens, diferentes do inicial.

Mas, esses trabalhos também têm características de detalhe, que, para Calabrese (1987), é diferente de fragmento. Isso porque o ato de mostrar um inteiro por meio de pormenores tem como objetivo ver mais no interior do todo analisado até descobrir características do inteiro, não observáveis num primeiro olhar. O detalhe tem a função de reconstituir o sistema do qual faz parte, descobrindo seus pormenores, que mostram de uma maneira nova o mesmo sistema, repensando-o. Essas questões do fragmento e detalhe relacionam-se com minhas práticas, pois me incitam mostrar pormenores não observáveis na imagem geradora dos trabalhos.

Mesmo valendo-me de detalhes e fragmentos do rosto, interessei-me pelo desenvolvimento de imagens de corpo inteiro, embora vestido e ocultado por véus. Desse modo, mostra-se uma figura central e outras duas que, a princípio, eram a mesma. Porém, é efetuado seu “rebatimento horizontal”, por meio de laboratório digital, que a torna repetida, dando ênfase à imagem central. Em alguns casos, elas permanecem na penumbra, como pode ser percebido na figura 16.



Figura 16 – “Autorretrato XIV”. Encáustica e fotografia digital impressa sobre lona fosca, 105x190cm, 2009.

Desenvolvi outras obras com características semelhantes à abordada anteriormente, as quais serão apresentadas no decorrer desta dissertação. Até o momento, não me satisfaço em me autorretratar sem véu na cabeça. Talvez por isso, algumas vezes, as imagens remetam a uma iconografia religiosa, embora não seja a intenção. Essa proximidade não ocorre somente pelo uso dos véus na cabeça, mas também pela iluminação da cena, a qual adquire contrastes tonais, e pela origem dos dípticos, trípticos e polípticos serem em templos religiosos. Todavia, não posso afirmar que meus trabalhos não tenham relações com obras da história da arte, pois as imagens, por fazerem parte do aprendizado histórico da arte, integram minha memória, mesmo inconscientemente. Assim, as produções não nascem sozinhas e descontextualizadas do universo visual o qual vivencio.

A análise descritiva dos procedimentos realizados no fazer artístico, caracterizados em quatro momentos, e sua relação com o percurso de produção da série “(Re)Configurações do eu”, permitiu tornar consciente os passos metodológicos da poética pessoal e perceber os conceitos operatórios que dela decorrem. Dessa forma, a reflexão sobre o processo artístico é complementada pela problematização das questões teóricas próprias do meio com o qual estou trabalhando, a fotografia (capítulo 2), e os conceitos operatórios da pesquisa são aprofundados na reflexão sobre as relações da série de autorretratos com questões do sujeito contemporâneo, quais sejam, identidade e corpo (capítulo 3).

2 A FOTOGRAFIA E OUTROS MEIOS: ELEMENTOS CONTEMPORÂNEOS E SEUS DESDOBRAMENTOS NA POÉTICA PESSOAL

Dado que parto da fotografia para realizar meu processo artístico, combinada com meios pictóricos/digitais, há elementos da fotografia que precisam ser abordados, pois interferem na compreensão sobre a série de trabalhos em questão. A partir desta perspectiva, procuro investigar conceitos referentes à fotografia, que possibilitem discutir a prática artística a qual desenvolvo.

A fotografia nasce no contexto da Revolução Industrial e seu advento não se dá no âmbito das artes visuais, mas no campo científico, embora tenha mantido relações com o campo da arte em geral e o da pintura em especial. A fotografia, primeiramente rechaçada pelas artes visuais, torna-se uma linguagem e um material apropriado por estas. Isso ocorre ao longo do que se convencionou chamar história da arte e desdobra-se na contemporaneidade artística, sobretudo a partir da possibilidade de manipulação digital da fotografia. Em razão disso, é interessante relatar, de modo breve, como a prática artística e a fotográfica dialogaram, repeliram e reconfiguraram-se mutuamente.

Por conseguinte, destaco que os conceitos operatórios do trabalho em curso são selecionados a partir do trabalho prático. Nesse sentido, como os procedimentos empregados transitam entre os meios fotográfico, pictórico e digital, destaco as contaminações e tensões presentes no campo da fotografia, na arte contemporânea, em geral, e em minha poética artística, em particular (subcapítulo 2.1).

Posteriormente, enfatizo a fotografia digital, abordando algumas diferenças entre os processos analógicos e digitais, a fim de problematizar as diversas camadas de espaço-tempo presentes na fotografia digital e analisar como elas se dão no processo artístico pessoal (subcapítulo 2.2), já que utilizo esse tipo de fotografia e um acúmulo de temporalidades nas diversas camadas manipuladas nas imagens.

Exponho as relações entre fotografia, realidade, ficção e encenação, discutindo obras de artistas que possam dialogar com os conceitos apresentados e com a práxis artística que estou desenvolvendo (subcapítulo 2.3). Por fim, abordo o retrato e o autorretrato fotográfico, além do íntimo e do privado como problemáticas

recorrentes na arte contemporânea (subcapítulo 2.4). Através da abordagem dos conceitos apontados, fundamento os procedimentos técnicos e as questões teóricas discutidas visualmente na prática artística pessoal.

2.1 Contaminações e tensões na fotografia no âmbito das artes visuais

Em face da diversidade de meios e materiais envolvidos na poética artística pessoal e, em grande parte, das produções fotográficas de artistas contemporâneos, esta reflexão visa a estabelecer uma abordagem teórica sobre algumas contaminações e tensões presentes na fotografia, no campo das artes visuais.

Nesse sentido, cabe destacar que o advento da fotografia⁹, no século XIX, gerou junto à sociedade artística da época, principalmente entre pintores, grande polêmica em torno do fato de esse novo modo de produzir imagens ser ou não considerado arte. O debate aconteceu, inicialmente, em razão de a fotografia consistir em um meio técnico de produção da imagem, cujo automatismo maquínico implica um distanciamento do fazer manual, o que a afasta do domínio das técnicas artísticas tradicionais. Além disso, essas tensões ocorriam porque muitos pintores temiam perder seu ofício, em virtude da produção fotográfica ser mais rápida e de menor custo do que a pictórica.

Na primeira etapa da fotografia, quando era usada a daguerreotipia, as imagens concebidas ainda contemplavam o princípio da unicidade, sendo produzido apenas um exemplar de cada imagem. Mas, logo, a reproduzibilidade fotográfica tornou-se possível, por meio do negativo fotográfico, o qual permitia uma infinidade de impressões de uma imagem latente. Esse é outro fator que gerava questionamento em relação ao valor artístico da fotografia. Inclusive porque, segundo Benjamin (1990), a reproduzibilidade técnica da imagem causava um

⁹ Dubois (2006) aponta duas direções para o advento da fotografia: a “Niepce-Daguerre”, que diz respeito à “foto-grafia”, ou seja, uma escrita da luz. Essa fixação da imagem sem intervenção manual, desenvolvida pelo francês Joseph Nicéphore Niepce, em 1826, culmina na inicialmente chamada heliografia. Tal descoberta foi possível com a utilização de betume sobre placas de estanho colocadas dentro de uma câmera obscura. A outra direção, apontada por Dubois, é a de Fox Talbot, que originou os fotogramas (imagem obtida sem câmera pela ação da luz sobre uma superfície sensível).

declínio da “aura” da obra de arte, pautada nas noções de unicidade, originalidade e novidade.

Desde seu advento, a fotografia sempre foi um meio utilizado em diversas áreas do conhecimento, com propósito científico, sendo, a princípio, visualizada como uma ameaça para o campo artístico, principalmente para a pintura, linguagem dominante no campo das artes visuais. Contudo, apesar dessas diferenças, mais tarde, pintores e fotógrafos passam a contaminar-se mutuamente nas produções de imagens. Scharf (1994), na obra *Arte y fotografía*, demonstra que os fotógrafos começam a apropriar-se de uma visualidade da pintura através das cores, texturas, poses, iluminação, acúmulo de panos e tecidos nas roupas e nos cenários utilizados¹⁰. Também, apresenta evidências de que muitos artistas realizaram suas obras pictóricas com base em fotografias, mesmo que, em diversos casos, não revelassem tal uso.

Essas contaminações resultam na incorporação do meio fotográfico ao âmbito artístico, a princípio como um instrumento para a produção da imagem. Isso ocorre porque o referencial fotográfico possibilita a pintura de retratos sem a necessidade de o modelo posar durante várias sessões, embora nos primórdios do advento fotográfico os modelos também precisassem pousar durante um longo período de tempo.

No entanto, é somente com as artes moderna e contemporânea que as potencialidades plásticas da fotografia como linguagem da arte são exploradas, na medida em que os propósitos dos produtores ou manipuladores de imagens fotográficas adquirem intenções artísticas. A fotografia passa a ser compreendida como obra em si, estando presente em grande parte das produções artísticas contemporâneas de modo experimental, o que consiste, segundo Fatorelli (2003), na interferência da subjetividade do fotógrafo, envolvendo efeitos visuais decorrentes do uso criativo dos equipamentos fotográficos. Então, a questão das contaminações não é nova dentro do campo fotográfico, mas adquire outras proporções quando inserida no âmbito da arte contemporânea.

Segundo Rouillé (2008), a fotografia torna-se um material de uso dos artistas que não são fotógrafos, embora se façam muitas fotografias no campo da arte. Para

¹⁰ A fotografia era considerada inferior às “Belas-Artes”. Por isso, os retratistas procuravam aproximar suas fotografias do código visual da pintura, para que estas não fossem desvalorizadas frente às produções artísticas.

o autor, a arte dos fotógrafos, que fazem arte dentro do campo da fotografia, consiste em deixar de lado a prática documentária, com o uso da falta de foco, por exemplo. Já a fotografia dos artistas, denominada por Rouillé “arte-fotografia”, trata-se de uma prática artística, antes de ser fotográfica. A “arte-fotografia” baseia-se no uso de fotografias como um material artístico. Para Rouillé, os artistas libertam a fotografia das servidões da transparência documentária. Contudo, adotam essa transparência como um traço artisticamente pertinente das obras ou, ainda, usam o objeto da sua obra para interrogar a própria fotografia.

Tomando por base essa distinção, é possível perceber que meu trabalho está relacionado ou inserido no campo de produção da “arte-fotografia”. Isso porque a linguagem fotográfica é contaminada por manipulações pictórico/digitais nos autorretratos, com a intenção de problematizar visualmente questões artísticas na sua relação com inquietudes do sujeito contemporâneo.

Ao discorrer a respeito de produções fotográficas de artistas contemporâneos brasileiros, Chiarelli (2002, p. 115) constata que tais obras envolvem “[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”. O autor também menciona que o processo de criação fotográfico dos artistas avaliados é contaminado com sentidos e práticas advindas de múltiplas vivências e de outros meios artísticos. Portanto, evidenciam-se diversos níveis de contaminações na fotografia: um, que mistura a fotografia com as vivências do artista; outro, que envolve uma mescla entre modalidades e meios artísticos; por fim, o que abrange uma contaminação com sentidos advindos de origens diversas.

Cattani (2007) afirma que as contaminações ocorrem em razão de uma coexistência de elementos diferentes e opostos entre si na mesma obra. Para a autora, a arte é um campo de experimentações, misturando materiais e suportes, passado e presente, além de manualidade e tecnologia. Assim, percebe-se que as contaminações também envolvem esferas temporais e tecnologias diversas, as quais se cruzam.

Com base nas abordagens dos autores citados e na observação das produções fotográficas contemporâneas, é possível vislumbrar uma prática fotográfica “contaminada” e “impura”, no sentido de encontrar-se na fronteira entre diversas linguagens artísticas. Isso pressupõe uma pluralidade na produção

fotográfica vinculada à arte contemporânea, pois muitos suportes e materiais podem ser usados em conjunto.

A ideia de contaminação insere a fotografia num espaço situado entre variadas modalidades artísticas, discutindo seus limites e sentidos, o que também pode provocar tensões. Essas tensões dizem respeito a uma espécie de dualidade ou contradição presente no interior das imagens, devido à existência de elementos múltiplos na mesma obra. Em meu trabalho, creio que as tensões se fazem presentes ao mesclar pintura, fotografia e manipulações digitais. Isso também ocorre porque misturo imagens diferentes na mesma obra, como olhos ou outros detalhes corporais, retirados das imagens documentais que passam a integrar um novo conjunto em união com as fotografias encenadas, produzidas por mim (figura 17).



Figura 17 – “Autorretrato XIII”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 68x155cm, 2010.

Araújo (2004) entende a fotografia como linguagem integradora das artes visuais, uma vez que apresenta caráter agregador de distintas manifestações artísticas. Tendo em vista essa ideia da fotografia como uma “linguagem integradora das artes visuais”, são apresentadas, a seguir, algumas contaminações que a fotografia exerce em sua relação com outras linguagens artísticas, centrando, por último e mais intensamente, em sua relação com a pintura, visto que esta é uma das contaminações ocorridas na prática pessoal desenvolvida.

Conforme Dubois (2006), nas poéticas de vários artistas contemporâneos, a fotografia dialoga com obras efêmeras, como a arte conceitual, a arte ambiental (*Land Art* e *Earth Art*), a arte corporal (*Body Art*) e a arte de evento (*Happening* e

Performance), todas consideradas arte conceitual por Freire (1999). Nesses casos, a fotografia é utilizada, a princípio, como registro e documentação das ações dos artistas. Porém, conforme Freire, cada um desses tipos de arte usa a documentação fotográfica com uma finalidade diferente. Na *Land Art*, por exemplo, a fotografia desempenha um papel de testemunho, permitindo que projetos realizados em lugares longínquos estejam acessíveis ao público por meio da imagem fotográfica. Já nas *performances*, inicialmente, a fotografia é feita para documentar o desenvolvimento de ações do artista junto ao público.

A partir de então, são dispostos exemplos de obras contemporâneas que apresentam a fotografia como uma linguagem integradora das artes visuais, com contaminações em seu processo. Primeiramente, abordam-se as *performances* desenvolvidas no campo das artes visuais, que atualmente dependem cada vez mais da fotografia, pois muitos artistas desenvolvem ações íntimas em seus próprios estúdios ou em locais privados. Essas *performances* são feitas não para estabelecer uma interação imediata com o público, mas para serem filmadas ou fotografadas. Esse é o caso da obra de Amílcar Packer (figura 18), cujo processo envolve a montagem de cenários em ambiente doméstico, onde executa e registra em vídeo suas *performances*, colocando o corpo em situações inusitadas, as quais são fotografadas diretamente da tela de televisão e envolvem um trabalho de saturação de luz.



Figura. 18 - Amílcar Packer, “Untitled #53”. Still of video, 2004. Fonte: <<http://nsx.tumblr.com/post/142219286/seiichirou-iheartmyart-amilcar-packer-still>>.

Como a fotografia dialoga com a *performance* e o vídeo, também se relaciona com o cinema de variadas maneiras. Uma delas consiste nos procedimentos próximos ao de Amílcar Packer, em que os artistas fotografam cenas no monitor de televisão, congelando uma imagem originalmente móvel. Esse método é, da mesma forma, utilizado na série “Moires” (1996-1997), do artista francês Éric Rondepierre (figura 19). Ele captura, por meio da fotografia, momentos que passam despercebidos na velocidade normal de projeção de filmes antigos, corroídos pelo tempo. Nesses filmes, as figuras apresentam manchas que alteram a forma das imagens por meio de vestígios químicos de corrosão da emulsão, sugerindo efeitos próximos aos pictóricos. Isso evidencia contaminações entre modalidades artísticas nas obras de Rondepierre. Além disso, a obra é criada a partir da migração do meio cinematográfico para o fotográfico.



Figura 19 - Éric Rondepierre, “Couple, passant”. R-3 sur aluminium, 150x100cm, 1996-1998.
Fonte: <<http://www.ericrondepierre.com/pages/decompmoires.html>>.

A fotografia ainda pode ser integrada com aspectos da escultura e da instalação, já que, em diversas situações, corporifica-se através de objetos

tridimensionais. Estes envolvem um conjunto fotográfico organizado espacialmente, podendo-se utilizar projeções fotográficas, as quais jogam com o espaço e a luz. Isso é o que ocorre na obra da artista Rosângela Rennó, que começa a adquirir destaque no final da década de 1980, momento de grandes transformações no cenário fotográfico brasileiro¹¹. Ela apropria-se de fotografias de autoria anônima e, posteriormente, manipula-as, alterando suas configurações, o que torna possível projetá-las em ambientes, além de combiná-las com textos, materiais e objetos. Suas fotografias apresentam-se, desse modo, sob múltiplos suportes além do papel fotográfico, como, por exemplo, vidro, produzindo, até mesmo, instalações combinadas à fotografia.

Uma de suas obras é “Humorais”, apresentada na Bienal de Veneza, em 1993 (figuras 20 e 21). Essa instalação envolve a utilização de negativos fotográficos descartados por estúdios do Rio de Janeiro, os quais são deslocados para caixas metálicas de luz, dotadas de uma bolha de acrílico convexa. Na caixa, uma lâmpada emite luz que atravessa um diapositivo de *Kodalith*, possuidor de um dos retratos de identidade de tamanho 3x4, pintado manualmente por Rennó. Tal imagem é projetada sobre a bolha, adquirindo a dimensão de 97 cm; porém, contendo várias deformações nas faces dos seres anônimos.



Figura. 20 e 21 - Rosângela Rennó, “Humorais”, 1993. Fonte: Fabris (2004. p. 139-140).

¹¹ Segundo Chiarelli (2002), a fotografia brasileira, até a década de 1980, buscava retratar a identidade do "brasileiro" ou a diversidade de brasileiros espalhados pelas várias regiões do país. Contudo, tal situação começa a transformar-se no final dessa mesma década. A partir de então, os artistas mostram, através da fotografia, a impossibilidade de caracterizar uma identidade para o brasileiro, sendo explorada a perda da própria identidade ou da identidade do outro numa sociedade de massas.

Retomando os exemplos de contaminações presentes na fotografia contemporânea, ressalto que ela estabelece uma antiga relação com a pintura, por ter nascido “no contexto da arte pictórica” (SIMÃO, 2008, p. 51). Por isso, ocorre essa contaminação entre ambas as linguagens.

Se recuarmos mais longe no tempo, é possível considerar a câmera obscura¹², utilizada no século XVII, como um dispositivo antecessor da câmera fotográfica, que já permitia certa contaminação entre pintura e fotografia, pois há fortes indícios de ter sido utilizada como ferramenta na produção pictórica. Com o advento da fotografia, e toda a polêmica causada no meio artístico por ela, os fotógrafos passam a buscar a ascensão da fotografia à categoria de arte, culminando no “pictorialismo”, cuja intenção consiste em tratar a fotografia como pintura, aproximando as imagens produzidas da visualidade da pintura acadêmica.

Os pintores, por sua vez, passam a utilizar a fotografia como instrumento para pintar suas telas e, aos poucos, libertam-se do compromisso de buscar a semelhança com o real, haja vista que a ela cumpria esse papel de modo mais satisfatório. Assim, os pintores começam a experimentar outras possibilidades, resultando na arte moderna e numa busca das especificidades de cada meio artístico. Isso também ocasiona diversas experimentações envolvendo fotografia, como as fotomontagens dadaístas e surrealistas, por exemplo.

A origem mais atual das contaminações entre fotografia e pintura encontra-se na *Pop Art*, que assimilou o uso de outros meios associados à fotografia, até mesmo, de diversos tipos de gravuras. Segundo Simão (2008, p.12), através de contaminações, a pintura tira partido do caráter indicial da fotografia, ligada à realidade e à documentação, e em troca proporciona-lhe interferências, manipulações, construções e montagens. Um artista que realiza interferências pictóricas em fotografias é o alemão Gerhard Richter (figura 22), o qual em sua série “*Overpainted-photographs*” dilui os limites entre ambas as linguagens, utilizando imagens fotográficas como suporte para as suas pinturas.

¹² Trata-se de um instrumento constituído de uma caixa preta, fechada, com um orifício em uma das paredes, através do qual entravam os raios luminosos. A imagem do objeto iluminado, que estava do lado exterior da caixa em frente ao orifício, era projetado invertido na parede interior da caixa, oposta ao orifício. Essa imagem não era ainda fixada num suporte, cabendo ao artista fixá-la manualmente.



Figura 22 - Gerhard Richter, "Self-Portrait, Three Times". Oil on photograph, 50x60cm, 1990. Fonte: <<http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?14727>>.

Em se tratando de arte contemporânea, as contaminações da fotografia com a pintura, bem como com outras modalidades artísticas, consiste no fato de os diversos meios frequentemente serem trabalhados em conjunto. Isso difere das contaminações ocorridas no século XIX, que se davam mais em termos visuais, além de a fotografia consistir-se num instrumento utilizado na arte.

Conforme Rouillé (2008, p.12), a partir dos anos 1980 houve grandes transformações no lugar da fotografia na arte contemporânea, já que ela deixa de ser uma “ferramenta da arte” para tornar-se um “material de uso dos artistas”. Tal fator culmina no que o autor chama “liga entre a fotografia e arte contemporânea”. Nesse sentido, grande parte da produção contemporânea de arte passa a ser contaminada pela fotografia. A partir do momento em que a foto torna-se um material para ser usado no campo da arte, suas possibilidades experimentais e criativas se expandem.

Diante das inúmeras contaminações entre a fotografia e outras modalidades artísticas e com vistas às considerações dos autores citados ao longo do texto, posso afirmar que, em minha produção artística pessoal, as imagens são

contaminadas e impuras, pois a construção delas parte sempre da fotografia relacionada com outros meios. Essa prática dialoga, primeiramente, com a pintura, em razão dos procedimentos adotados, mais especificamente a técnica da pintura-encáustica. Também apresenta relação com o registro de uma espécie de *performance*, ou seja, com ações desenvolvidas em meu ambiente doméstico, registradas pelas lentes da câmera fotográfica. É possível que esse trabalho dialogue também com a ideia de instalação. Isso porque algumas imagens fotográficas são agrupadas em pequenos conjuntos, formando dipticos, trípticos e polípticos, os quais necessitam ser ordenados espacialmente, de acordo com o ambiente em que são exibidos.

Os trabalhos que estou desenvolvendo têm caráter experimental e podem ser considerados contaminados, por misturarem imagens de origens distintas, impregnadas de tensões em seu interior, tanto pelos diversos procedimentos utilizados, quanto pelos sentidos que carregam. Conforme já abordado, mesclo photocópias de fotografias de documentos e imagens por mim fotografadas. Assim, as imagens utilizadas na prática artística pessoal carregam sentidos e olhares diversos, que passam a conviver na mesma obra, contaminando-se.

Nesse percurso, tal como ocorre nas composições de Rosângela Rennó e Éric Rondepierre, emprego imagens preexistentes. Contudo, esse uso acontece apenas num primeiro momento do processo artístico, em que realizo a sobreposição de camadas de imagens, apenas começando pela utilização de photocópias ampliadas de fotografias 3x4 de meus documentos de identidade e passaporte. De modo semelhante ao de Gerhard Richter, manipulo fotografias a partir de meios pictóricos, com a diferença de transferi-las para o MDF e efetuá-las com cera de abelha, material característico da pintura encáustica, ao invés de tinta. Além disso, trabalho as imagens em meio digital.

Percebo que, da mesma maneira que Rosângela Rennó e Gerhard Richter formam camadas distintas de imagem para construir seus trabalhos, na prática que estou desenvolvendo, também opero com diversas camadas de imagem. Com isso, busco colocar em um mesmo contexto imagens do “eu” fotografadas pelo olhar do “outro” (no caso das fotografias de documentos) e outras clicadas por mim, reveladoras de uma encenação do “eu” que se relaciona com uma identidade fictícia, em razão das poses e vestimentas adotadas no momento de fotografar-me. Nesse sentido, talvez o trabalho apresente tensões em seu interior, já que agrega camadas

de imagens fotografadas em momentos variados, acolhendo as imagens sentidos em permanente diversidade. Também, utilizo uma mistura de meios, linguagens, camadas, sobreposições matéricas e técnicas, que se relacionam às contaminações e impurezas presentes no campo fotográfico contemporâneo.

Cabe destacar que as produções de artistas como Amilcar Packer, Éric Rondepierre, Rosângela Rennó e Gerhard Richter contribuem para redefinir o lugar da fotografia na arte contemporânea, promovendo novos desdobramentos para a imagem fotográfica, valendo-se de contaminações, impurezas e tensões nessas imagens. Tais artistas ampliam o entendimento de como a fotografia pode ser usada no âmbito das artes visuais, não só através de contaminações materiais e técnicas, mas também por meio de sentidos possíveis, já que, em suas obras, imagens cotidianas ou esquecidas são ressignificadas, agregando novas proposições. Nesse sentido, considero os artistas citados referências para o desenvolvimento de minha prática artística, pois suas obras reforçam o caráter contaminado, impuro e tenso da fotografia contemporânea, que investigo para fundamentar teoricamente os procedimentos técnicos utilizados na poética pessoal.

É evidente que certas contaminações sempre ocorreram no campo da fotografia. Nesse sentido, indo de encontro à concepção moderna de pureza de meios, proposta pelo crítico de arte Clement Greenberg (1997)¹³, a arte contemporânea apresenta contaminações de vários tipos, que acabam expandindo as possibilidades da fotografia. O meio fotográfico não se opõe às linguagens mais tradicionais ou mais novas que ele, mas encontra-se frequentemente somado a elas, numa região de passagem, permitindo todo o tipo de acúmulos. Portanto, as diversas linguagens que contaminam a fotografia contemporânea apresentam-se articuladas, mesclando formas, matérias e métodos, bem como provocando vários tipos de cruzamentos entre as imagens.

Frente às relações entre a fotografia e a arte contemporânea, Santos (2006) comenta que a fotografia está em ampla expansão, como uma linguagem passível de experimentações, tanto isoladas quanto em conjunto com outras mídias. Para ele, os limites da fotografia estarão sempre em constante modificação, incorporando

¹³ Para Greenberg (1997), a pureza de meios consistia no fato de que cada arte deveria se utilizar daquilo que é mais característico de seus meios materiais, distanciando-se dos efeitos de outras linguagens artísticas. A pintura, por exemplo, precisaria mostrar a planaridade da tela, não permitindo a ilusão de profundidade. Por isso, ela adquiria um caráter abstrato, não representativo da natureza, e as cores primárias eram utilizadas com freqüência. Essa pureza de meios supostamente garantiria a qualidade da obra; porém, tal idéia começa a mudar com o surgimento da *Pop Art*.

os desafios surgidos na arte, inclusive as novas tecnologias que interferem na prática fotográfica. Logo, pode-se perceber que se evidencia em seu discurso, além das contaminações e impurezas já comentadas, uma espécie de contaminação entre a fotografia e os meios digitais (subcapítulo 2.2).

2.2 A fotografia digital e suas múltiplas camadas de espaço/tempo

Diante da automatização dos processos de produção e reprodução da imagem, que desde o século XIX começa a instaurar-se com o advento da fotografia analógica, o modo de conceber imagens se expande, chegando a fotografia a agregar o uso de tecnologia digital em seu processo de produção. Isso ocorre, inicialmente, na ocasião em que ela é digitalizada através de *scanner*. A partir daí, de acordo com Rush (2006), a imagem transforma-se em “informação”, sendo possível modificar seus elementos formadores mínimos – os *pixels* (*picture elements*), pontos luminosos formadores da imagem digital¹⁴. Desse modo, a fotografia adquire um caráter mais maleável do que aquele do ato fotográfico analógico ou da manipulação de negativos, por fazer com que dados advindos de origens diversas passem a conviver na mesma obra, possibilitando a fusão de umas imagens nas outras.

Essa maleabilidade da imagem fotográfica torna-se ainda mais intensa com o surgimento da fotografia digital, imagem obtida com uma câmera fotográfica digital¹⁵. Nesse processo, as imagens geradas frequentemente são retocadas, até mesmo em razão de muitas câmeras digitais possuírem um *software* de tratamento de imagem acoplado aos seus comandos. Diferentemente da fotografia tradicional que usa um suporte físico – o filme¹⁶ – para armazenar a foto, as câmeras digitais captam a luz da cena a ser fotografada por meio de células fotossensíveis e funcionam de modo semelhante às analógicas. Porém transformam a luz captada em cargas elétricas,

¹⁴ Aos pixels, são atribuídos números que os identificam, localizam e caracterizam suas cores. Por isso, a imagem digital também é chamada de imagem numérica, por Couchot (1993) e (2003).

¹⁵ Conforme Trigo (2003), a primeira câmera digital foi a DCS 100, disponibilizada no mercado pela Kodak, em 1991. Mas a primeira câmera digital acessível ao grande público foi a QuickTake 100 da Apple, lançada em 1994.

¹⁶ O filme consiste em uma película plástica, revestida de um produto químico, que é sensibilizado pela luz e faz o registro da imagem.

enquanto a imagem tomada é convertida em dados armazenados em suas memórias internas ou em cartões de memória, não mais em imagens latentes presentes no filme fotográfico. Por isso, as fotografias digitais não são obtidas mediante revelação de negativos fotográficos e o tempo de espera requerido por esse procedimento é abolido.

Além disso, as diferenças entre as câmeras analógicas e digitais estão relacionadas ao momento de visualização da imagem, que ocorre praticamente no mesmo instante da tomada, por meio de um visor de cristal líquido (LCD) acoplado à própria câmera, ao invés de um visor ótico. Isso permite ao operador da câmera escolher as melhores imagens, apagando as que não são de seu interesse e substituindo-as facilmente por outras. Assim, na fotografia digital, o espaço de visibilidade passa a ser a tela, não necessariamente a imagem revelada em papel.

Ao final do processo, a imagem fotografada em câmera digital pode ser visualizada, impressa, gravada em CD ou em *Pen Drive*, transferida para um computador ou outro dispositivo específico, diretamente do cartão de memória ou por meio de cabo com conexões *Universal Serial Bus* (USB), consistindo num arquivo digital, o qual poderá ou não ser manipulado através de softwares editores de imagem, como o *Adobe Photoshop*. Logo após, cabe ao produtor da imagem, dependendo da intenção, decidir se ela será impressa, enviada por e-mail ou hospedada em *websites*. A partir do momento em que ela é digitalizada e armazenada em arquivos no computador, as possibilidades passam a ser múltiplas e a imagem adquire maior mobilidade. Dessa maneira, a fotografia digital é um objeto processual, podendo ser alterada infinitamente em razão da possibilidade de desfazer ações, durante sua manipulação, o que é impossível na fotografia analógica.

Uma artista que utiliza métodos de tratamento da imagem, possibilitados pelos recursos computacionais, e imprime-a, é Sandra Rey. Em sua série “Alteridades do Eu” (figura 23), trabalha a partir de dois registros fotográficos de seu próprio corpo, com duplicação, rebatimento horizontal, sobreposição parcial e regulagem dos níveis de transparência das imagens (REY, 2005).

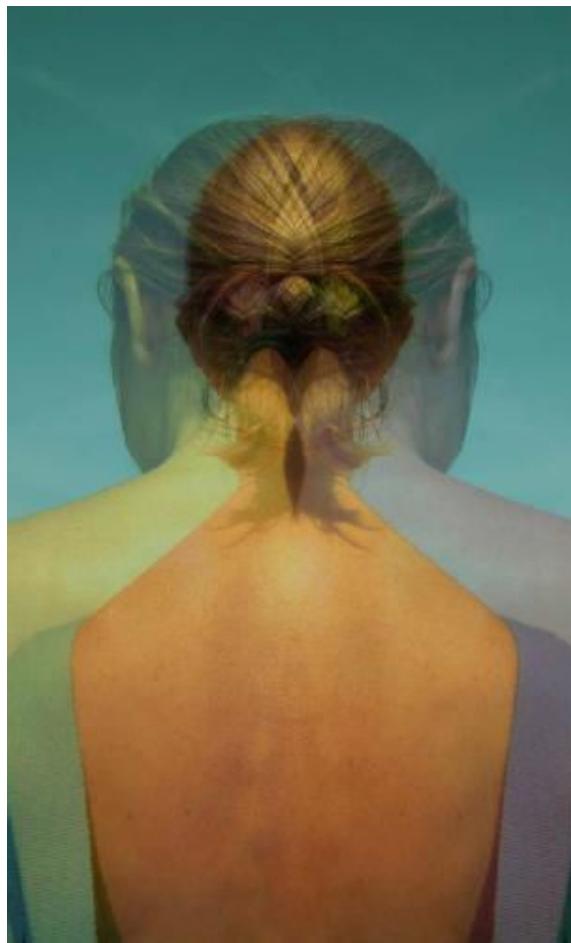


Figura 23 – Sandra Rey, “Alteridades do Eu”, 2005. Fonte:
<<http://www.fotolog.com.br/sandrartzrey/56533499>>.

A imagem pode ser sempre retomada, mas, se for impressa, como no caso da série “Alteridades do Eu” de Sandra Rey, e também no trabalho que desenvolvo, dependendo do modo como for disposta no ambiente expositivo, ocupa um espaço bidimensional. Assim, passa a atuar de modo semelhante às imagens fotográficas analógicas, com a diferença de poder agregar diversas camadas de imagem sobrepostas e manipuladas.

O ato de retocar imagens não é recente, pois, conforme Soulages (2005), a fotografia sempre pertenceu à ordem do inacabável em razão das inúmeras possibilidades de exploração do negativo, uma vez que ele pode sempre ser retomado. Porém, esse inacabável do negativo tem uma natureza irreversível, já que o fotógrafo não pode desencadear o mesmo processo do ato fotográfico, pelo fato de o filme já ter sido exposto, nem desfazer uma ação realizada durante o trabalho do negativo. Na imagem digital, por sua vez, o inacabável possui maiores proporções, dialogando com a reversibilidade do processo, tendo em vista que é

possível desfazer ações, ao utilizar softwares de tratamento de imagem. Contudo, a fotografia digital ainda está fadada ao momento do clique, que é da ordem do irreversível. Portanto, se considerarmos o momento do clique, a fotografia digital é irreversível, mas a possibilidade de desfazer ações durante a manipulação da matriz numérica torna-a, ao contrário, reversível.

Roland Barthes (1984) esclarece que, na fotografia, é possível visualizar duas temporalidades: a realidade presente e o passado imortalizado no momento da tomada. “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p.13). Para Rey (2005, p.39), “[a] fotografia sempre opera este ir-e-vir do aqui-agora da foto, para o alhures-anterior do objeto”. O espectador é enviado, através da fotografia, ao tempo da tomada e de seu referente, sendo, posteriormente, trazido de volta ao próprio tempo presente. Por isso, a fotografia supõe uma conexão espacial à distância, já que remete ao seu referente, mesmo que ele não seja identificável. Isso indica uma natureza tautológica da fotografia, a qual além de repetir o referente, poderá ser reproduzida quase infinitamente. Dessa forma, no processo fotográfico ocorre uma repetição incansável; porém, de forma diferente, inclusive em razão das manipulações da imagem. Tal fator pode ter relações com a ideia de autorretrato, em que o artista produz “outro” de si mesmo. Entretanto, esse “outro” capturado pela fotografia emana do passado, o que ocorre em toda a foto, inclusive em meus trabalhos. Neles, é mostrada sempre uma ação passada do corpo, que se “presentifica” em razão do imobilizador clique produzido pela fotografia.

A produção de uma fotografia é o resultado da inscrição de luz e, consequentemente, do tempo de uma ação sobre um suporte. Por isso, caso o obturador permaneça aberto durante um tempo de exposição prolongado e haja o movimento da câmera ou do referente, ocorrem deformidades na imagem tomada. Isso acontece em razão de a câmera registrar o percurso de um corpo no tempo, sua passagem durante uma ação, o que ocasiona a dissolução da figura, permanecendo apenas o registro de vultos, rastros luminosos. Um exemplo disso é a obra de Edouard Fraipont (figura 24), a qual registra, por meio da fotografia, os movimentos de seu próprio corpo, funcionando como se fossem seu prolongamento luminoso imerso na paisagem.



Figura 24 - Edouard Fraipont, sem título, da série “O um indeterminado”. Fotografia, 2006. Fonte: <http://entretenimento.uol.com.br/album/edouard_fraipont_album.jhtm>.

No momento da tomada fotográfica, um instante de tempo é fixado sobre uma superfície, o que acarreta a distorção dos parâmetros convencionais de espaço-tempo, capturado na continuidade do fluxo temporal. Para Dubois (2006), a relação da fotografia com o espaço e o tempo acontece em torno da noção de corte, pois a tomada fotográfica fraciona, retirando “pedaços” do mundo. Conforme o autor, o ato fotográfico distancia-se do tempo crônico e evolutivo, entrando numa nova temporalidade que dura o tempo da imobilidade, ou seja, um tempo petrificado.

Além disso, o espaço pode ser distorcido não somente por causa do corte, mas mediante recursos de ampliação que promovem uma mudança nas dimensões espaciais e na escala do objeto fotografado, em razão das lentes usadas. Eu utilizo esses recursos de ampliação e corte, principalmente naqueles trípticos e polípticos, nos quais incluo partes de pinturas encáusticas fotografadas e impressas sem manipulações digitais, apenas com corte de alguns elementos e ampliação fotográfica, que as tornam diferentes das fotografias 3x4 de documentos utilizadas na primeira etapa de meu processo. Emprego o recurso de ampliação em razão de poder modificar as dimensões das pinturas encáusticas, uma vez que crio imagens em pequenas dimensões e muitos fragmentos de interesse são extremamente pequenos, como os olhos, por exemplo. Assim, posso trabalhar esses fragmentos através do ato de fotografar ou digitalizar a imagem, recortar detalhes ampliando-os no momento da impressão e combiná-los com outras imagens produzidas.

Com relação ao processo da fotografia digital, no entendimento de Soulages (2007), não há mais imediaticidade, sendo o ato fotográfico construído em dois momentos: o primeiro é o da fabricação da matriz numérica pela câmera e o segundo é o da fabricação da imagem como *écran* ou tela pelo “realizador”, aquele que explora o numérico. O autor afirma que o tempo da fotografia digital não é mais o do momento decisivo, mas portador de múltiplas temporalidades. Para ele, não estamos numa lógica do estável, mas do fluxo; não estamos frente ao real, mas a uma possibilidade.

De acordo com essa mesma perspectiva, Fatorelli (2003) aponta que, com a multiplicidade das práticas artísticas contemporâneas e o advento de novas tecnologias, ocorrem relações espaciais e temporais diferenciadas nas imagens. É possível pensar numa pluralidade de agenciamentos espaciais e temporais, em um amálgama de várias camadas e extratos temporais sobrepostos, que apresentam diversos níveis de complexidade. Portanto, para o autor, o que diferencia as imagens é esse tipo de disposição complexa que comporta a sobreposição e o atrito dos seus elementos constituintes, além de possibilitar a emergência de significados contraditórios e mesmo paradoxais.

Essa coexistência de diversas camadas de temporalidades na imagem fotográfica digital é algo presente em meu processo artístico, até mesmo porque a criação de cada trabalho não ocorre de maneira linear. Com a descrição dos procedimentos (subcapítulo 1.1), foi possível apresentar os passos metodológicos que perpassam o processo de criação do trabalho. Porém, esse processo não acontece de forma tão ordenada, já que é preciso esperar a secagem da tinta de base, passada no suporte MDF. Posteriormente, ao transferir as imagens a esse suporte, com o uso de *thinner*, é necessário que o solvente tenha secado para não borrar a imagem que será manipulada com a cera de abelha. Geralmente, nesses tempos de espera, aproveito para adiantar outras etapas do mesmo trabalho ou de outros já iniciados.

Existe, também, o momento da tomada fotográfica, no qual me posiciono quase ao mesmo tempo como sujeito que fotografa e como referente da fotografia. Portanto, o sujeito que olha e o sujeito olhado é o mesmo, mas em condições espaço-temporais distintas. No momento em que sou a operadora da câmera, atuo como sujeito observador; na ocasião em que sou o referente, transformo-me em um objeto a ser exposto ao espectador do trabalho. Todavia, após ser fotografada,

transmuto-me em uma imagem congelada e morta, que não corresponde ao meu “eu” efêmero e móvel.

Nas imagens fotográficas produzidas, mostro parte de minha residência, deixando de se tornar um espaço privado, por trazê-lo a público¹⁷, por meio da fotografia e da posterior exposição das imagens, as quais partem de ações pessoais do próprio corpo, realizadas no silêncio desse ambiente interior. No instante de me fotografar, isolo-me momentaneamente do mundo externo às profundezas do ambiente doméstico. Porto-me como uma espécie de observadora cega de mim mesma, pois, ao fotografar, conto ainda com o acaso. Não posso o conhecimento exato do que estará presente na imagem, sendo ela redimensionada posteriormente. Assim, ao mesmo tempo em que as imagens revelam intimidade, essa sensação pode ser repensada, em virtude de acabarem por indicar uma ocultação da minha identidade e do ambiente doméstico, visto que, ao registrar determinadas atitudes e espaços, esconde algumas referências (figura 25).



Figura 25 – “Autorretrato XV”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 124x190cm, 2010.

¹⁷ Soulages (2007) defende que a partir do momento em que a fotografia torna-se digital, não é somente uma ação íntima, privada e individual, mas simultaneamente política e individual, pública e privada, íntima e exteriorizada. Isso em razão da possibilidade de colocação da imagem em rede, em circulação. Além disso, no ato de fazer autorretratos fotográficos, passamos de coisa vista para coisa fotografada e, consequentemente, mostrada, em ambientes expositivos.

Além disso, posso perceber que outra temporalidade soma-se ao processo: a retomada, com a digitalização dos trabalhos produzidos por meio de pintura-encáustica. A partir daí, começo o trabalho de manipulação digital de imagens produzidas através de duas temporalidades diversas: uma artesanal e outra digital. Essas imagens, que passam a habitar uma espacialidade e uma temporalidade maquínica, existindo virtualmente em arquivos no computador, acabam deixando esse mundo virtual no momento em que são impressas.

Então, se a imagem faz todo esse percurso em sua elaboração para voltar a ser analógica, pergunto-me: por que usar tratamento digital somado a manipulação pictórica nesse processo artístico? O trabalho teria outra maneira de acontecer senão por meio dessas manipulações?

Para responder tais questões, saliento que a encáustica, a fotografia digital e a manipulação da imagem não apenas são os procedimentos escolhidos, como também necessários para o desenvolvimento do processo de produção de meus autorretratos. Eles não poderiam ser realizados de outra maneira, no presente momento, devido à necessidade sentida de apreender minha corporalidade para modificá-la. Se fosse desenvolver os autorretratos somente através da pintura, por exemplo, perderiam o sentido desejado, já que a intenção é capturar imagens de mim mesma, as quais correspondam a algo que esteja acontecendo comigo em determinado momento, mesmo que seja uma situação forjada, durando apenas o tempo da captura fotográfica.

O tipo de sobreposições e camadas de interesse para o meu trabalho envolve manipulação em *photoshop*, já que, manualmente, seria difícil operar uma sobreposição que permita a transparência e a fusão de diferentes camadas de imagens. Esse acúmulo permitido pela fotografia digital remete às ideias de Weibel (2005), a partir das quais é possível apontar para uma estética do palimpsesto, cujo conceito envolve sobreposições de camadas que podem ser revistas ao longo do processo.

Por isso, ao manipular o *software* citado, passo a ter contato com a possibilidade, apontada por Rey (2004), de revisitar infinitamente as camadas de imagem trabalhadas, algo que, numa pintura, não seria possível fazer sem deixar rastros. Nesse caso, as etapas de construção pictórica são cumulativas no suporte e, por mais que se retire determinada camada de tinta aplicada, todas as operações interferem no resultado final. A imagem alterada digitalmente, por sua vez, permite

constantes construções e reconstruções da etapa anterior, possibilitando refazer e desfazer escolhas. Isso é possível porque o histórico do processo é reversível, permitindo desfazer ações ou modificar a ordem das camadas formadoras da imagem. Esse vaivém acumulado nas camadas de imagem é algo que instiga a pesquisa e é constante na produção artística pessoal.

Em face das múltiplas possibilidades decorrentes da contaminação entre fotografia e meios digitais, torna-se difícil concordar inteiramente com Flusser (2002) e Manovich (2005). O primeiro autor, quando se refere à fotografia, afirma que os aparelhos nos tornam subjugados a eles, como se fôssemos seus funcionários, e critica a posição do fotógrafo por limitar-se a apertar um botão, o que o torna robotizado. Já o segundo, ao referir-se à utilização de softwares de tratamento de imagem, destaca que, quando usamos o *photoshop* simplesmente fazemos muito mais rápido o que antes criávamos manualmente; porém, a partir de variadas combinações de um pequeno número de elementos.

Embora os programas comercializados e a câmera fotográfica sejam planejados para a realização de funções pré-estabelecidas, Machado (2001, p.39), ao repensar as ideias de Flusser, ressalta que “os programas abrangem um leque tão amplo de possibilidades que seria impossível a um usuário isolado esgotá-las inteiramente”. Nesse sentido, torna-se pouco provável que uma única pessoa experimente todas as possibilidades dos programas, tendo em vista que elas são múltiplas. Os artistas que utilizam tais programas, como parte de seus processos, não objetivam somente acelerar o processo produtivo de imagens, como menciona Manovich (2005), mas atribuem outros sentidos para a obra. Esses sentidos não giram apenas em torno da tecnologia usada, o que permite problematizar questões artísticas e culturais múltiplas, dependendo da intencionalidade de quem opera a câmera e o programa.

Em certo sentido, Flusser (2002, p.75) admite que podemos nos desviar da intenção dos aparelhos submetendo-os a intenções humanas, pois para sermos livres, devemos “jogar contra o aparelho”, subvertendo o domínio das máquinas sobre a humanidade. Concordando com essa perspectiva, acredito que a fotografia digital, trabalhada em conjunto com os softwares de tratamento da imagem, admite outras possibilidades, além de apenas apertar botões. Cita-se como exemplo, a mistura da manipulação digital da imagem com meios artesanais de produção.

Dado que, no percurso empreendido, utilizei procedimentos como a manipulação da imagem fotográfica, valendo-me de meios pictóricos (cera de abelha) e digitais, esses procedimentos remetem à ideia de contaminação ocorrida na fotografia. Nesse contexto, considero que minha prática artística envolve sobreposições, camadas e acúmulos de temporalidades: o tempo da ação a ser fotografada; o tempo do instante captado; o tempo das manipulações analógicas e digitais; e o tempo de espera entre um procedimento e outro. O trabalho, em seu processo, transita entre estruturas temporais diferentes, que acontecem de maneira não linear. Percebo que, no desenvolvimento do trabalho, esse pluralismo de temporalidades pode se relacionar às múltiplas identidades do sujeito contemporâneo, abordadas no capítulo 3.

Com o advento da câmera digital, diversos parâmetros da imagem fotográfica alteram-se, pois a fotografia digital é um híbrido¹⁸ que permanece entre o ótico e o numérico. Desse modo, ela vincula-se tanto ao paradigma fotográfico quanto ao pós-fotográfico, sugerido por Santaella (2006). Minha prática artística, além de aproximar-se dos referidos paradigmas, apresenta relações com o modelo pré-fotográfico, como já elucidei no primeiro capítulo. Consequentemente, a fotografia digital não origina uma nova linguagem, mas reinventa a existente, adicionando à sua natureza analógica um caráter numérico-digital. De tal modo, continua-se fazendo fotografia, porque alguns dos princípios básicos dessa linguagem permanecem os mesmos, tais como a necessidade da luz e de uma objetiva para capturá-la, além de uma superfície sensível para a formação da imagem.

Após tratar desses aspectos referentes à técnica fotográfica, parto agora à discussão de noções mais teóricas suscitadas pela fotografia, que interferem em minha prática e começam a apontar para as diversas configurações identitárias presentes no autorretrato fotográfico.

¹⁸ Termo que se relaciona à ideia de fusão, mistura e cruzamentos, utilizado para designar aquilo que provém de duas espécies diferentes. Nesse sentido, ver Couchot (1993, 2003) e Rey (2004).

2.3 A “veracidade” fotográfica posta em questão: relações entre fotografia, realidade, ficção e encenação

Ao abordar a questão da “veracidade” na fotografia, tenho por pressuposto que, na vida social, somos identificados por documentos, tais como carteira de identidade e passaporte. Esses documentos caracterizam-nos através de fotografias, que devem retratar nossa identidade pessoal por meio da fisionomia. Nas ocasiões em que necessitarmos usar esses documentos, no entanto, parece ocorrer uma inversão. Nesse caso, é preciso não apenas parecer-nos com essas imagens fotográficas, mas é como se elas fossem nossa matriz original.

Sabemos, porém, que a fisionomia é instável, não estática. O modo como somos apresentados nessas fotografias documentais, que capturam apenas um momento, retratando o indivíduo em uma pose padronizada e estática, acaba por desafiar o conceito de individualidade. Esse procedimento, de certa forma, esvazia o retrato fotográfico de toda a subjetividade e revela um confronto entre a dimensão individual e a coletiva, repleta de regras sociais padronizadas.

Por outro lado, se considerarmos que o indivíduo, ao se posicionar frente a uma câmera fotográfica, assume, por meio da pose, personagens, então não é possível que a fotografia mostre sua autoidentidade. É certo que as imagens fotográficas revelam muito sobre a personalidade de cada um, mas até onde mascaram seu(s) “eu(s)”?

Embasada nessas considerações, desenvolvo minha prática artística sustentada em duas noções de fotografia: 1) a fotografia documental¹⁹, pautada numa pose padronizada; 2) a fotografia ficcional, baseada em uma pose encenada. A primeira noção é utilizada no momento inicial do processo, no qual me valho de imagens fotográficas de meus documentos pessoais. A segunda noção é empregada no instante em que me fotografo usando roupas de outras pessoas. Porém, no trabalho, ambas as práticas (fotografia documental e ficcional) resultam numa atitude artificial, em razão de a pose padronizada ou encenada não corresponder exatamente ao que ocorre na realidade.

¹⁹ A fotografia documental, segundo Kossoy (2002), abrange o registro fotográfico de temas de qualquer natureza captados do real.

Para pensarmos numa noção de fotografia como ficção/encenação, é importante, primeiramente, mencionar suas relações com a realidade, pois, desde seus primórdios, a fotografia sempre esteve em estreita relação com ela. Uma autora que trata dessa relação é Rosalind Krauss²⁰ (2002), na obra “O fotográfico”, publicada originalmente em Paris, em 1990, na qual desenvolve o conceito de “índice”, pautada nas teorias de Charles S. Peirce e Roland Barthes²¹.

É preciso considerar que, para Krauss, a relação estabelecida entre a fotografia e seu referente (algum fragmento do real) é tecnicamente diferente daquela que a pintura, o desenho ou outras formas de representação mantém com ele. Isso se dá em razão de o desenho e a pintura poderem ser feitos de memória. Em oposição a esses, “a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material” (KRAUSS, 2002, p.82). A fotografia, portanto, relaciona-se de maneira direta com seu referente, que deixa um rastro de sua presença comparável a marcas de pegadas na areia.

Outro teórico que visa a compreender o princípio de realidade existente na fotografia é Dubois (2006). Para tanto, o autor agrupa os diferentes discursos dos críticos diante da fotografia em três correntes, por meio de um percurso histórico. O primeiro grupo de críticos (início do século XIX) visualiza a fotografia como “espelho do real”, ou seja, como um reflexo da realidade, em razão da semelhança entre ela e seu referente, havendo a busca de uma reprodução mimética da realidade. Nesse momento, a fotografia não é considerada arte, por ser um procedimento mecânico. Seu papel limita-se a auxiliar a ciência ou a preservar traços do passado, sendo entendida como um documento que testemunha a realidade. Conforme Dubois, esse discurso comprehende a fotografia como um ícone que se vincula a seu referente por uma relação de semelhança visual.

O segundo grupo de críticos (século XX) apontado por Dubois vê a fotografia como “transformação do real”, sendo ela o veículo de uma espécie de verdade interior, que difere das aparências do próprio real. Nesse entendimento, o indivíduo, por meio da pose, revela sua autenticidade através do artifício, o que aponta para

²⁰ Teórica e historiadora da arte. Professora de história da arte moderna e contemporânea na *Columbia University*, Nova Iorque.

²¹ Embora, em “A câmara clara”, Barthes não usasse a palavra índice, ele já se referia ao “isso foi”, ou seja, à coisa material colocada diante da objetiva, a qual, em sua concepção, é um traço fundamental sem o qual não haveria fotografia.

uma semelhança aparente com o real, própria da fotografia, possibilitando considerá-la, também, como um símbolo, repleto de sentidos.

Por último, Dubois agrupa teóricos que entendem a fotografia como “ traço de um real”, havendo, de acordo com sua abordagem, uma passagem da verossimilhança ao índice, a qual não incidiria nem no caráter mimético, nem no ilusionismo²². Portanto, é nessa última categoria de críticos, citada por Dubois, que se encontra Rosalind Krauss.

Krauss (2002), embasada em “Quando eu era fotógrafo”, obra de memórias de Félix Nadar²³, publicada em 1900, apresenta algumas proposições do autor, principalmente as que apontam a impossibilidade de fotografar a distância e, por consequência, a dependência de uma proximidade física entre dois corpos em um mesmo lugar como uma condição da fotografia. Krauss, em busca de fundamentos para a teoria indicial, afirma que Nadar definiria a fotografia como índice, cuja relação com aquilo que representa é a de ter sido produzida pela presença física de seu referente.

A teoria do índice contribui para esta reflexão à medida que considerarmos que um índice apesar de estabelecer relação física com o seu referente, remete-nos ao seu objeto, mas nem sempre apresenta similaridade com ele é o que ocorre em meus autorretratos. Conforme Dubois (2006, p.53), “[a] foto é *em primeiro lugar índice*. Só *depois* ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”. Portanto, não é pelo fato de a fotografia ser um traço indicial de seu referente que ela seja mímese. O índice origina um tipo de imagem que pode ou não se parecer com seu referente capturado da realidade (ou da ficção). Um exemplo disso são os fotogramas²⁴, como os produzidos pelos artistas Man Ray ou Moholy-Nagy (figura 26). Eles distanciam-se de uma representação figurativa do real, atestando sua presença, mas nem sempre tornando seu referente reconhecível nas imagens.

²² Observo, porém, que o fato de a imagem fotográfica ser índice não exclui a sua possibilidade de ser símbolo ou ícone, porque diversas imagens ainda são figurativas e podem ter diversos sentidos, o que destaca seu caráter simbólico.

²³ Fotógrafo e caricaturista francês. Viveu entre o período de 1820 e 1910. Produziu diversos retratos fotográficos, nos quais os modelos apresentavam poses mais espontâneas do que a maioria dos retratos de outros autores de sua época. Segundo Fabris (2004), isso ocorria porque Nadar estabelecia uma relação empática com o modelo, a qual supostamente lhe permitia penetrar na interioridade do ser humano fotografado.

²⁴ Fotografias feitas sem a utilização da câmera fotográfica. Os objetos são colocados diretamente sobre uma superfície fotossensível, exposta à luz.



Figura 26 - Moholy-Nagy, "Autorretrato", Fotograma, 1925. Museum Purchase. Fonte: <http://www.geh.org/fm/amico99/htmlsrc2/m198121630022_ful.html#topofimage>.

Além disso, Kossoy (2002, p.22) afirma que a fotografia dá margem a um processo de criação de múltiplas realidades. Em seu entendimento, a “primeira realidade” trata-se do ato do registro, ainda centrado no contexto da vida. Já a “segunda realidade” diz respeito ao mundo das imagens, dos documentos e das representações. Fatorelli (2003) assegura que a ideia de fotografia como duplicação de um original é problemática, porque admite um sentido segundo, conotado, da ordem da representação. Assim, ela tem uma realidade própria que nem sempre corresponde à de seu referente. Nesse caso, há uma transposição de dimensões e realidades, a qual cria outra realidade: a da imagem fotográfica.

Krauss (2002) deixa claro que aprendemos a confiar na objetividade da fotografia. Para o senso comum, ela é encarada como um documento que atesta uma imagem da realidade, tendo a pretensão de uma sinceridade absoluta e, consequentemente, não sendo passível de mentiras. Um artista que trabalha com fotografia não só apresenta sua visualidade das coisas ao público, mas impõe sua visualidade às coisas. Isso indica que a objetividade fotográfica é algo inventado e, portanto, artificial, porque a fotografia resulta de um somatório de construções e de montagens, sendo o assunto registrado produto de um processo criativo do autor. Por ser a fotografia um objeto construído, a ideia de documento e representação se torna indissociável.

A partir de uma perspectiva antropológica, Hartmann (2007) observa que a fotografia tem sido entendida enquanto recorte da realidade, resultante do olhar de um sujeito educado em uma determinada cultura. Logo, ao fotografarmos, estamos escolhendo uma cena, retirando um fragmento selecionado do real, o que nem sempre torna possível visualizar o contexto cultural de origem da imagem. Por isso, Kossoy (2002, p. 29) aponta que a condição fundante da fotografia é a relação “fragmentação/congelamento”, pois “[a] imagem fotográfica contém em si o registro de um dado fragmento selecionado do real: o *assunto (recorte espacial)* congelado num determinado momento de sua ocorrência (*interrupção temporal*)”.

Em face das considerações apontadas pelos autores citados, não podemos compreender a fotografia como uma testemunha da realidade, por ser repleta de segredos implícitos e produto das intencionalidades do autor. Por isso, até mesmo as omissões realizadas durante o enquadramento²⁵ podem ter sido cuidadosamente pensadas. De tal modo, se a relação da fotografia com o real for colocada em um segundo plano, mesmo que se considere seu caráter indicial, um leque de possibilidades abre-se à imagem fotográfica, permitindo que seja encarada como ficção/encenação.

Com relação às imagens fotográficas, Fatorelli (2003) classifica-as em dois tipos: 1) “imagem orgânica”, que encontra seu sentido na natureza do referente, ou seja, em sua aparência; 2) “imagem-cristal”, a qual alude à metáfora do cristal que retrata a realidade multiplicando-a, ou seja, a imagem fotográfica nem sempre se confunde com a referência, envolvendo procedimentos de montagem e de apresentação da imagem individual ou em série e dialogando com o artifício.

A fotografia já podia ser analisada sob o prisma do artifício, em retratos do século XIX, até mesmo porque os fotógrafos de estúdio da época trabalhavam com técnicas de retoque para corrigir imperfeições e modificar características físicas de seus clientes. Um artista que utilizou procedimentos artificiais, como as encenações e as montagens, a partir da segunda metade do século XIX, foi o pintor e fotógrafo Henry Peach Robinson. Ele juntava, em laboratório, diversos negativos fotográficos, os quais, em sua origem, eram tomados individualmente em momentos e lugares

²⁵ Conforme Aumont (2006), o termo “enquadramento” surgiu com o cinema, mas já estava em atividade na imagem pictórica e fotográfica. Trata-se do processo pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos. É a atividade da moldura, da janela.

variados. Tais negativos eram ampliados e montados, passando a compor a mesma cena (figura 27). Aparentemente, ela tratava-se da tomada de momentos cotidianos, mas, na realidade, obedecia a um estudo preliminar, colocado em prática através de modelos que posavam.



Figura 27 - Henry Peach Robinson, "Fading Away". 1858. Fonte: <<http://mi3ch.livejournal.com/881923.html>>.

Mais tarde, nos anos de 1930, essa distância entre fotografia e realidade adquire proporções maiores com as fotomontagens, uma vez que os surrealistas passam a questionar a objetividade da fotografia, tornando a imagem fotográfica uma produção artificial, fabricada, que se relaciona com a ideia de ficção e encenação. Kossoy (2002) avalia que, mesmo a fotografia acolhendo em si realidades e ficções, trata-se de um documento/representação, podendo ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a intenção pretendida pelo fotógrafo.

Fatorelli (2003) afirma que a encenação e a intervenção na imagem fotográfica são algumas das estratégias contemporâneas usadas pelos artistas. Uma outra estratégia citada pelo autor é a tematização do artifício, através da prática de estúdio. Porém, esse tipo de prática sempre foi constante nos estúdios fotográficos, em razão das poses assumidas pelos modelos. Fabris (2004) ressalta que a pose é uma atitude teatral, na qual o indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si. Isso permite que o retrato fotográfico seja analisado pelo prisma do artifício, já que o ato de posar produz encenação e cria uma imagem ficcional.

Para Fabris (2004, p. 174), as encenações são caracterizadas pela "concepção do eu como construção imaginária, como pura aparência." Assim,

fotografias de estúdio são produzidas de modo que pareçam naturais, havendo todo um cuidado com a pose, o gesto e as roupas do modelo, com o enquadramento, o tipo de luz, o ponto de vista, as cores e o espaço da cena adotado pelo fotógrafo.

O diferencial existente nos retratos fotográficos realizados nos antigos estúdios e nas fotos de artistas contemporâneos pode ser o fato de muitos artistas procurarem evidenciar a artificialidade das imagens, ao invés de aproximá-las da realidade. Através das imagens fotográficas, os artistas problematizam diversas questões culturais que permeiam a contemporaneidade, como as identidades do sujeito. Para isso, utilizam diversas estratégias, como o ato de travestirem-se, encarnarem personagens, usarem roupas de outras pessoas, construirem cenários para serem fotografados, etc., como é o caso de meu trabalho.

Um artista que, apesar de não ser contemporâneo em termos cronológicos, mas referência para grande parte da produção atual, é Marcel Duchamp, com sua personagem emblemática Rrose Sélavy (figura 28). Trata-se da transfiguração do artista em travesti, resultando numa mudança momentânea de sua identidade e gênero. Portanto, Rrose Sélavy é uma produção que pode se aproximar da ficção/encenação.



Figura 28 – Marcel Duchamp, “Rrose Sélavy” (foto de Man Ray). 1921. Fonte: <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:RroseSelavy.jpg>>.

Outra artista cuja obra relaciona-se com a questão da ficção/encenação é Cindy Sherman, a qual, desde os anos de 1970, fotografa-se encenando personagens que desempenham os mais diversos papéis. As figuras 29, 30 e 31 são

parte do trabalho da artista, que exploram a imagem e o envelhecimento. Nessa série de retratos, Cindy Sherman fotografou-se num estúdio, representando personagens, com o uso de roupas, acessórios, penteados e maquiagem. Os cenários das imagens foram fotografados separadamente e inseridos posteriormente.



Figuras 29, 30 e 31 – Cindy Sherman, “sem título, #466, #470, #476”. 2008. Fonte: <<http://themoment.blogs.nytimes.com/2008/12/05/in-focus-cindy-sherman/>>.

Mais um artista, que é fotografado usando vestes que não são suas roupas de uso cotidiano, é John Espinosa, na série “Vestindo roupas de outras pessoas”. Nela ele disfarça-se com roupas alheias, sendo possível visualizar sua pose estática e perceber as diferenças no tamanho das roupas usadas, que não correspondem ao seu corpo (figura 32).



Figura 32 – John Espinosa, “Wearing other people's clothes”. 1997. Fonte: <<http://john-espinosa.com/home.html>>

Em relação à questão da indumentária, Fabris (2004) aponta que um dos códigos pelos quais a pessoa exprime-se é o “vestinômico”, alicerçado na moda, não no caráter biológico do sujeito, já que nega a sua nudez primordial. A autora compara o ritual inerente ao vestuário com o retrato fotográfico, sendo ambos, em sua concepção, elementos pertencentes a uma cultura da aparência. Nesse caso, por meio da vestimenta, o indivíduo declara seu pertencimento a um grupo social e realiza um ato pessoal de diferenciação e significação, de acordo com um código estabelecido pela sociedade. Na burguesia oitocentista, por exemplo, a ostentação das vestes femininas transformava a mulher num signo de riqueza e em valor decorativo, o que, penso, talvez não seja tão diferente do que ocorre atualmente.

Na contrapartida desses padrões, artistas como Marcel Duchamp, Cindy Sherman e Jonh Espinosa evidenciam em suas produções a artificialidade nas vestimentas, acessórios e poses. Desse modo, as obras destacadas aproximam-se da ficção, valendo-se de encenações e disfarces, os quais permitem aos artistas a reconstrução de identidades imaginárias e ficcionais nas imagens produzidas. Em meu trabalho, podem ser encontradas aproximação com as estratégias desses artistas, de burlar a aparência física e as referências culturais que a roupa impõe, usando vestes de outras pessoas para construir identidades imaginárias.

Outro modo de produzir a ficção em fotografias está relacionado com as transformações tecnológicas. Com o advento da fotografia digital, a problemática da realidade/ficção fotográfica fica mais evidente, sendo difícil acreditar na veracidade dos retratos fotográficos. Cada vez mais, eles são manipulados em computador, o que destaca seu caráter ficcional, podendo apelar a realidades imaginárias.

Kossoy (2002) chama esse processo “pós-produção”, o qual engloba alterações físicas na forma da imagem, como, por exemplo, “cortes” em seu formato original, mostrando apenas parte do assunto ou a criação de contrapontos, quando, manipuladas ou combinadas a outras fotos. Segundo Kossoy (2002, p.55), “com a digitalização e os softwares “especiais” as operações de falsificações das imagens fotográficas tornaram-se “sedutoras”, tais como, retoques, aumento e diminuição de contrastes, eliminação ou introdução de elementos na cena, alteração de tonalidades, aplicação de texturas entre tantos outros artifícios”. Desse modo, muitas vezes, não é possível identificar se uma determinada cena foi montada somente para o momento da tomada fotográfica, nem se a imagem é resultado de

manipulações, haja vista que são utilizados, muitas vezes, artifícios para conferir à imagem uma “impressão de realidade”. É criada, por trás da aparente realidade dada a ver por meio da imagem fotográfica, uma ficção no interior do real. Além disso, ao admitir uma “pós-produção”, a fotografia supera a polêmica que existiu no momento de seu advento, a qual afirmava que não era arte por ser um meio técnico de produção da imagem distanciado do fazer manual.

Por fim, a partir do momento em que a fotografia deixa de ser entendida necessariamente como um “espelho do real”, começa a ser percebida como um “recorte do real” (que presume um enquadramento) para, posteriormente, ser admitida também como ficção ou encenação. Dessa maneira, na contemporaneidade, nem sempre é possível indicar se uma imagem fotográfica apresenta uma situação verdadeira ou forjada, pois a fotografia mostra, além da realidade, a ficção, já que nas imagens a realidade pode ser “encenada” e “enquadrada”.

Ao inserir nesta reflexão o conceito de índice, busco analisar que, embora a fotografia ainda seja resultante da relação física inicial com seu referente, no final do processo podem acontecer distanciamentos da aparência exterior desse referente, em razão das alterações possibilitadas pela “pós-produção” das imagens. Portanto, nem mesmo a noção de índice permite que a fotografia seja tratada como imagem verossímil, já que o índice pode ser mais o registro de um referente, do que sua mimese. Assim, a fotografia pode ser compreendida como ficção/encenação, mesmo que as semelhanças apareçam sob a forma do real ou desintegrem-se, revelando por trás de sua aparência a ilusão, seja por formas ficcionais, seja por formas encenadas.

Dentro dessa perspectiva, creio que, hoje, essa característica indicial da fotografia necessita ser repensada²⁶, em razão das novas maneiras de produzi-la, já que é possível criar imagens com aparência fotográfica, por meio de programas de computador, dispensando o uso da câmera fotográfica e, até mesmo, do referente. Tudo isso, permite que a fotografia seja, também, fonte de ilusões e distancie-se, de certa maneira, da realidade. Nesse sentido, as alterações às quais a fotografia está fadada questionam seu caráter indicial e revelam sua natureza ambígua, que

²⁶ Conforme Rouillé (2009), a concepção de índice reduz a fotografia ao funcionamento de seu dispositivo ou a um mero registro luminoso. Para o autor, a fotografia fabrica mundos e suas formas são relativamente autônomas com relação aos seus referentes.

transita entre a realidade e a ficção. Além disso, como vimos na obra dos artistas citados, a fotografia também pode congregar a encenação.

Entendo que os autorretratos produzidos por mim estejam próximos a esse tipo de fotografia ficcional, pelo fato de as imagens serem manipuladas de maneira pictórica e digital e em virtude de ser ocultada a identidade, mediante o uso de roupas emprestadas e de véus. Tais procedimentos permitem que a fotografia se distancie, de certa maneira, da realidade ou, ao menos, da parte mais reconhecível desta.

Em geral, nas fotografias de estúdio ou encenadas, as pessoas posam com suas melhores roupas. No entanto, nas imagens por mim produzidas, tal qual nas de John Espinosa, utilizo roupas emprestadas, que possuam um significado especial para seus donos, ficando, frequentemente, grandes ou apertadas em mim, o que é evidente em algumas imagens. Tais roupas não revelam quem sou, e a fotografia só registra a aparência sob a forma de disfarce. Por isso, considero que as encenações, as vestimentas e as manipulações digitais transformam-me em sujeito fotográfico, no sentido de serem convertidas em uma imagem bidimensional. Procuro problematizar o sujeito como representação na imagem fotográfica, ou seja, como ficção e artifício, no qual se inscrevem padrões culturais como se fossem uma montagem, uma somatória de camadas.

Acredito que esse caráter ficcional e de encenação adquirido pela fotografia nos autorretratos produzidos, acarreta relações com questões identitárias, devido à possibilidade de ocultar e multiplicar minha identidade nas imagens. O caráter ficcional e encenado da fotografia, proveniente das poses e ações apresentadas pelo sujeito ao ser fotografado, põe em questão a veracidade, geralmente atribuída a ela.

O retrato fotográfico pode ser analisado pelo prisma do artifício, pois cria uma imagem ficcional, construindo máscaras que escondem a identidade do sujeito. Adquirimos, nas fotografias para documentos, uma fisionomia padronizada, enquanto, em estúdios fotográficos, o modelo assume poses teatrais. Em minha prática, procuro ir de encontro à ideia da fotografia como uma imagem verossímil, que a coloca como um documento do real, retrabalhando-a a fim de provocar algumas ocultações. A ficção, em meu trabalho, talvez seja usada como uma forma de fugir ao tédio do padronizado e, assim, a veracidade da fotografia é posta em questão, devido à possibilidade de forjar identidades.

As fotografias de documentos pessoais despertam em mim uma sensação de “inautenticidade”, possivelmente em razão da rigidez da pose, o que pode justificar meu desejo de manipulá-las. Interessa-me trabalhar com a fotografia por sua possibilidade de recortar um fragmento do real, mostrar um momento íntimo, da ordem do privado, mas também por sua abertura à interferência analógica/digital, que a faz ultrapassar o caráter meramente documental. Assim, manipulo as minhas imagens fotográficas para subverter as pré-determinações do aparato fotográfico e experimentar nelas (re)configurações identitárias.

2.4 Retrato e autorretrato fotográfico: microações em ambiente íntimo e privado

A prática de retratos e autorretratos fotográficos tornou-se constante após a segunda metade do século XIX, à medida que a fotografia supriu mecanicamente o desejo de ilusão. Ela fez com que a necessidade social de verossimilhança deixasse de ser uma incumbência da pintura. Além disso, através da fotografia, a prática de retratos e autorretratos passou a ser mais acessível à população²⁷, havendo aumento em sua demanda de produção, pois o tempo de execução da imagem e seus custos diminuíram, enquanto a velocidade para concluir-la passa a ser maior. Desse modo, através da fotografia, a experiência do sujeito de ver-se figurado em imagem bidimensional é ampliada e permite a observação de outros ângulos corporais, impossíveis de serem analisados sem o auxílio de um espelho.

Dentro dessa perspectiva, conforme Botti (2005), no contexto moderno, novas relações do sujeito com sua autoidentidade são desencadeadas e afirmadas através de diferentes símbolos do “eu”. Isso porque o indivíduo começa a ser identificado por seu nome e sobrenome, além de haver uma ampla difusão das *cartes-de-visite*, pequenos cartões de visita fotográficos, patenteados pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri, em 1854. Esses cartões consistiam num antigo formato de apresentação de fotografias, medindo aproximadamente 9,5x6cm, utilizados

²⁷ A democratização definitiva da prática fotográfica ocorreu a partir de 1888, quando foi lançada a primeira câmera da linha Kodak por George Eastman, capaz de produzir cem fotografias com um único filme. Com o slogan "Você aperta o botão, nós fazemos o resto", cabia ao fotógrafo amador apenas operar a máquina, ficando a revelação do filme à cargo da empresa.

mundialmente até o início do século XX. Eles eram doados como lembrança e, muitas vezes, trocados entre as pessoas.

As *cartes-de-visite* são fotografias produzidas em estúdio, e um entre os recursos constantemente explorados nesses cartões, de acordo com Leite (2007), é o “retrato de corpo inteiro”. Isso implica uma aproximação do retratado de artifícios cênicos que definem seu *status*, numa paródia de autorrepresentação. Dessa forma, o realismo une-se à idealização, aproximando-as da encenação e da ficção (subcapítulo 2.3). Mas, é também nos retratos de corpo inteiro que os sujeitos introduzem nas imagens sua própria indumentária e objetos cotidianos, ostentando traços da moda desejada. Os retratados procuram, por meio desses objetos, contar a sua própria história, pois frequentemente fazem referência direta ao seu contexto sociocultural.

O cartão de visita, assim como a fotografia 3x4 de identidade, busca atestar a aparência física do sujeito, havendo, nessas imagens, segundo Fabris (2004), uma associação entre identidade, fisionomia e caráter²⁸ do indivíduo. Tal associação aproxima o cartão de visita dos retratos policiais (fotografias de identificação criminal) e etnográficos, os quais transferem várias de suas características ao retrato de identidade. A diferença entre a fotografia 3x4 de identidade e o retrato usado como instrumento de identificação policial consiste no fato de a primeira não arquivar os indivíduos em um prisma tipológico e taxionômico, com fins de controle social, como a segunda, que também emprega poses preestabelecidas para o retrato, sem a intenção de idealizar e glorificar o sujeito, mas de reprimi-lo.

Nesse sentido, durante a modernidade, a fotografia teve uma grande importância no movimento rumo à consciência social de si mesmo e à busca da própria identidade, já que a democratização do retrato acontece tal qual um atestado social, assegurando ao sujeito o sentimento de existência, autoestima e individualidade. Esse sentimento advém do desejo de diferenciar-se entre a multidão, mesmo sendo tais imagens carregadas de uma dose de ficção e encenação, ao permitir forjar diversas personagens.

²⁸ Segundo Ricoeur (1991), o caráter é o conjunto das marcas distintivas que permitem reidentificar um indivíduo humano como o mesmo. O caráter se apresentava como a maneira de existir segundo uma perspectiva finita, afetando a abertura ao mundo das coisas, das idéias, dos valores e das pessoas.

Em minha produção de autorretratos fotográficos, constantemente utilizo esses dois regimes de representação surgidos na modernidade: o “retrato de corpo inteiro”, encenado, e o retrato em sua forma 3x4, com funções de marcas identitárias socialmente construídas. Porém, procuro subverter esses regimes de representação, pois percebi que, ao longo da pesquisa, meu interesse direcionou-se ao ocultamento da imagem do rosto.

Procuro não limitar o trabalho a uma categoria artística específica, por manipular digitalmente as imagens pictórico-fotográficas, mas considero as práticas por mim desenvolvidas “autorretratos fotográficos”. Refiro-me ao fato de a produção das imagens partir sempre de fotografias, mesmo que elas estejam presentes em algum momento do processo de criação da autoimagem, não sendo o resultado final, em virtude de serem contaminadas por outras modalidades artísticas.

Também, apóio-me na ideia de Chiarelli (2001) acerca dos autorretratos fotográficos contemporâneos. Segundo o autor, neles, os artistas utilizam registros de si mesmos, produzidos por eles próprios ou por outros, a fim de que, posteriormente, sejam manipulados como se fossem imagens de seres anônimos. Dentro dessa perspectiva, na produção do autorretrato fotográfico, o artista pode fotografar a si mesmo ou manipular as próprias imagens produzidas pelo olhar do outro. Contudo, é o artista quem direciona esse olhar, escolhe o cenário, o figurino e a maquiagem, realiza as poses e ações fotografadas, escolhe imagens e edita-as, fazendo delas um objeto de sua autoria. Logo, posso relacionar as proposições de Chiarelli com o trabalho por mim desenvolvido, por valer-me tanto de fotografias por mim produzidas quanto de fotografias de minha fisionomia, elaborada pelo olhar do outro (fotos 3x4 de documentos), mas por mim manipuladas.

Procuro manter um distanciamento, ainda que momentâneo, da aparência física pessoal. Desse modo, ao mesmo tempo em que as imagens são íntimas, relacionando-se com o “eu”, igualmente não o são. A relação entre o “eu” e esse outro, constituída pela imagem bidimensional, abre espaço para diversas possibilidades de “eus” produzidos nos autorretratos fotográficos, podendo indicar, por consequência, um “nós”, formado por identidades fictícias, as quais provocam um estranhamento e uma disposição lúdica e momentânea de ser outra pessoa. Assim, procuro estabelecer, nas imagens produzidas, uma relação não de identidade comigo (no sentido de idêntico), mas de diferença e alteridade, uma vez que figuro uma reinvenção de mim enquanto outra pessoa, na intimidade do lar,

tendo apenas a máquina fotográfica como testemunha. Esses autorretratos fotográficos, por presumirem uma relação com o passado da captura fotográfica, indicam onde já estive, o que fui e já não sou, refletindo apenas um instante de mim.

Em razão disso, uma imagem é palco de representação e encenação, podendo a prática do autorretrato fotográfico aproximar-se do teatro, ao incorporar a encenação e a ficção na manipulação da autoimagem, como um modo de subverter a lógica da verossimilhança. Com relação à encenação nos autoretratos fotográficos, Botti afirma que

[...] através da encenação, auto-retratos fotográficos são capazes de construir universos imaginários e lúdicos, jogando com representações identitárias fictícias. Desta maneira, o auto-retrato pode ser visto não somente como a representação do eu, mas também como a construção do outro, de um personagem. Diante de uma câmera, imediatamente encenamos uma ação, construindo uma imagem de nós mesmos. Conscientes desse processo, auto-retratos fotográficos possibilitam trabalhar novas estratégias de representação da identidade, que visam subverter, por meio do “disfarce”, a lógica do espelho. (BOTTI, 2005, p.36).

As palavras da referida autora estão em consonância com o que realizo na prática e com minhas intenções ao trabalhar o autorretrato fotográfico. Também, relacionam-se com as análises de autorretratos de diversos artistas contemporâneos, apresentadas por Fabris (2004), que envolvem obras cuja produção está pautada em identidades ficcionais e encenações do artista como se fosse outra pessoa. Por conseguinte, emprego esses conceitos para fundamentar minha prática artística, principalmente quando abordo a fotografia.

Mas, porque tantos artistas contemporâneos produzem autorretratos? É possível criar a hipótese de que essa vasta quantidade de produções não acontece de modo gratuito. Deve ser entendida dentro do movimento geral da cultura, que, de acordo com Fischer (2000), direciona-se à exposição de gestos menores da intimidade dos indivíduos e/ou grupos, os quais passam a pertencer ao domínio do espaço público. Para a autora, a eleição do privado como matéria-prima para a produção de imagens consiste no fato de nosso cotidiano mais íntimo não se manter no interior das paredes de nosso quarto, pois vale mais se estiver exposta em ambiente público.

Rouillé (2009) trata do assunto no âmbito da fotografia como material da arte contemporânea, voltando-se para os pequenos relatos, o cotidiano e o ordinário. Isso porque a modernidade estética pautava-se em grandes narrativas, constituídas

de histórias extraordinárias, heroicas e espetaculares, em que a arte passava por rupturas em busca do inédito. Tais rompimentos, no transcurso dos anos de 1980, enfraqueceram-se, cedendo espaço às questões locais, íntimas e cotidianas, invisíveis de tanto serem vistas. Talvez por isso vários artistas envolvam-se em práticas que evidenciam um mundo acessível e comum, às vezes monótono e trivial. São imagens baseadas em gestos íntimos, simples, próximos e familiares, apresentando aspectos corriqueiros da vida, protagonizados por pessoas anônimas, em qualquer instante e lugar, demonstrando uma atitude de recuo para escapar da estética das grandes narrativas.

Em minha prática, tenho interesse pelas fotografias, as quais, por um lado, reproduzem e, por outro, reconfiguram a vida cotidiana. Consistem em imagens paradoxais, combinando o íntimo e o estranho, o real e o ficcional. São microeventos montados nas peças mais íntimas de minha casa (quarto, ateliê e banheiro), colocando-se como uma espécie de momento de pausa, nos afazeres da vida cotidiana, em razão de consistirem em cenas armadas somente para o momento da tomada fotográfica e para serem convertidas em trabalhos artísticos, expostos ao público.

A exacerbação do privado no público frequentemente coloca o corpo humano em evidência, já que, seguidamente, ele é percebido como lugar de nossa identidade pessoal, em razão de mediar a intimidade do sujeito e o mundo. Mas, se esse corpo for velado, continuará a identificar o sujeito? Se é no corpo que o cultural e o social inscrevem-se, a fotografia digital, ao captar esse objeto privado e lugar de intimidade, em imagem, cria identidade ou a destrói?

É em direção à problematização das questões identitárias suscitadas pela representação bidimensional do corpo do artista, convertido em auto-retratos fotográficos, que as discussões se encaminham no decorrer deste trabalho.

3 A QUESTÃO DAS IDENTIDADES E DOS CORPOS (RE) CONFIGURADOS NO AUTORRETRATO

Neste último capítulo, abordarei questões culturais que se manifestaram em minha prática. Por isso, proponho-me a comentar algumas problemáticas que envolvem a identidade do sujeito contemporâneo no autorretrato. Para tanto, apresento, primeiramente, alguns conceitos de identidade e, em seguida, relaciono-os com a produção artística de autorretratos fotográficos que desenvolvo. Como em meu trabalho procuro discutir visualmente a identidade pessoal do sujeito contemporâneo, considero importante apresentar um sucinto panorama de alguns autores que abordam essa questão, apontando significados acumulados pelo conceito de identidade (subcapítulo 3.1). Esse panorama acaba por revelar qual sentido de identidade está sendo questionado em meus autorretratos.

Discorro, ainda, sobre algumas maneiras com que os autorretratos têm sido produzidos na contemporaneidade, buscando entender se revelam identidades ou subvertem a lógica do espelho, caso este último for considerado enquanto objeto revelador da aparência física do retratado, abordando, também, o meu processo (subcapítulo 3.2).

Como o corpo humano sempre esteve presente na arte, primeiramente, como conteúdo e, depois, como objeto de representação e de criação, os tratamentos artísticos dados às suas representações modificaram-se ao longo da história. Em razão disso, ressalvo que trato do corpo do artista na arte contemporânea, entendendo o corpo humano como uma construção cultural e procurando relacioná-lo com questões identitárias, suscitadas por ele ao ser remodelado, encenado, ocultado e manipulado em meu trabalho (subcapítulo 3.3).

3.1 Problematizando os conceitos de identidade do sujeito

A produção artística atual tem compreendido a identidade como um conceito-chave, em relação com as problemáticas referentes à identidade do sujeito, discutidas com frequência na contemporaneidade. Um dos modos através dos quais

ela tem sido colocada em questão nas artes visuais corresponde à construção de autorretratos, que apresentam relações com o próprio corpo do artista.

A identidade tornou-se um termo de uso corrente, ao agregar variados sentidos, o que ocasiona, de certa forma, a banalização do conceito, passando a ser utilizado para referir-se às mais diversas situações. Por essa razão, o conceito de identidade tem sido alvo de severas críticas, já que essa vulgarização no emprego do termo implica frequentes equívocos, que acabam restringindo o entendimento da identidade pessoal como algo idêntico ou igual a si mesmo. Por isso, primeiramente, faremos uma distinção entre as duas significações possíveis para o conceito de identidade, sugeridas pelo filósofo francês Paul Ricoeur (1991): a primeira, denominada “identidade-*idem*” e a segunda, “identidade-*ipse*”.

A “identidade-*idem*” é colocada por Ricoeur como sinônimo de “mesmidade”²⁹, entendida como uma identidade absoluta, simultânea, similar e igual. Para o autor, a palavra “mesmo” é uma forma de reforçar, de marcar uma identidade, pois a “identidade-*idem*” mostrou-se ser a modalidade na qual se manifesta a permanência de uma estrutura invariável, na continuidade ininterrupta do desenvolvimento de um indivíduo humano do nascimento à velhice, em que mudanças gradativas são percebidas. Todavia, tais mudanças não afetam a estrutura do ser. A “identidade-*idem*” significa unidade, portanto, o contrário de pluralidade. Esse primeiro entendimento do conceito de identidade, apontado por Ricoeur, opõe-se ao diferente, no sentido de mutável, variável.

Já o segundo significado para a palavra identidade, analisado por Ricoeur, é denominado “identidade-*ipse*”, ou seja, a identidade de “si” mesmo. O “si” designa as três pessoas gramaticais, uma a cada vez. Refere-se tanto a “mim”, como a “ti” e a “si”. Para que o “si” assuma esse caráter de designação amplo, o autor apresenta a

²⁹ Conforme Ricoeur (1991), a “mesmidade” é dita através das seguintes modalidades: identidade numérica, identidade por semelhança extrema, continuidade ininterrupta e permanência no tempo. A identidade numérica resume-se em identificar duas ocorrências de um objeto referido por um nome igual, como se fossem uma única e mesma coisa. A “mesmidade” por semelhança extrema pode ser exemplificada da seguinte forma: supondo-se que “x” e “z” estão com a mesma vestimenta, ainda que troquemos um pelo outro, em virtude de sua semelhança, não temos perda semântica; portanto, falamos de uma identidade por similitude extrema. A continuidade ininterrupta possui uma ideia de substrato que permanece o mesmo; porém, altera-se sem romper com a identidade. Por exemplo: os retratos de distintos momentos de nossa vida colocados lado a lado ameaçam a semelhança sem rompê-la, do mesmo modo que se desenvolve uma semente até seu estado de árvore adulta. Contudo, o tempo não cessa de apontar para a diferença, o afastamento de um estágio ao outro na continuidade ininterrupta e na semelhança entre eles. Em vista disso, Ricoeur aborda que se estaria a salvo se colocássemos um princípio de permanência no tempo, tal como: a permanência de um código genético em um organismo biológico, no qual se tem a ideia de um substrato, de uma organização.

expressão composta “si-mesmo”. Para Ricoeur, o “si” pode ser, ao mesmo tempo, uma pessoa da qual se fala e um sujeito que se designa na primeira pessoa, dirigindo-se inteiramente a uma segunda pessoa. O “si” como um corpo, mas também como “meu” corpo ou “outro” entendido como a pessoa diversa de mim, mas que é também um “si”. Os dois empregos em relação ao “si” marcam sua própria “alteridade” como tendo um corpo e como possuidor de seu próprio corpo, e a “alteridade” do “si” como distinto das “outras” pessoas, que também são um “si”.

Essa identidade de si, a “ipseidade”, implica um núcleo mutante e variável da personalidade, que emprega a dialética do “si” e do diverso do “si”. Isso não quer dizer que a “ipseidade” venha a tornar-se “outrem”, mas que admite a mudança aliada à permanência da pessoa, ou seja, rejeita a identidade de um indivíduo idêntico a si mesmo em virtude da diversidade de seus estados. Para Ricoeur (1991), a “ipseidade” do “si-mesmo” implica a alteridade em um grau muito íntimo, que não se deixa pensar sem a alteridade do outro.

Nesse sentido, o autor coloca o “eu” em confronto com o “outro”, requerendo o complemento da intersubjetividade, pois afirma que nascemos em um mundo já dotado de sentido, onde a narrativa de nossas vidas insere-se na vida das outras pessoas e vice-versa. Na vida,

meu nascimento e, principalmente, o ato pelo qual eu fui concebido pertencem mais à história dos outros, no caso presente a meus pais, do que a mim mesmo. Quanto à minha morte, ela só será fim narrado na narrativa dos que sobreviverão a mim. (RICOEUR, 1991, p.190).

Para o autor, as histórias de vida cruzam-se e partes inteiras da vida de um sujeito são emaranhadas nas histórias vividas por inúmeros outros, sejam eles pais, amigos, companheiros de trabalho e de lazer. Além disso, herdamos narrativas de família, narrativas de nossa cidade, de nosso país, narrativas de ficção.

Desse modo, a “ipseidade” trata-se do que Ricoeur chama “identidade narrativa”, a história de uma vida narrada, envolvendo a união de agentes e pacientes na confusão de múltiplas histórias de vida, que seria o lugar do entrecruzamento entre história e ficção. Entre viver e narrar, existe sempre uma separação, por pequena que seja, e o “outro” pertence à constituição íntima do sentido de cada sujeito. Entendendo o narrar como um processo que envolve a ficção, logo, este pode aproximar-se do autorretrato, o qual não deixa de ser uma “narrativa de si”, de algo acontecido, mesmo que somente no momento da tomada

fotográfica, abarcando a ficção. Nesse sentido, Ricoeur aponta para uma noção de identidade dinâmica que considera as categorias da identidade e da diversidade: ser a si próprio no mundo de múltiplos modos.

Como a identidade do sujeito é afetada pela ficção, presente em qualquer história de vida narrada, também é atingida pela encenação que os indivíduos realizam em suas vidas cotidianas. Nesse sentido, encontro sustentação na obra *A representação do eu na vida cotidiana*, do sociólogo canadense Erving Goffman. Goffman (2008), pautado em pesquisas sobre o comportamento do indivíduo em variadas regiões e comunidades, através da metáfora da ação teatral, sugere que todo o homem, ao se apresentar diante de seus semelhantes, tenta induzir as impressões que possam ter dele, geralmente com a construção de uma imagem digna de crédito. Logo, para o autor, apesar de as pessoas normalmente serem o que parecem, as aparências podem ser manipuladas, por existirem elementos de disfarce e artifício no comportamento humano.

Conforme essa teoria, o indivíduo aproxima-se da figura do ator e do personagem. O ator é considerado um fabricante de impressões, envolvido na tarefa de encenar uma representação³⁰. Já o personagem trata-se da figura que ele tem por finalidade evocar diante do público, uma vez que age, muitas vezes, de maneira calculada, ensaiada, apresentando-se, nesse caso, sob a máscara de um personagem para outros personagens projetados por outros atores. Entretanto, nem sempre o indivíduo atua dessa forma conscientemente, tendo em vista que pode estar convencido de seu próprio número, passando essa realidade encenada a fazer parte de sua identidade. Goffman assevera que é nesses papéis representados que o indivíduo conhece a si mesmo, pois a máscara adotada pode revelar aquilo que gostaria de ser. Dessa forma, o indivíduo pode incorporar ao seu comportamento os padrões que procura manter diante de outras pessoas, envolvendo o seu eu em sua identificação com um determinado papel.

Segundo essa perspectiva, vivemos como se fôssemos atores, cujo palco é a vida. Tendemos à construção de imagens (papéis) que se adaptem aos diferentes contextos. Desempenhamos papéis diferenciados, de acordo com a influência daqueles com os quais nos relacionamos. Por isso, nossa autoidentidade é

³⁰ Goffman (2008) refere-se à “representação” como toda a atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência.

fortemente influenciada pelo que pensamos sobre o que o outro pensa sobre nós. Nesse sentido, representamos o tempo todo, e essas situações de alteridade dão-nos nosso senso de identidade e a consciência dos vários outros que somos. Assim, Goffman apresenta-nos uma perspectiva dramatúrgica das atuações do indivíduo na vida cotidiana, na inter-relação com outras pessoas.

Ao discutir conceitos sobre a identidade do sujeito, também encontro fundamentação no teórico social Stuart Hall (2006), que vislumbra três tipos de identidade, construídos através da história: a concepção de identidade do sujeito do Iluminismo, do sujeito Sociológico e do sujeito Pós-moderno. Conforme o autor, a identidade do sujeito do Iluminismo fundamentava-se na ideia de um indivíduo centrado, unificado, racional, indivisível, cuja identidade constituía-se como o centro essencial do sujeito, mantendo-se o mesmo, contínuo e idêntico a si próprio por toda a vida. Essa é uma concepção muito "individualista" do sujeito e de sua identidade, que encontra proximidade no conceito "*identidade-idem*", de Ricoeur (1991). O sujeito Sociológico, por sua vez, tomava por base uma concepção do mundo moderno, o qual compreendia que ele tinha um núcleo ou essência interior, que consistia em sua identidade. Esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas formava-se na interação entre ele e outras pessoas mediadoras entre o sujeito e a cultura. Trata-se de uma concepção interativa da identidade e do "eu", formada na interação³¹ com a sociedade, em que a identidade une os sujeitos aos mundos culturais por eles habitados, tornando-os mais unificados e estáveis. A identidade costura o sujeito Sociológico à estrutura. Por fim, Hall menciona a concepção de identidade do sujeito Pós-moderno, composto por várias identidades e relacionado à ideia de descentramento, fragmentação, constante formação e transformação identitária.

Nesse sentido, Hall argumenta que as velhas identidades, as quais por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, visto como um sujeito unificado. Hall concorda com a concepção de que as identidades modernas estão sendo "descentradas", isto é, deslocadas ou fragmentadas. Percebe que essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando o

³¹ Interação, segundo Goffman (2008), trata-se da influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros.

conceito que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Essa perda de um "sentido de si" estável é chamada de deslocamento ou descentração do sujeito. O duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui, conforme o autor, uma "crise de identidade".

A chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que consiste numa maior interconexão do mundo, o qual está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável na esfera social. Hall mapeia as mudanças conceituais através das quais o sujeito do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, culminando na concepção de sujeito Pós-moderno. Apresenta tais mudanças por meio de cinco descentramentos do sujeito cartesiano, que consistem no pensamento marxista, na descoberta do inconsciente por Freud, no trabalho do linguista estrutural Ferdinand de Saussure, no trabalho do filósofo e historiador Michel Foucault e, por fim, no impacto do feminismo³².

O que me interessa no pensamento de Hall é o fato de o autor ser contra a ideia de que a identidade do sujeito contemporâneo seja integral, unificada e estática. Para ele, a identidade encontra-se em um constante processo de mudança, de transformação. A identidade pessoal não é inata ao ser, mas desenvolvida no decorrer da vida, permanecendo em constante estado de transição e construção. Por isso, o autor aponta: "Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora 'narrativa do eu'" (HALL, 2006, p.13). Portanto, a identidade do sujeito plenamente coerente é uma fantasia, por ser entendida como uma multiplicidade de "eus", sendo algo que se constrói e reconstrói constantemente.

O conceito de identidade apontado por Hall (2000) não é um conceito essencialista³³, mas estratégico e posicional. As identidades não são unificadas, mas fragmentadas e fraturadas. São multiplamente construídas ao longo de

³² Tais teorias, constituídas como fatores para a noção de descentramento da identidade e do sujeito, não serão estudadas nesta dissertação, por não serem o foco principal do trabalho.

³³ O Essencialismo, conforme Cabello e Carceller (2004), é a atribuição de uma essência fixa a algo, compartilhada por todos da mesma espécie ao longo da história.

discursos, práticas e posições que podem cruzar-se ou serem antagônicas. Para o autor, “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2006, p.13). O autor afirma que a identificação é vista como uma construção, um processo nunca completo. Ela pode ser sempre sustentada ou abandonada, não anulando a diferença.

Meus autorretratos fotográficos podem ser relacionados com a noção de identidades múltiplas e construídas, já que neles visto-me com as identidades e memórias de outras pessoas, com o uso de roupas as quais fazem parte de suas identidades e memórias, não das minhas. Desse modo, as reconfigurações identitárias construídas nas imagens relacionam-se com a diferença, representada pela roupa do outro, revelando apenas a ausência de sua corporeidade e a ocultação do “eu”, que se forma na relação com outras pessoas.

Em relação à identidade e à diferença, Silva (2000) aborda, no âmbito dos Estudos Culturais, que, a princípio, a identidade é aquilo que se é e a diferença é aquilo que o outro é. De acordo com essa perspectiva, tanto a identidade quanto a diferença são concebidas como autorreferenciais e autossuficientes, remetendo somente a si próprias. Diferentemente dessa perspectiva, o autor assegura que ambas encontram-se em uma relação de estreita dependência, pois a identidade não é o oposto da diferença, mas marcada pela diferença e dependente dela, sendo caracterizada pela indeterminação e instabilidade. Além disso, afirmar uma identidade e marcar a diferença implica a experiência de inclusão e exclusão, ordenando-se as relações de identidade e diferença em torno de oposições binárias. Como já referido, o processo de produção da identidade oscila entre dois movimentos: de um lado, aqueles processos que tendem a fixar e a estabilizar a identidade; de outro, os processos que tendem a subvertê-la e a desestabilizá-la.

Silva (2000) cita alguns movimentos que tendem ao segundo tipo citado anteriormente, ou seja, conspiram para complicar e subverter a identidade, como é o caso da figura do *flaneur*, apresentada como exemplo de identidade móvel, bem como as metáforas da hibridação, da miscigenação, do sincretismo e do travestimento. Além disso, toma a viagem como metáfora do caráter móvel da identidade, tendo em vista que obriga o viajante a sentir-se “estrangeiro”, posicionando-o temporariamente como o “outro”.

Portanto, a concepção de Silva aproxima-se da de Hall, ao entender que as identidades são instáveis, contraditórias, fragmentadas, inconsistentes e inacabadas. São compreendidas como um processo de produção, uma construção. Essa multiplicidade estimula a diferença, que se recusa a fundir-se com o idêntico, com um entendimento da identidade enquanto “mesmidade” ou “identidade-*idem*”, apontado por Ricoeur (1991).

Nesse sentido, Woodward (2000) defende, também no campo dos Estudos Culturais, que a identidade é relacional, dependendo de algo fora dela para existir. Por isso, pode haver discrepâncias entre o nível coletivo e o individual. A autora afirma que, constantemente, referimo-nos ao termo identidade como um sinônimo de subjetividade. Todavia, a subjetividade envolve os pensamentos e emoções que constituem nossa compreensão acerca de nosso “eu”. Para a autora, vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual adotamos identidades, posições que assumimos e com as quais nos identificamos.

Outro autor que trata da identidade é o filósofo social Anthony Giddens (2002). Giddens esclarece que, em sociedades tradicionais, a identidade social dos indivíduos é limitada pela própria tradição, pelo parentesco, pela localidade. A contemporaneidade, porém, como uma ordem pós-tradicional, enfatiza o cultivo das potencialidades individuais, justificando essa mobilidade identitária, já apontada pelos autores citados.

Giddens emprega o termo “autoidentidade” para tratar do “eu” construído de forma reflexiva pelo sujeito, em termos de sua biografia. Para o autor, o “eu” torna-se, cada vez mais, um projeto reflexivo³⁴, em razão de não existir mais a referência da tradição. Uma vez que o indivíduo passa a ser responsável por si mesmo, o mundo contemporâneo torna-se uma realidade caracterizada pela diversidade, isto é, por possibilidades de escolhas muito abrangentes. O autor destaca a importância de um planejamento da vida por meio da escolha de um “estilo de vida”. Essa tarefa, contudo, tem o elemento complicador, já que deve ser realizada em meio a uma diversidade de opções e possibilidades.

O sociólogo Zygmunt Bauman (2005) ressalta que, na modernidade, as identidades eram estabelecidas de acordo com a nacionalidade do sujeito, isto é, eram ligadas ao estado, concepção que o autor critica, porque a considera algo

³⁴ Para Giddens (2002), o projeto reflexivo do eu significa a manutenção das narrativas biográficas coerentes, mas em constante revisão.

imposto. Somente na contemporaneidade, chamada por Bauman “modernidade líquida”, que surge a questão do “quem sou?”, a qual aponta para as dimensões individuais do sujeito. Para o autor, as identidades - tais quais os fluidos, capazes de assumir vários estados e o formato do recipiente que os contém - não conseguem manter a mesma forma durante muito tempo, modificando-se sob influências diversas. Portanto, Bauman acredita que não é possível “solidificar” as identidades, por serem fluidas, flutuantes, incertas, transitórias, negociáveis e revogáveis, assim como a suave transitoriedade aquática. Desse modo, aponta a natureza provisória das identidades e a existência de várias identidades para uma só pessoa.

Bauman (2005) compara a formação das identidades pessoais com a montagem de um quebra-cabeça. Esse jogo, porém, já apresenta uma imagem predefinida, que pode ser visualizada após cada encaixe, para verificar se o caminho percorrido está certo. Ao contrário da montagem de um quebra-cabeça, a construção de uma identidade pessoal não tem um modelo a seguir. O sujeito não sabe antecipadamente se o encaixe das peças está correto, por não partir de uma imagem prévia, mas de uma série de peças já obtidas ou que pareçam valer a pena ter, tentando agrupá-las e reagrupá-las. Na formação da identidade, ajustamos peças fragmentadas infinitamente, sem, contudo, pretender formar um todo consistente e coeso, visto que a identidade não é algo estático, mas uma condição eternamente inconclusa, uma infindável experimentação.

Da mesma maneira como tem sido considerada a autoidentidade do sujeito contemporâneo, os trabalhos artísticos que estou desenvolvendo também apresentam um caráter inconcluso, embora esta investigação esteja chegando ao fim no âmbito do mestrado. Além disso, no processo de criação, não tenho caminhos pré-estabelecidos para seguir. Os procedimentos configuram-se ao longo do processo, contando, em alguns momentos, com o acaso. No momento de sobrepor e justapor imagens, não tenho certeza se elas funcionarão dentro do conjunto, levando algum tempo para ajustá-las de um modo que me pareçam coerentes e operando mediante experimentações. Nesse sentido, a produção de autorretratos dialoga com o conceito de identidade, porque esse subgênero artístico relaciona-se com as dimensões individuais do sujeito contemporâneo, que aponta, nos termos de Bauman, para a “liquidez” e, consequentemente, para a desestabilização.

A desestabilização, para a psicanalista social Suely Rolnik (2000), é algo constante na contemporaneidade. Isso porque a diversidade e a densificação de

universos, que se miscigenam em cada sujeito, tornam suas figuras e linguagens obsoletas rapidamente, convocando-as a um esforço quase permanente de reconfiguração, pois sua subjetividade descobre-se precária e incerta. Conforme a autora, esse tipo de situação era encarada, na modernidade, como um tipo de doença mental, mas, no período contemporâneo, a experiência da desestabilização situa-se no âmbito da normalidade, dada sua generalização. Assim, o sujeito não precisa configurar-se segundo certo modelo, porque os modelos são múltiplos.

Rolnik (2000) considera importante a constituição de uma teoria da subjetividade que comporte as singularidades e a potência de transfiguração. Isso consiste em um deslocamento que sai de um modelo de identidade entendida como “mesmidade”, indo em direção a uma apreensão da subjetividade em sua dupla face: a sedimentação estrutural e a agitação caótica que promove devires, por meio dos quais outros e estranhos “eus” perfilam-se. Para a autora, é importante criar novos mundos a partir da riqueza de hibridações que se fazem nas subjetividades, em virtude de termos múltiplas escolhas a fazer, sempre assumindo o risco do engano.

Após esse breve panorama de alguns autores que trabalham com o tema e fornecem respaldo conceitual e teórico para ser possível pensar a questão das identidades, esclareço que, ao tratar da identidade do sujeito na contemporaneidade, considero que ela possua, num entendimento de senso comum, um caráter de “mesmidade”. Por outro lado, as teorias dos autores citados destacam que a identidade é múltipla, dinâmica, fluida, fragmentada, transitória e provisória. Da mesma forma, com a poética pessoal de autorretratos, pretendo questionar essa “identidade-*idem*”, com a possibilidade de subvertê-la, de modo a problematizar a sua oposição à perspectiva pluralista e multicultural imposta pela contemporaneidade.

A identidade do sujeito contemporâneo congrega a incerteza e desestabilização de nosso tempo, estando em constante processo de criação e reconfiguração, entrecruzada com as narrativas de outras pessoas, embora o individualismo³⁵ crescente não possibilite mais a crença numa ideia de sujeito Sociológico, própria da modernidade. As identidades do sujeito urbano e ocidental

³⁵ Conforme Dumont (1985), o individualismo é designado como uma ideologia moderna. Diz respeito à forma de consciência do homem, de pensar a si mesmo como indivíduo, logo, como autônomo em relação ao grupo social. O indivíduo moderno entende-se como sujeito emancipado do social, livre de toda ordem coletiva, mas igual a todos os demais seres humanos.

contemporâneo entrecruzam-se em alguns aspectos e opõem-se em outros, sem fundirem-se totalmente numa identidade que unifica e estabiliza os sujeitos em torno de um núcleo comum. Isso acontece, inclusive, em razão de a diferença estar sempre em compasso com a identidade, porque, quando dissemos o que somos, também falamos o que não somos.

Além disso, a identidade do sujeito contemporâneo pode agregar a ficção e a encenação, dada a perspectiva dramatúrgica da vida cotidiana apontada por Goffman (2008), a qual sugere que existam elementos de disfarce e artifício no comportamento de um indivíduo em interação com outros. Desse modo, a realidade encenada passa a fazer parte de sua identidade, bem como os padrões culturais que lhe são impostos.

Com base nessas concepções de identidade, por meio da criação de autorretratos procuro problematizar visualmente as (re)configurações identitárias do sujeito, indicando uma ideia de constante fazer e refazer do eu nas imagens fotográficas. Essas construções e reconstruções identitárias revelam, em meu trabalho, uma identidade que, por um lado, é múltipla e, por outro, permanece oculta, através dos artifícios e procedimentos utilizados, como o uso de véus, roupas de outras pessoas, excesso ou ausência de luz no momento de fotografar, cortes em partes definidoras do rosto, manipulações pictórico/digitais, encenações e ficções presentes na pose fotográfica. A partir dessa produção artística, cabe pensar aspectos da perda da “identidade-*idem*” e, ao mesmo tempo, da multiplicação das identidades, presente na vida contemporânea, considerando a identidade não como uma categoria biológica dada de modo “natural” ao sujeito, mas como produção histórico-cultural e, porque não, artística?

É notório que o ser humano, ao longo de sua existência, busca produzir identidades, sejam elas grupais ou individuais, nas diferentes culturas. Mas, os conceitos de identidade também podem ser problematizados em diversas áreas humanas e assumem outras possibilidades de serem trabalhados nas produções artísticas, o que pode ocorrer, mais especificamente, na construção de retratos e autorretratos. Portanto, passo agora a abordar as características das produções contemporâneas de autorretratos, relacionando-os a aspectos do processo artístico que estou desenvolvendo.

3.2 Autorretrato contemporâneo: revelando uma “identidade-*idem*” ou subvertendo a lógica do espelho?

Autorretratar-se é um ato que diz respeito à produção da imagem do artista feita por ele próprio, através do uso de variados materiais, meios e linguagens. Se observarmos obras do Renascimento ao Neoclassicismo, percebemos que o foco de interesse, em grande parte dos autorretratos, centra-se na semelhança física do autor, principalmente nos aspectos do rosto, os quais aparecem em primeiro plano. Por isso, nesse caso, há possibilidade de afirmar que, metaforicamente, o ato de autorretratar-se pode ser comparado a um espelho fidedigno, na medida em que reflete as peculiaridades e a “identidade-*idem*” do retratado. Mas, essa coincidência entre autorretrato, “identidade-*idem*” e espelho continua sendo o que rege a produção artística contemporânea de autorretratos ou acaba por ser subvertida? Caso a segunda hipótese seja aceita, as produções contemporâneas, que tomam seu autor como referente, continuariam a ser denominadas “autorretratos”?

Na tentativa de responder tais perguntas, é preciso considerar que o subgênero do autorretrato apresenta uma tradição no percurso da História da Arte Ocidental, obtendo notoriedade a partir do Renascimento³⁶, mesmo que desde a baixa Idade Média, artistas já houvessem incluído suas próprias imagens em manuscritos ou em cenas religiosas.³⁷ Então, o autorretrato consolidou-se no âmbito artístico, ao mesmo tempo em que a questão da identidade, a partir do Renascimento, momento no qual a atividade artística começa a afastar-se de preceitos religiosos, valorizados no período medieval, tornando-se o ser humano e a noção de indivíduo focos crescentes das preocupações sociais e, consequentemente, do imaginário dos artistas. Por esse motivo, desde então, o retrato e o auto-retrato passaram a ser amplamente produzidos pictoricamente de maneira realista³⁸, inclusive porque o advento da fotografia ainda não havia ocorrido.

³⁶ Apesar de a produção de autorretratos já estar ocorrendo no Renascimento, Manguel (2001) cita o crítico Ernst Van de Wetering, o qual explica que o termo “autorretrato” ainda não existia nesse período, sendo criado no século XIX.

³⁷ Esse é o caso do afresco *Juízo Final*, localizado na Capela Arena em Pádua, Itália, pintado por Giotto di Bondone, entre 1304 e 1306, no qual o artista inseriu sua imagem dentre os homens retratados, eleitos ao paraíso.

³⁸ Nem sempre coincidiam exatamente com a aparência física do artista, sendo sua imagem frequentemente idealizada, como é o caso da obra “Auto-retrato com casaco de peles”, de Albrecht

Naquele momento, a difusão de retratos e autorretratos, além de afirmar a singularidade identificável de um indivíduo, uma espécie de identidade fixa do retratado, supriu os anseios da corte e da burguesia urbana, que consistiam, segundo Botti (2005), em lançar suas imagens na vida pública e privada, como um símbolo de poder, já que a confecção de um retrato custava um alto valor monetário. Por isso, os artistas eram contratados para pintar as pessoas notáveis e ilustres de sua época, sendo o autorretrato, muitas vezes, produzido nos momentos em que o artista não tivesse modelos para retratar, com a finalidade de mostrar aos possíveis clientes a habilidade artística do criador. Além disso, o ato de retratar a si próprio também concede ao artista, antes mero artesão, certo *status* social, já que passa a figurar ao lado de pessoas importantes a partir do momento em que ambos são retratados por meio da pintura.

Desse modo, percebo que, desde o contexto histórico Renascentista, o autorretrato operava como uma espécie de espelho, tendo em vista que buscava refletir a identidade física do artista, bem como a sua visão da arte e do contexto em que se inscrevia. O autorretrato mostrava as particularidades de cada ser humano, afirmando e identificando a fisionomia do retratado, em suas diversas configurações. Assim, eles são carregados de um sentimento de cumplicidade com o objeto fotografado.

Essa característica motivou diferentes estilos artísticos, sendo perceptível na obra de Rembrandt (1606-1669), artista holandês que realizou uma ampla gama de autorretratos. Suas produções envolviam a pintura, o desenho e a gravura, meios através dos quais retratou sua aparência em diversos momentos da vida (figuras 33 e 34), procurando, também, apreender suas variadas expressões fisionômicas, talvez como forma de revelar a interioridade emocional e afirmar-se enquanto sujeito.

Dürer (1471-1528), *Alte Pinakothek, Munique*, datada de 1500, na qual o artista se parece com a imagem amplamente difundida e construída de Jesus Cristo.



Figura 33 – Rembrandt, “Self Portrait with Gorget and Beret”, 42,8x33cm, 1629. Museum of Art. The Clowes Fund Collection, Indianapolis. Figura 34 – “Self Portrait with Beret and Turned-Up Collar”, 84,4 x 66 cm, 1659. National Gallery of Art, Washington. Fonte: http://www.rembrandtpainting.net/complete_catalogue/start_self_portraits.htm

Tal como foi mencionado no subcapítulo 2.4, 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 aspecto com que o sujeito vê o mundo e a si mesmo. A fotografia, como elucidado no subcapítulo 2.3, em razão de sua característica indicial, que revela a presença arbitrária do referente, possui capacidade de reproduzir com suposta exatidão o que é visto pelo olho. Dessa forma, libera a pintura do comprometimento mimético com a realidade sensível, o que possibilita ao artista operar modificações na imagem produzida de si mesmo e dos outros, usando de modo mais intenso sua imaginação no processo criativo. A fotografia, então, abre novos caminhos à pintura, cujo resultado consiste nas vanguardas modernas, representadas por uma infinidade de artistas de variadas nacionalidades, que, em sua grande maioria, produziram, além de outros tipos de trabalhos, autorretratos. Dentre a vasta gama de artistas modernos que criaram autorretratos, destacam-se: Pablo Picasso, Van Gogh, Modigliani, Iberê Camargo (figura 35), Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Guignard, Edvar Munch, Frida Kahlo e Francis Bacon. Tais artistas operavam, em suas produções, deformações e ênfases

formais que afastavam, de certo modo, o autorretrato da realidade física, mas serviam para demonstrar a expressividade e a singularidade do artista, valorizados na arte moderna.



Figura 35 – Iberê Camargo, “Autorretrato”. Óleo sobre madeira, 25 x 35 cm, 1984. Coleção Maria Coussirat Camargo/ Fundação Iberê Camargo/ Porto Alegre. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br/content/acervo/retratos.asp>

Para a realização desses autorretratos, os artistas, frequentemente, utilizavam-se do espelho como instrumento de reflexão da própria imagem. Mas, essa não é uma prática exclusiva dos modernos, já que, ao longo da história da arte, muitos praticaram o autorretrato, partindo de sua imagem refletida em espelhos. Porém, na concepção de Fabris (2004), o espelho parece revelar ao indivíduo sua própria identidade, mas, ao mesmo tempo, confronta-o com a evidência de que a unidade do “eu” é ilusória. Por isso, frente ao espelho, é criada no sujeito uma cisão entre o indivíduo refletido na superfície especular e o sujeito que percebe essa imagem. Em conformidade com a autora citada, o espelho coloca em crise a crença numa identidade unitária e transforma-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.

Isso ocorre até mesmo porque nosso rosto, assim como as identidades, está em constante estado de mutação, seja em razão da idade, das emoções ou das

variações luminosas às quais nossos traços ficam expostos. Nesse sentido, Manguel (2001) aponta que cada célula do corpo humano renasce em ciclos de sete anos, o que nos coloca na condição de estarmos sempre em processo de tornarmo-nos alguém. Por isso, para o autor, um espelho pode surpreender-nos seguidamente, pois não temos um rosto presente, uma vez que, quando pensamos ter captado nossas feições num reflexo, elas já se transformam em outra coisa, que empurra o “eu” para o futuro.

De tal modo, o espelho revela a aparência do “eu”, como algo diferente e externo. Ele funciona como um “duplo” do sujeito à medida que repete e duplica sua imagem ao refleti-la; todavia, não é produtor de uma réplica perfeita do sujeito que se olha, por mostrar somente seu efeito luminoso espelhado numa superfície: a produção efêmera da aparência de si mesmo, que pode constituir-se como “outro” de “si”. Esse “outro” refletido num espelho origina-se a partir de um indivíduo, mas não adquire autonomia em relação ao sujeito que fundamentou a sua gênese, porque o reflexo não pode manter-se enquanto imagem sem a presença do sujeito que o fundou.

Fabris (2004, p. 168) ao discorrer acerca desse outro refletido no espelho comenta: “o outro não é apenas o que se afirma como diferente do eu, exterior a ele. O outro faz parte do eu que se coloca diante do espelho e que, por esse gesto, descobre ser impossível uma visão direta da própria identidade (exterior)”. Portanto, tal como os reflexos imagéticos gerados em espelhos, o que se pode chamar de autorretrato, produzido com base em superfícies especulares, é “um outro”, já que o reflexo de si visto no espelho, ao ser fixado pela câmera ou reproduzido pelo artista, não apresenta exatidão em relação à sua aparência, em razão de o sujeito visto ser externo ao espelho e transitório. No mesmo sentido, se compararmos o autorretrato fotográfico ao espelho, percebemos que pode operar uma duplicação, a qual não corresponde ao modelo, em razão da imobilidade da pose.

Considero que esse processo pode ocorrer, até mesmo, porque um sujeito como parte do mundo tridimensional, ao passar para a superfície plana do espaço bidimensional de representação, acaba colocando em cheque a ideia do autorretrato como uma cópia exata da imagem do artista, uma repetição incansável dele. Inclusive, porque Aumont (2006) afirma que o duplo³⁹ perfeito não existe, por haver,

³⁹ Para Aumont (2006), o duplo consiste numa réplica exata de um objeto.

ainda, mesmo entre duas fotocópias do mesmo documento, diferenças, que permitem distingui-las quando se desejar, mesmo que sejam pequenas. Aumont também exemplifica essa inexistência do duplo perfeito, afirmando que a fotografia de uma pessoa não pode ser confundida com ela, bem como uma pintura não pode ser tomada como se fosse realidade, pois o que a imagem cria é a ilusão, sem o objetivo de gerar uma réplica do outro, mas uma imagem que duplique as “aparências” que identificam o outro.

Apesar dessa impossibilidade de analogia completa entre o autorretrato e a figura do artista, um fato consiste naquele acompanhar a trajetória da história da imagem e da arte, sendo, até hoje, largamente empregado nas diversas poéticas contemporâneas. Porém, diferentemente do autorretrato produzido ao longo da história, os artistas contemporâneos atribuem-lhe novos conceitos, construído 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.

Segundo Freud (1996), pensamos que algo é estranho por não ser conhecido e familiar, mas, em sua concepção, nem todo o desconhecido causa-nos desconforto. Para ele, o estranho é algo assustador, o qual nos remete ao conhecido e muito familiar, mas permanece oculto e, de repente, vem à luz. O autor aponta que, quando acontece em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho; entretanto, para ele, a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas em comparação com aquelas possíveis na vida real. Por isso, 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, talvez essa sensação de estranhamento contida em grande parte dos autorretratos contemporâneos ocorra porque neles o artista pode revelar de si apenas o oportuno, até mesmo forjando outra identidade ou assumindo várias.

Conforme Canton (2001), os artistas atuais utilizam o autorretrato na produção de sentido de si e na subversão de sua tradição, recriando-o. Para a autora, caso o autorretrato reivindique identidade, produz esse estranhamento, comparável à sensação de olhar o rosto familiar no espelho e não o reconhecer. Talvez por isso, para a autora, o autorretrato não se construa como mera representação narcísica de seu autor.

Quando Canton 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 a autora. Para isso, vejamos os significados do termo “narcisismo”:

O termo narcisismo advém do campo psíquico, embasado no mito grego de Narciso, o qual, apesar de apresentar variadas versões, possui interpretações, tais como as cristãs, que criticam o personagem Narciso. Essas interpretações o compreendem como um símbolo de vaidade, de ilusão das aparências e de superficialidade, já que o personagem deixa-se seduzir por si mesmo ao visualizar sua imagem espelhada nas águas de um lago. Permanece centrado somente em seu próprio reflexo, como um prisioneiro da paixão por si, ato que o leva a morte, já que considera seu “eu” como única realidade existente.

Lasch (1983), ao discorrer sobre o narcisismo contemporâneo, coloca-o como um fenômeno social e cultural invasor da tradição americana, mas que podemos relacionar com as sociedades ocidentais de um modo mais amplo. O autor aponta conexões entre a personalidade narcisista e certos padrões característicos da contemporaneidade, tais como a descontinuidade histórica, a qual consiste numa descrença com relação ao futuro, por ser ele imprevisível, e num desprezo ao passado, que não serve de guia para o presente. Isso leva o narcisista a viver apenas o presente, um momento para si, separando-o de um sentido de continuidade histórica. Desse modo, segundo o autor, os indivíduos concentram-se mais do que nunca no seu próprio bem-estar e autossatisfação. Vivem em estado de desejo, desassossego e insatisfação; não se dedicam a pensamentos que envolvam outra coisa além de suas necessidades imediatas. Por isso, o narcisista tem medo da intimidade e suas relações pessoais são instáveis e precárias.

Além disso, conforme Lasch (1983), o narcisista requer admiração, constantemente relacionada à juventude, à beleza física e à celebidade, apresentando horror à velhice e à morte. Inclusive porque a grande parte da sociedade privou-se da religião e demonstra pouco interesse pela posteridade. Logo, suas preocupações são puramente pessoais, e os desejos não têm limites.

O narcisista não convive bem com o vazio interior de descobrir, em algum nível da existência, que não é ninguém. Por essa razão, tenta fugir do anonimato que permeia a vida cotidiana, não suportando o fracasso e a perda. Ele sonha com a

fama e depende de outros para validar sua autoestima, não conseguindo viver sem uma audiência que o admire. Somente supera a insegurança quando vê seu “eu” grandioso, refletido nas atenções de outras pessoas. Por ser egocêntrico, o narcisista repudia o espírito lúdico, que pressupõe certo distanciamento do “eu”. Na concepção de Lasch, o narcisista é incapaz de dedicar-se a algo além de seus próprios interesses, a não ser que devolvam um reflexo de sua própria imagem, em razão da intensa preocupação com o “eu”.

Também, existem interpretações, como a do mitógrafo da Grécia Antiga chamado Pausânias (apud VANÇAN, 2003), que analisa Narciso de maneira positiva, como um símbolo de interiorização, manifestação da consciência de si, experiência de individuação, na qual o indivíduo diferencia-se do mundo e das outras pessoas, buscando autoconhecimento a partir de uma discussão entre a identidade e a alteridade produzida na imagem especular.

Tomando os dois tipos de interpretação do mito de Narciso, superficialidade ou interiorização, é possível verificar que, em ambos os casos, há uma centralização do indivíduo em torno de si mesmo em busca da semelhança física, tal qual ocorreu em diversos autorretratos ao longo da história da arte. Isso difere, de certo modo, do que acontece em grande parte da produção contemporânea de autorretratos, pois, a partir do momento em que o artista oculta sua aparência física, ele distancia-se da vaidade, da ilusão das aparências, da superficialidade e da sua autossatisfação.

O artista contemporâneo trabalha sua imagem, mas geralmente não se deixa seduzir por ela, como Narciso, não permanecendo somente centrado na aparência, que demonstra a paixão por si. Nesse sentido, muitas vezes, a imagem produzida não revela a identidade do sujeito retratado, e essa não identificação pode ocorrer de variadas maneiras. Uma delas consiste no que Fabris (2004) denomina “autorretrato acéfalo”, produção na qual os artistas discutem a noção de identidade a partir da ocultação daquilo que é mais próprio de todo retrato: o rosto. Sem a presença do rosto, o espectador não consegue reconhecer o primeiro sinal de uma identidade individual, conforme evidenciado na obra do artista norte-americano John Coplans (figura 36), em que auto-retrata partes fragmentadas de seu corpo.



Figura 36 – John Coplans, “Self-Portrait (Upside Down, No. 1)”. Photograph; gelatin silver print, 106,68x213,68cm, 1992. Collection SFMOMA. Fonte: <http://www.sfmoma.org/artwork/8495#>

Alguns trabalhos que produzi na série “(Re)Configurações do eu” podem relacionar-se com o conceito de autorretrato acéfalo em razão das ocultações que, conforme fui percebendo, orientavam meu interesse, a partir do processo do trabalho. Não extirpo a cabeça na imagem de modo tão radical como o artista John Coplans, que se autorretrata por meio de outras partes do corpo, apresentadas de modo fragmentado, pois em meus trabalhos a cabeça e o rosto continuam presentes na imagem; porém, não de forma tão definida. Em outros, corte a cabeça até a altura dos olhos, restando visíveis algumas partes do rosto (figura 37).



Figura 37 – “Autorretrato XII”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 63x120cm, 2009.

Grande parte dos autorretratos contemporâneos tentam subverter a representação do rosto, talvez por ser a parte do corpo mais frequentemente associada a traços psicológicos e como lugar do narcisismo, na qual converge a visão que se tem de si e a que se deseja oferecer às outras pessoas. Logo, presumo que a não identificação da aparência física do sujeito nas imagens produzidas torna-se, muitas vezes, aspecto motivador para a construção de um autorretrato, visto que possibilita 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. Na produção contemporânea de autorretratos, frequentemente artistas tratam da relação entre o “eu” e o “outro”, não somente deles centrados em seus traços fisionômicos e em aspectos autobiográficos, que aprisionam o autor à sua própria vida, na tentativa de revelar quem realmente é.

Muitos artistas não têm a atitude narcisista de repudiar o lúdico, inserindo-o nos autorretratos e apreciando o distanciamento do “eu” que ele possibilita. Canton (2004), ao apontar a diversidade nas práticas contemporâneas de autorretratos, salienta a inclinação dos artistas para “brincarem” com a própria imagem. Dessa forma, o artista projeta-se no autorretrato, tendo liberdade para fazê-lo como desejar. É nessa proposição que justifico as modificações e ocultações que procuro

operar em minha imagem corporal, através dos autorretratos fotográficos. Não pretendo, porém, transmitir a idéia de que, ao “brincar” com as figuras em questão, esteja realizando um trabalho destituído de seriedade. Almejo, sim, assinalar a liberdade que perpassa esse afastamento da verossimilhança de minha imagem, colocando em questão a visão do autorretrato como um espelho onde o artista reflete-se ou como uma superfície reveladora de uma identidade.

No entanto, pode-se questionar se o autorretrato contemporâneo afasta-se inteiramente do narcisismo, pois, ainda que não procure espelhar a fisionomia do artista, o ato de retratar a si próprio é uma decisão do artista. Além disso, quando o artista expõe o trabalho, colocando-o em confronto com o olhar de outras pessoas, também não está manifestando a vontade de inserção no mundo instituído da arte?

Há de se convir que é impossível tecer uma conclusão fechada acerca dos autorretratos contemporâneos, na qual se possa englobar todas as produções atuais, também, porque elas necessitam ser analisadas caso a caso. O tipo de autorretrato que pretendo abordar, e que se relaciona com a prática por mim feita, é este que, apesar de parecer buscar uma afirmação identitária do artista, abre-se ao exterior, desvincilhando-se da ideia de “si” como única realidade existente e de preocupações puramente pessoais. Assim, o resquício narcísico presente nos autorretratos contemporâneos pode não ser o que suplanta outras questões, mas uma autoexposição que parte do particular, da própria imagem, mas é subjacente a outras questões. São autorretratos que agregam um conteúdo crítico-reflexivo acerca da arte, do artista e da sociedade, não havendo uma coincidência absoluta entre a imagem produzida e a aparência real do artista.

Diante da falta de coincidência entre o artista e sua imagem produzida, seria possível, ainda, chamar essas práticas autorretratos? Entendo que elas podem ser compreendidas desse modo na medida em que considerarmos que o conceito de autorretrato tem sido alterado e ampliado 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.

3.3 O corpo (des)identificado, velado e (re)configurado na prática pessoal

Ante o fato de o autorretrato implicar o uso da imagem representada ou do próprio corpo do artista na arte, o que evidencia diversas problemáticas, tais como as relacionadas ao desaparecimento da aparência física do autor, torna-se plausível afirmar que, nos dias atuais, esse subgênero esteja constituindo-se, também, como um território de (des)identificação do sujeito. Por isso, proponho uma análise das questões identitárias implicadas no uso do corpo do artista na arte contemporânea e, mais especificamente, em meus autorretratos fotográficos.

Como já vimos no subcapítulo anterior, o corpo do artista, presente em autorretratos, comparece como conteúdo da representação⁴⁰ visual e da criação artística ao longo da História da Arte, adquirindo tratamentos diversos em cada momento histórico. Contudo, durante o século XX, esse corpo, além de ser um artifício representado, passou a tornar-se sujeito e objeto do trabalho. Segundo Santaella (2003), a representação foi desaparecendo à medida que os artistas começaram a produzir pinturas abstratas e passaram a apropriar-se de objetos reais. A partir da *action painting*, caracterizada pela ação corporal do artista impressa na tela, a autora afirma que o corpo do artista começa a ser literalmente incorporado à obra de arte. O apogeu dessa utilização do corpo do artista como suporte, meio e lugar da obra ocorre, porém, apenas com o surgimento dos *Happenings*, das *performances* e da *Body art*. Essa última, por ser a mais radical, envolvia ações pessoais e privadas, diferenciando-se da *performance*, por ser autobiográfica e não teatral.

Santaella assevera, ainda, que o predomínio do corpo vivo do artista como suporte para a arte dominou o contexto artístico do século XX. Segundo a autora, esse tipo de produção atingiu o limite no final da década de 1970, em face das mudanças ocorridas na relação do artista, tanto com seu corpo quanto com o corpo

⁴⁰ A representação, nos termos de Aumont (2006), consiste na produção de uma imagem que sirva como uma espécie de substituta das coisas concretas (tridimensionais), dispostas numa superfície plana. Segundo Schmitt (2007), as imagens religiosas da Idade Média tinham o poder de evocar a presença real do retratado em diversas situações, tornando-se a imagem representada objeto de culto, por fazer a mediação entre o humano e o divino. Dentro dessa perspectiva, a imagem representada de modo bidimensional pode ser entendida como analogia, já que um ideal de semelhança absoluta está no seu funcionamento, embora toda a imagem representada carregue algum nível de ilusão e ficção.

humano em geral, cuja proveniência encontra-se atrelada ao advento das novas tecnologias, inicialmente à fotografia.

Como já apontado no subcapítulo 2.1, em ações performáticas a fotografia funcionou, primeiramente, como registro e documentação de ações do artista - uma documentação de algo efêmero no espaço e no tempo. Dentro dessa perspectiva, o importante era o momento em que o artista realizava seus atos diante dos espectadores, não o produto fotográfico em si, considerado apenas como um registro do trabalho, um artifício para a memória. No entanto, a *performance* foi sendo, aos poucos, pensada como fotografia e vice-versa. Muitos artistas começaram a trabalhar com o dispositivo fotográfico em suas experiências performáticas, de modo que essas experiências passaram a ser concebidas em função da câmera e, até mesmo, guiadas por ela. Desse modo, houve, então, uma inversão de papéis: a fotografia, antes mera documentação de uma *performance*, passou a ser parte do processo de trabalho do artista, tornando-se, também, produto artístico.

Santaella refere-se a esse tipo de ação, realizada a partir da década de 1980, como “autoperformance fotográfica” que, juntamente com o “videoperformativo”, mostra a artificialidade presente na figura do artista apresentado como imagem. Um exemplo disso é a obra de Cindy Sherman, já citada no subcapítulo 2.3, em que a artista constrói autorretratos, encenando estereótipos femininos, presentes em obras da tradição ocidental.

Esse tipo de “autoperformance fotográfica”, que consiste em ações/poses feitas apenas para serem registradas através da fotografia, interessa-me por ser um procedimento integrante de meu processo artístico. Porém, diferentemente das “autoperformances fotográficas” dos anos 1980, não procuro encarnar personagens pré-estabelecidas, apropriadas da história da arte ou da cultura de massa, no momento de fotografar-me. Além disso, ao final do processo, como já exposto, manipulo as imagens digitalmente (figura 38).



Figura 38 – “Autorretrato XVII”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 124x142cm, 2010.

É importante salientar que essa espécie de “autoperformance fotográfica” a qual venho realizando não corresponde a ações desenvolvidas em interação com o público, como é o caso das *performances* dos anos de 1970. Tratam-se de ações efêmeras, improvisadas e solitárias, efetuadas na intimidade de meu ambiente doméstico, tendo apenas a máquina fotográfica como testemunha. A interação com o observador só acontece posteriormente e de maneira indireta, por meio da visualização da fotografia em âmbitos expositivos. Assim, são ações/poses que colocam em jogo a minha relação com a imagem, enquanto sujeito que fotografa e é fotografado.

Por serem ações registradas a partir da fotografia, presumem sempre um momento passado, que compreende a apreensão de instantes fragmentados, interagindo com o tempo presente. Nesse sentido, ao me autorretratar, meu corpo

realiza ações e poses, as quais, ao serem captadas pela máquina fotográfica, presumem uma atitude artificial, congelada no tempo. Dessa maneira, não podem ser consideradas imagens que me identificam, pois o eu apreendido encontra-se paralisado, em oposição às identidades, que estão em constante formação.

Através dessas “autoperformances fotográficas”, notei que procuro trabalhar as problemáticas envolvidas na representação do corpo no autorretrato, mais especificamente as problemáticas relacionadas com a (des)identificação do sujeito retratado. É justamente esse corpo paralisado que pode apontar para a noção de (des)identificação do sujeito, mas também para a ideia de ficção e encenação na fotografia (subcapítulo 2.3).

Nos autorretratos que envolvem a “autoperformance fotográfica”, o ato de performar pode reafirmar ou mudar a identidade pessoal do sujeito nas imagens produzidas, em razão de alguns *performers* mostrarem ações de suas vidas cotidianas ou, então, dissimularem suas próprias identidades. Nesse sentido, Schechner (2003) aponta que as *performances* são feitas de fragmentos de comportamentos restaurados, os quais se referem a uma pessoa se comportando como se fosse outra, ou mesmo agindo, sem dar-se conta, como a mandaram ou como aprendeu. Para o autor, os comportamentos vividos pelo sujeito não foram criados por ele, presumindo condutas pautadas em padrões culturais.

Já na primeira metade do século XX, o sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss (1974)⁴¹ argumenta que o modo como os seres humanos utilizam seus corpos, seja a postura, o movimento, ou qualquer outra técnica corporal, não é natural, e sim moldado socialmente e culturalmente, ou seja, os corpos são historicamente modificáveis e variam de acordo com as diferentes culturas. Conforme Heidt (2004), há regras e critérios para a modificação de cada parte do corpo, de acordo com as culturas. Assim, “imperfeições estéticas”, odores do corpo, crescimento, cor e corte do cabelo e unhas são corrigidas de acordo com modelos sociais de comportamentos selecionados e fixados culturalmente.

São essas mudanças intencionais do corpo que se aproximam do que o sociólogo francês Henri-Pierre Jeudy (2002) considera uma tentativa de transformação do corpo em “objeto de arte”. Para o autor, isso ocorre a partir da maneira de maquiar-nos, vestir-nos, olhar-nos no espelho, pensando nos demais,

⁴¹ Comunicação apresentada à sociedade de Psicologia em 1934. Publicado originalmente em 1936, no Jornal de Psicologia, em Paris.

revelando um desejo de controlar o corpo para usá-lo, a fim de obtermos efeitos desejados sobre outras pessoas. São as encenações do eu na vida cotidiana (já apontadas a partir da obra de Goffman) que aproximam o corpo ao objeto de arte⁴², em razão de essas encenações serem feitas para que o corpo humano seja admirado, considerando um estereótipo humano essa idealização estética do corpo.

Nesse sentido, a partir das reflexões que o personagem Vitangelo Moscada, de Luigi Pirandello, faz a respeito de sua identidade, Fabris (2004) destaca a impossibilidade de o sujeito conhecer-se do mesmo modo como os outros o veem. Tal personagem faz uma confusão entre ser e aparência e nega a possibilidade de o corpo ser parte do processo de produção da subjetividade. Vive a experiência da crise de representação, na qual não existe apenas um “eu”, mas uma sucessão de “eus” que se processam em condições específicas de tempo e espaço. Para Fabris (2004, p.157), “enquanto produto social, o corpo não delimita uma identidade estável, mas um conjunto de identidades sucessivas e contraditórias, determinadas pelos olhares dos outros”. Segundo a autora, esse corpo tão negligenciado pelo personagem (que constantemente é a primeira marca de identidade do sujeito) está no centro de operações artísticas contemporâneas. De que maneira? Frequentemente extirpando os órgãos que mais nos identificam, como face, fronte, olhos e boca, colocando em discussão a noção de autorretrato e, também, de identidade, questões já discutidas no subcapítulo anterior.

Essa ação vivenciada pelo personagem Vitangelo Moscada, citado por Fabris, a qual consiste no sujeito experimentar estar em si mesmo não sendo ele próprio, definiria o próprio ato de “performar”, se retomarmos as idéias de Schechner (2003) com relação à *performance*. Percebo que em minha prática artística, os autorretratos atuam como uma produção que admite a incorporação lúdica de outros “eus” nas imagens produzidas. Considero que acabo assumindo esses outros “eus”, em razão de me autofotografar usando roupas de outras pessoas, ocultando a minha própria identidade física com véus, além de realizar manipulações analógico/digitais de minhas próprias imagens fotográficas. Esses procedimentos, em meu entendimento, permitem uma (des)identificação do corpo e (re)configurações identitárias nas imagens produzidas. Portanto, dentro dessa perspectiva, construo uma multiplicidade de “eus” nas imagens.

⁴² Jeudy usa o termo “objeto de arte” como uma representação de transcendência, como imagem única, atemporal, intocável e bela, o que já não cabe para definirmos a arte contemporânea.

Posso considerar que, nessa prática de autorretratos fotográficos, assumo, momentaneamente, um papel liminar, o qual para Turner (apud SILVA, 2005), está relacionado à ideia de “margem”, “passagem” de um “eu” para um “outro”, seguida da retomada ao “eu”. Assim, as configurações e reconfigurações identitárias presentes em meus autorretratos impõem-me, ao mesmo tempo, um estranhamento do “eu” e uma disposição lúdica e momentânea de ser outra pessoa. Isso aponta para uma consciência crítica de mim e do mundo, que se encontra na exterioridade de meu ambiente doméstico.

Esse tipo de “autoperformance fotográfica” por mim desenvolvida (figura 39) abrange a presença do meu corpo como imagem, tornando-o objeto da arte. Como mencionado anteriormente, mesmo que, em meu trabalho, predominem, em diversos casos, as apresentações de meu rosto, ele também faz parte de minha corporeidade. Já nos trabalhos em que a totalidade do corpo é mostrada, este apresenta-se vestido, vendado e velado, acarretando a ocultação e uma (des)identificação de minha aparência física, a qual acaba sendo reconfigurada pelas atitudes de encenação.



Figura 39 – “Autorretrato XVI”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 124x192cm, 2010.

Esse duplo jogo de mostrar e ocultar é algo que Molina (2004) considera próprio da fotografia, por ela converter-se num duplo do corpo, um outro corpo, utópico, fantasma, não podendo existir sem o corpo real, do qual é índice. Para a autora, o ato de velar também carrega esse paradoxo entre mostrar e ocultar, porque, na tradição oriental, o véu é símbolo de segredo e do secreto. Porém, ele contém sua própria negação, em razão de ocultar o sujeito fotografado apenas parcialmente.

Esse paradoxo latente no uso de véus é uma questão surgida gradativamente em meus autorretratos, já que o véu é um elemento recorrente nas imagens produzidas. Como já mencionei no primeiro capítulo, inicialmente usei véus durante as sessões fotográficas de modo inconsciente, sentindo-me superexposta nos momentos em que tentei auto-fotografar sem fazer uso deles. Além disso, as imagens produzidas com a utilização do véu me pareceram mais enigmáticas e instigantes para serem trabalhadas na etapa de manipulação digital. Isso, talvez, em razão de o uso do véu, a princípio, remeter-me a uma ocultação do sujeito, inserido, conforme denominação de Goffman, na “região de fundo”, região mais íntima e privada de cada sujeito. Nela, fatos suprimidos durante as representações do “eu” na vida cotidiana aparecem, sendo comparável aos bastidores de uma encenação teatral, em que raros membros do público penetram, pois é onde o sujeito liberta-se de seus personagens.

Contudo, à medida que procuro ocultar o “eu” inserido nessa “região de fundo”, considerada meu ambiente doméstico, cenário para a realização de ações privadas mediante o uso de véus e das manipulações digitais, também não estaria tornando-o público? Isso porque o uso do véu atribui anonimato ao corpo e revela suas ondulações e sinuosidades, encoberto por roupas alheias, além de mostrar certos aspectos do ambiente doméstico por meio da fotografia.

O véu consiste, nas palavras de Canton (2001), numa “quase-máscara”, a qual alude à dissimulação e ao fingimento, falsificando uma situação. Em virtude de ele ser comparável à máscara, devolve ao corpo o universo do indiferenciado e do anônimo. Molina (2004) considera a máscara como algo que cobre e descobre o corpo, insinua, modifica e converte a pessoa em objeto. Ela tem uma função catártica, ao sublimar, liberar e possibilitar que se assumam identidades ocultas. O portador de uma máscara sai de si mesmo para manifestar o escondido nas suas

representações do “eu” na vida cotidiana. Assim, o véu pode ser considerado uma “região de fundo”, pois um corpo mascarado ou velado possibilita ao sujeito liberar-se de seus personagens. Ao mesmo tempo, quem sabe, seja signo de metamorfose, sugerindo reconfigurações identitárias e corporais nas imagens do sujeito, assim como ocorre nos autorretratos fotográficos por mim produzidos.

Com relação às reconfigurações do corpo e, por consequência, das identidades do sujeito contemporâneo, o antropólogo David Le Breton (2007, p. 28-29) afirma que:

o corpo não é mais apenas [...] identidade de si, destino da pessoa, para se tornar um *kit*, uma soma de partes eventualmente descartáveis à disposição de um indivíduo apreendido em uma manipulação de si e para quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação pessoal. Hoje o corpo constitui um *alter ego*, um duplo, um outro si mesmo, mas disponível a todas as modificações, prova radical e modulável da existência pessoal e exibição de uma identidade escolhida provisória ou duravelmente. [...] O corpo tornou-se a prótese de um eu eternamente em busca de uma encarnação provisória para garantir um vestígio significativo de si. Inúmeras declinações de si pelo folhear diferencial do corpo, multiplicação de encenações para sobre-significar sua presença no mundo, tarefa impossível que exige tornar a trabalhar o corpo o tempo todo em um percurso sem fim para aderir a si, a uma identidade efêmera, mas essencial para si [...].

Nesse sentido, o autor comprehende o corpo como um objeto transitório, manipulável e maleável, não sendo ele lugar do sagrado, mas uma matéria-prima para metamorfose de si, no qual se dilui a identidade do sujeito. De acordo com o pensamento de Le Breton, o corpo é encarado como um acessório, um rascunho a ser corrigido e redefinido. Dentro dessa perspectiva, o sujeito pode optar por distanciar-se de um corpo que lhe (des)identifica. Para tal, basta que disponha de recursos, a fim de efetuar alguma alteração física, ou que passe a atuar em ambientes imaginários, com a construção momentânea de personagens, por meio das quais há um esquecimento momentâneo do próprio corpo, ato que propicia ao indivíduo tornar-se um “outro”, identificando-se a uma personagem existente somente em seu imaginário. O indivíduo assume, então, uma identidade volátil, uma pluralidade de “eus” provisórios, o que também ocorre em minha prática de autorretratos fotográficos.

O crítico e historiador da arte espanhol David Pérez (2004), na introdução da obra *“La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI”*, assegura que o corpo é concebível como espaço de liberdade ou de intimidade, já que só parece estabelecer sentido construindo identidades, mesmo sendo forjadas e cambiantes. O

corpo submetido ao uso artístico é reconfigurado a partir de obras que conjugam intimidade e coletividade, desolação e extravio, convulsão e incerteza. O autor coloca o corpo como fórmula instável, como figura esquiva que se escapa, impossível de ser representado artisticamente sem duvidar do valor do que se representa. A arte e a fotografia atuais, pelo emprego conceitual do corpo, convertem-se em espaço de tensão, em que se mostram contradições sociais nas quais estamos envolvidos. De acordo com Pérez, a confluência entre os textos contidos na obra citada têm em comum o entendimento de que o corpo contemporâneo é uma construção em permanente processo de revisão e configuração.

Desse modo, assim como na vida, na arte, o corpo do artista é utilizado como campo de experimentações, na medida em que o sujeito procura colocar-se fora de si mesmo, para melhor compreender a si e aos outros. No processo artístico de produção de auto-retratos fotográficos, esse corpo do artista reconfigura-se nas imagens produzidas, como representação bidimensional sobre um suporte. Ele apresenta-se como uma das maneiras de o artista mostrar/ocultar sua identidade/(des)identidade corporal, reconfigurando-a nas imagens.

Frente à diversidade de obras com temáticas sobre o corpo do artista na arte, Santaella (2003) aponta duas principais tendências que englobam essas produções: a primeira, chamada “refrações do corpo”, e a segunda, “memórias do corpo”. “Refrações do corpo” propõe um tratamento ao corpo na arte, ligado ao advento de novas tecnologias e conhecimento técnico, e relaciona-se, dentre muitas vertentes, com a fotografia produzida a partir do final dos anos 80, a qual tomou o corpo humano como objeto central. “Memórias do corpo”, por sua vez, envolve artistas que se voltam para o registro da fisicalidade de seus corpos. Como em meu trabalho procuro ocultar a aparência física de meu corpo ao invés de mostrá-lo, acredito que possa ser relacionado com a primeira tendência, a qual engloba o corpo na arte: “refrações do corpo”. Isso em razão de a autora citada acreditar que a câmera fotográfica interfere no corpo fotografado, no momento da tomada, ocasionando uma relação do corpo com a tecnologia. Em meu processo, meu corpo relaciona-se com a tecnologia, pois ao fotografar-me, coloco meu corpo em estreita relação com a câmera fotográfica, atuando como sujeito que fotografa e é fotografado. Além disso, manipulo digitalmente as imagens fotografadas. Logo, meu corpo é convertido em

pixels, tornando-se informação, o que me permite metamorfoseá-lo por meio dos botões e comandos do *software* utilizado.

Com relação ao significado do uso das tecnologias por artistas contemporâneos, Solans (2004) afirma que são utilizadas para uma reconstrução do corpo, da identidade e do sujeito, pois a tela articula-se a uma nova noção de corpo e de identidade, já que o corpo fragmenta-se como um *puzzle*, como uma colagem, desmembrado-se em partes dissociadas. Esse corpo disposto na tela, seja do visor LCD da câmera ou no monitor de computador, é um corpo invadido pela explosão artificial de um mundo transparente que não reflete sua identidade.

Conforme Jeudy (2002), o corpo convertido em imagens digitais adquire autonomia e mostra-se como um “outro” corpo. Mesmo que ele apresente semelhanças com os sujeitos, permanece a certeza de que esse corpo não é o seu. Na concepção do autor, a imagem virtual oferece uma apresentação perfeita do corpo liberado das contingências e lançado em um tempo infinito, que pode permitir a projeção das fantasias humanas sobre um corpo idealizado, o qual não precisa ser de carne e osso, sobre o qual é possível agir. Por este motivo, segundo Jeudy, é somente no mundo virtual que o corpo tem condições de tornar-se o mais perfeito objeto de arte.

Dentro dessa perspectiva, se o autorretrato fotográfico for realizado através de manipulações em ambiente digital, como é o caso de meu trabalho, o corpo acaba convertendo-se em objeto de arte, já que não existe um retrato definitivo do artista. Nesse caso, as expressões humanas captadas sucedem-se, misturam-se e podem ser constantemente alteradas.

Como vimos, o corpo humano é um campo mutável, domesticável, móvel, sem identidade fixa, capaz de camuflar-se e disfarçar-se. Em consonância com essa perspectiva, percebo que, em meus autorretratos fotográficos, construo imagens de mim mesma utilizando o corpo como território de encenações privadas, sob o qual trabalho. Assim, o corpo presente nesses autorretratos é um corpo alterado, maquiado, encenado, disfarçado, velado, ocultado, (des)identificado, manipulado, fragmentado, multiplicado, contaminado, reestruturado e artificial, mesclando sensações de estranhamento, ludicidade e deleite (figura 40). Tudo isso, em razão de eu, enquanto artista, estar inserida num contexto sociocultural, no qual o corpo humano assume essas características, concorrentes à crise do sujeito contemporâneo, já comentada no subcapítulo 3.1.

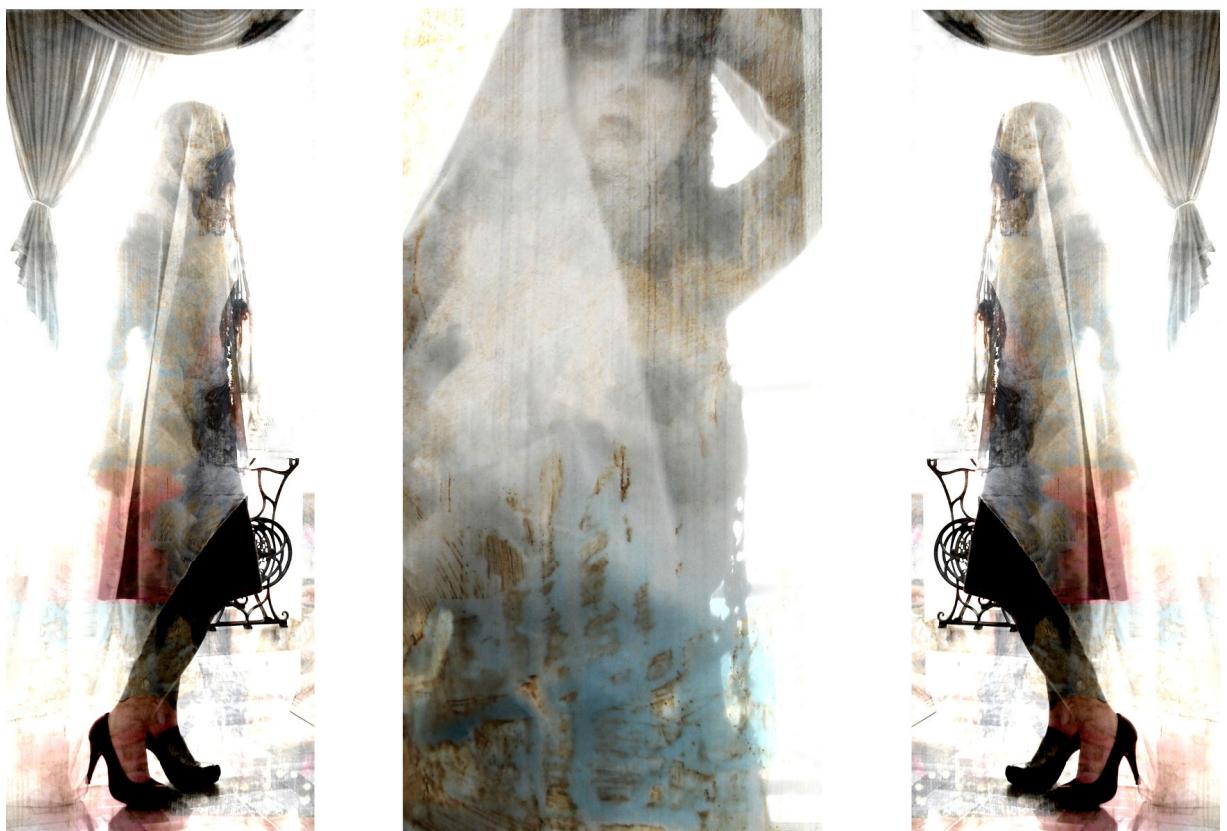


Figura 40 – “Autorretrato XVIII”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 124x169cm, 2010.

Após ter tecido considerações sobre o autorretrato, a autoperformance fotográfica, o corpo humano e a identidade, apreendo que esses conceitos elucidam aspectos significativos da cultura⁴³. Eles propõem problemáticas capazes de dialogarem com a arte contemporânea, com a fotografia no campo das artes visuais e com minha prática artística de autorretratos fotográficos, uma vez que, na poética pessoal, o próprio corpo mergulha numa relação direta com a câmera fotográfica, a qual serve como meio de registrar poses e ações realizadas em meu processo artístico. Esse é o motivo pelo qual evoquei tais conceitos nesta pesquisa, já que ajudam a pensar meu processo de criação.

A percepção de que as minhas produções práticas podem ser pensadas sob a luz desses conceitos aconteceu *a posteriori*. Ao produzir e investigar possibilidades plásticas de trabalhar o autorretrato fotográfico, analisei as proximidades e diferenças entre minha produção e a de outros artistas, que contribuíram com as discussões presentes nesta dissertação. Minhas produções

⁴³ Entendo cultura, de acordo com a perspectiva de Geertz (1989), como um sistema de símbolos e significados produzidos na mediação das relações dos indivíduos entre si.

diferenciam-se das obras dos artistas enumerados, em razão, principalmente, de ocorrer a mistura de procedimentos analógicos (encáustica) e digitais.

A reflexão sobre a poética pessoal, partindo da análise descritiva dos procedimentos que compuseram meu processo artístico, incluídas as questões relacionadas ao meio utilizado (fotografia) e os pontos de contato com inquietudes da cultura contemporânea, possibilitou perceber que o meu trabalho procura articular os seguintes elementos: fotografia contaminada; acumulações de camadas espaço-temporais na fotografia digital; fotografia ficcional e encenada; autorretrato fotográfico; autopreformance fotográfica; manipulações pictórico/digitais; múltiplas identidades do sujeito contemporâneo; reconfigurações identitárias e corporais; corpo (des)identificado e velado. A partir da análise desses elementos, não objetivei interpretar os trabalhos. Considerando que a arte contemporânea aborda variados problemas com relação à sua análise, entendo teoria e prática como esferas distintas, havendo entre elas um desencontro que não permite ao artista tocar suas obras integralmente, em virtude de as produções artísticas estarem sempre em processo.

Assim, constatei que tentar analisar o próprio trabalho é uma tarefa complexa ao artista, demasiado próximo do processo. Como em alguns momentos de minha pesquisa o acaso teve relevância, muitos elementos apareceram de forma não intencional. Conforme fui produzindo, surgiram novos elementos, distantes de conceitos que, inicialmente, pretendi investigar. Logo, meu discurso prévio, presente no projeto, não abrangeu os elementos que adquiriram forma no trabalho. Quando supunha que me aproximava das questões teóricas suscitadas por minha prática artística, parecia escapar-me e envolver sentidos que não pretendia utilizar. Mesmo assim, através de minhas produções, busco pensar plasticamente e visualmente preocupações próprias do tempo em que vivo.

Inicialmente, usei fotografias de documentos, imagens sem autoria, que pretensamente identificam o sujeito; mas, à medida que a pesquisa avançava, observei que as imagens, apesar de serem usadas, perderam, gradativamente, a importância, como se pode perceber na figura 41, deixando de serem facilmente visíveis. Elas são notadas pelo espectador somente se eu informar que as utilizo no processo e mostrar em quais partes da obra estão inseridas. Por isso, desperta-me atenção o fato de meu processo ter acontecido pela desidentificação (retirada de

partes da face que culturalmente identificam o sujeito retratado), ao contrário de identificar o sujeito, principal função das fotografias de documentos.



Figura 41 – “Autorretrato XIX”. Fotografias manipuladas com cera de abelha e digitalmente, impressas sobre lona fosca, 124x180cm, 2010.

Quando aponto que meu trabalho implica reconfigurações identitárias nas imagens do “eu” produzidas, as quais consistem em “ocultações” e “multiplicações”, questiono se não há relação com os efeitos impostos, pela interconexão do mundo, às identidades dos sujeitos contemporâneos.

Essa ideia de uma intensa interconexão fragmentada, causadora da crise do sujeito como um ser unificado, também ecoa na esfera da arte, provocando intensas discussões sobre “a morte do autor” (BARTHES, 2004), “o fim da história da arte” (BELTING, 2006), “o fim da arte” (DANTO, 2006), embora não signifiquem o final de tais instâncias, mas das grandes narrativas históricas de modo evolutivo, que acabam por modificar a maneira como o artista, a história da arte e arte são compreendidas. Por isso, na contemporaneidade, como se observou no subcapítulo 2.4, acontece um movimento rumo às pequenas narrativas, histórias de vida, microações íntimas e privadas, que ocorrem na vida cotidiana de pessoas comuns.

Isso invade variados contextos, seja o televisivo – meio multimidiático de comunicação de massas –, seja o “sagrado” da arte e seus museus, os quais se abrem à veiculação de obras que tratam das situações mais comuns ou íntimas da vida cotidiana.

É nesse sentido que o autorretrato torna-se uma estratégia relevante para a arte contemporânea, por ser o artista visualizado não mais como um gênio, herdeiro de um dom divino, mas como um sujeito comum, o qual vivencia esses paradoxos, produtos da contemporaneidade, que incidem sobre sua autoidentidade. Essa perspectiva também é coerente com o que se percebe como decorrência da grande quantidade e dimensão das mostras coletivas de artes visuais: o apagamento da importância da questão da autoria do artista, priorizando a do curador.

Como artista, percebo que essas questões relacionadas à identidade e à crise do sujeito contemporâneo afetam minha produção, pois, igualmente, atingem minha identidade. Talvez, por isso, autorretrato-me através de múltiplas identidades, ao mesmo tempo em que oculto e apago as referências fisionômicas, além de trabalhar a fotografia digital, a qual pode ter mobilidade e reproduzibilidade infinita. Através da abordagem de tais questões, não busco respostas e posicionamentos conclusivos, mas procuro problematizá-las, pois acredito que não cabe à arte nem ao artista respondê-las, mas trazê-las à tona através de sua obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta pesquisa, procurei apresentar reflexões com as quais me deparei em minha prática artística. Dentre elas, as que envolvem reconfigurações identitárias e corporais do artista, convertido em imagem nos autorretratos fotográficos. Como minha imagem é um dos elementos da pesquisa, encontro-me profundamente envolvida nesse processo, buscando, aos poucos, distanciar-me da produção, na tentativa de analisá-la de modo crítico-reflexivo. Isso não significa que eu considere meu discurso sobre a obra o mais apropriado, em razão da polissemia, presente em qualquer obra de artes visuais e das escolhas teórico-conceituais realizadas ao longo do processo. Isso evidencia que não pretendo abranger as possibilidades de discursos permitidos pelo trabalho, à medida que permanece aberto ao observador tecer suas próprias relações de sentido.

Um dos aspectos norteadores da pesquisa foi: Como operar reconfigurações identitárias nos autorretratos fotográficos produzidos? Foi possível através da multiplicação ou da ocultação da autoimagem corporal. A multiplicação da autoimagem ocorreu ao fotografar-me junto a espelhos, aparecendo minha imagem em diferentes ângulos nas fotografias. Também, em virtude da justaposição de variadas imagens na formação de cada trabalho. Já a ocultação da autoimagem aconteceu por meio de: poses e ações realizadas durante a tomada fotográfica, que presumiram ficções/encenações; do uso de véus, roupas de outras pessoas e maquiagem; da falta ou excesso de entrada de luz no obturador da câmera; do corte/fragmentação de alguns detalhes definidores do sujeito, como os olhos; de contaminações entre fotografia e manipulações pictórico/digitais; e do acúmulo de camadas na formação da imagem final, a qual acaba criando outra diferente das iniciais, através da mistura dos elementos.

Conforme já abordado, as fotografias constituintes da série “(Re)Configurações do eu” são manipuladas digitalmente, nas quais utilizei a encáustica digitalizada como parte do processo, não como resultado final, embora, em alguns momentos, tenha-as exposto. A série foi produzida a partir de dois tipos de imagens: fotografias 3x4 de documentos e encenadas. O resultado dessa combinação, apesar de apresentar algumas proximidades técnicas e tratar-se de autorretratos, evidencia diferenças formais no modo de produção. Assim, realizei

trabalhos nos quais a imagem aparece de corpo inteiro, inserida em cenários, e outras mais centradas em fragmentos do corpo ou rosto, combinados com pequenos detalhes das imagens manipuladas de documentos.

No processo, o princípio proliferativo da obra de arte esteve presente, ao utilizar trabalhos prontos, os quais migraram para o meio digital, originando novas imagens. Evidenciaram-se, ainda, variados agenciamentos espaciais e temporais sobrepostos, contidos em cada camada da imagem. Inclusive porque, com o advento da fotografia digital, as configurações espaço/temporais dela tornaram-se múltiplas.

As fotografias não permanecem intactas e imediatamente reconhecíveis, como se fossem reflexo especular de minha aparência física. Isso permite superar a crença disseminada e, portanto, artificial, de que a fotografia é um atestado de veracidade das coisas, pois é produto de um processo criativo do autor. A fotografia mostra-nos a realidade de modo limitado, revelando apenas as características visuais dos objetos, sua aparência, na lógica da bidimensionalidade. Por isso, relaciona-se com a ideia de ficção e encenação, proveniente das poses e ações apresentadas pelo sujeito ao ser fotografado. Ao mesmo tempo, é documentação, como vimos no caso das microações íntimas e privadas.

Além de refletir sobre assuntos referentes à fotografia, como contaminações, ficção e encenação, busquei problematizar o subgênero do autorretrato e as questões sobre as identidades do sujeito contemporâneo. A ideia de autorretrato utilizada não foi a renascentista, na qual o sujeito era representado de modo realista, revelando a aparência física de seu autor, mesmo que idealizada. No sentido renascentista, o ato de autorretratar é comparado, metaforicamente, a um espelho fidedigno do artista, na medida em que reflete as peculiaridades e a “identidade-*idem*”. Em sentido contrário, interessou-me realizar autorretratos para provocarem uma (re)configuração corporal e identitária do “eu”, mesmo através de ocultações e multiplicações da imagem.

A “identidade-*idem*” foi subvertida à medida que ocorreram contaminações na fotografia, bem como através do uso de roupas alheias e véus. Logo, a concepção de identidade desta pesquisa não foi no sentido de “mesmidade”, idêntica, mas de identidades múltiplas, cambiantes, contraditórias, instáveis, fragmentadas, inacabadas e fluidas.

Produzi autorretratos entendendo o corpo humano como uma construção cultural, procurando relacioná-lo com questões identitárias suscitadas por ele ao ser remodelado, encenado, ocultado e manipulado. Esse fator evidencia que o corpo humano, tal qual a identidade do sujeito, é uma construção em permanente processo de revisão e configuração, sendo mutável, maleável, transitório, sem identidade fixa, capaz de camuflar-se e disfarçar-se.

Meus autorretratos são, portanto, matéria-prima para metamorfose do eu convertido em imagem. Nela, os procedimentos de ocultação diluem minha identidade física, acarretando desidentificações fisionômicas e corporais, pois a identidade do eu restante nas imagens consiste em construções forjadas, cambiantes, ficcionais e encenadas. Igualmente, provocam reconfigurações identitárias, já que o uso do véu, ao atribuir anonimato ao corpo, ainda revela algumas de suas ondulações e sinuosidades.

Por não existir um retrato definitivo do artista, em razão de ser impossível trabalhar seu corpo artisticamente sem duvidar de sua veracidade, as expressões humanas captadas pela câmera fotográfica podem ser constantemente alteradas. Desse modo, o corpo reconfigura-se como imagem bidimensional sobre um suporte.

Nem sempre podemos identificar o sujeito em sua imagem fotográfica, em virtude das encenações e artifícios utilizados, o que também ocorre na vida cotidiana. Torna-se difícil identificar os sujeitos pelos seus atos, pela expressão de seu olhar, por haver elementos de disfarce no comportamento de indivíduos em interações uns com os outros, passando a fazer parte da identidade. Por isso, resta questionar: Por que nos preocuparmos com as aparências externas se as coisas e pessoas nem sempre são o que aparecem?

Esse questionamento orienta meus autorretratos para uma emergência em retratar-me de formas diferentes do que costumo ser e vestir fisicamente em minha vida cotidiana, através das intervenções em minha imagem fotográfica e do uso das roupas de outras pessoas. Assim, o tema da padronização contida em fotografias 3x4 de documentos, bem como a ficção/encenação das poses fotográficas, são elementos que levam a refletir sobre as questões identitárias do sujeito contemporâneo, presentes nas produções de autorretratos fotográficos.

Creio que esse tipo de produção tem relevância, à medida que pode ser um modo de o artista questionar sua corporeidade e identidade, em face das múltiplas manifestações do sujeito contemporâneo. A produção de autorretratos possibilita,

ainda, a interferência, a desconstrução e a intervenção do artista em sua própria imagem fotográfica. Dessa forma, há relação com o direcionamento da cultura contemporânea, ao expor questões cotidianas de gestos da intimidade dos indivíduos, que passam a pertencer ao domínio do espaço público.

Pautada nas diversas considerações dos autores componentes do referencial teórico, percebo que, na produção atual de autorretratos fotográficos, não existem limites. Ao ser contaminado por procedimentos próprios de outras linguagens artísticas e recursos das novas tecnologias, o conceito de autorretrato fotográfico pode ser ampliado e reformulado, em relação com as ideias de identidades fragmentadas e múltiplas, que permitem produzir autorretratos desidentificados dos aspectos físicos do sujeito fotografado que se fotografa. Dessa forma, o autorretrato contemporâneo suscita diversas indagações acerca do artista, do público, da arte e da cultura, as quais permeiam sua produção.

Ao investigar, de modo prático-teórico, o processo artístico de criação de autorretratos fotográficos, analisando as possibilidades de reconfigurações identitárias nas imagens realizadas, foi possível constatar que a produção de alguns autorretratos, em vez de revelar identidades, gera mais um estranhamento acerca de mim, permitindo a descoberta de outros “eus”, ou seja, alteridades. Também, envolvem uma disposição lúdica e momentânea de ser outra pessoa. Neste processo, a autoidentidade é ocultada, e não revelada. Ela é, ainda, multiplicada, gerando uma infinidade de “eus” nos autorretratos produzidos.

Algumas intenções iniciais deste trabalho foram repensadas em decorrência dos imprevistos e acasos, os quais redimensionam a prática artística. Ao final do processo, percebo que os rostos das fotografias de documentos, manipulados com cera de abelha, desapareceram gradativamente da composição das últimas produções, embora estejam presentes na imagem. Esse fato não integrava os objetivos iniciais desta pesquisa, que pretendia explorar tanto o caráter padronizado contido nas poses das fotografias 3x4 de documentos pessoais, quanto a atitude ficcional e de encenação latente na pose. Esta última acabou sendo o foco principal na produção das imagens, o que, de alguma forma, mostra-se coerente com a proposta da pesquisa, pois foi possível subverter a atitude padronizada assumida nas fotografias 3x4. Destarte, parti dos documentos que apresentam um “eu” datado para chegar numa produção de múltiplos “eus”, definidos como criações, portanto, ficções.

Acredito que, através da investigação prático-teórica, bem como da participação em exposições, seminários, congressos, encontros, jornadas e diálogos com outros artistas e “mestres”, pude aprofundar as reflexões sobre o autorretrato fotográfico. Entretanto, as possibilidades de desenvolvimento do tema não se concluem. Meu interesse em produzir autorretratos fotográficos segue instigando-me, para gerar novos desdobramentos a essa investigação. Contudo, pretendo redimensionar a prática, tendo em vista meu interesse em fazer uso não mais somente de minha imagem.

Assim, visualizo duas probabilidades futuras, dentre as quais pretendo optar. A primeira, por meio da qual poderia continuar trabalhando as relações entre fotografia, encáustica e manipulações digitais, utilizando, em conjunto com minhas imagens, photocópias de fotografias 3x4 de documentos de outras pessoas, as quais emprestariam roupas para fotografar-me. Creio que as produções não seriam mais impressas sobre lona fosca, mas em tecidos ou plásticos transparentes. Como resultado, não haveria mais trabalhos bidimensionais, os quais possuem a parede como suporte de exposição. Essas imagens necessitariam de outras maneiras de ocupar o espaço expositivo, transformando-se numa instalação.

A segunda, embora se distancie um pouco da presente investigação, consistiria em utilizar a imagem de meu corpo em interrelação com a do espaço urbano, envolvendo a fotografia digital. A produção se construiria, primeiramente, a partir da tomada fotográfica de imagens do espaço urbano, com a intenção de capturar elementos variados da cidade para criar um banco de dados fotográficos (arquivado em computador), contendo os lugares pelos quais transitaria. Num segundo momento, escolheria algumas imagens que despertassem maior interesse visual, não guiada pela familiaridade, mas pela sensação de estranheza. A seguir, as selecionadas seriam impressas e utilizadas numa outra sessão fotográfica, envolvendo a captura de detalhes de meu próprio corpo, encoberto pelas imagens da cidade, fotografado em ambiente íntimo e doméstico. Desse modo, abordaria visualmente a relação do sujeito contemporâneo com o espaço público (da cidade) e o privado (doméstico), além da relação de seu corpo com as imagens, culminando, os trabalhos, em imagens dentro de imagens. Estas ainda seriam tratadas em laboratório digital, através da segmentação e reconfiguração de seus enquadramentos. O trabalho resultaria em justaposições de detalhes da mesma imagem, o qual pode ser impresso, não significando que estivesse finalizado.

Poderia ser, novamente, colocado no ambiente urbano para refotografar já que esse vaivém acumulado nas camadas é algo constante em minha produção artística.

Nesse sentido, reforço que este trabalho não está finalizado, mas redimensionado para novas produções, cabendo decidir por qual dos caminhos apontados deverei continuar as investigações prático-teóricas. Assim, esta pesquisa tem, ainda, aspectos a serem aprofundados; possibilidades a serem exploradas, desvendadas no decorrer do trabalho, considerando os acasos que podem redimensionar a prática artística, a qual permanece em processo de desenvolvimento e constantes descobertas.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Virgínia Gil. Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os aspectos e as ruínas da realidade. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura/UFRGS, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 11 ed. Campinas: Papirus, 2006.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosacnaiy, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reproducibilidade técnica. In: Lima, Luiz. Costa. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e terra, 1990. p. 209- 240.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. **Espelho, espelho meu?** Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade. 2005, 172f. Dissertação (Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CABELLO, Helena; CARCELLER, Ana. Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán) (fragmento). In: PÉREZ, David (Org.). **La certeza vulnerable**: cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 94-113.

CALABRESE, Omar. Pormenor e fragmento. In: **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Espelho de artista**: auto-retrato. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 35-50.

_____. (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. **O auto-retrato na (da) arte contemporânea**, 2001. Disponível em: <<http://www.fabiocarvalho.art.br/chiarelli.htm05>>. Acesso em: 05 ago. 2007.

_____. **A arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 2002.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (org.). **Imagen-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Poto Alegre: UFRGS, 2003.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed.34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 9.ed. Campinas: Papirus, 2006.

DUMONT, Louis. **O individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e produção do sujeito: o privado em praça pública. In: FONSECA, Tania Mara Galli; FRANCISCO, Deise Juliana (Orgs.). **Formas de ser e habitar a contemporaneidade**. Porto alegre: Editora universidade/UFRGS, 2000. p. 109-120.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago. v. 17, 1996.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 15.ed. Petrópolis, Vozes, 2008.

GREENBERG, Clement. Clement Greenberg Parte I. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. (Org.) **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 05 fev. 2009.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 5.ed. Petrópolis, Vozes, 2000. p. 103-133.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTMANN, Luciana. Audiovisual e antropologia: um casamento possível entre arte e ciência? In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de (org.). **Arte, educação e cultura**. Santa Maria: UFSM, 2007. p. 41-61.

HEIDT, Erhard U. Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano. In: PÉREZ, David (Org.). **La certeza vulnerable**: cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 46-64.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. 2.ed. São Paulo: Estação liberdade, 2002.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 15-33.

LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. 2.ed. Campinas: Papirus, 2007.

LEITE, Marcelo Eduardo. Quatro fotógrafos na “sala de poses” do Brasil imperial. In: **V Seminário memória, ciência e arte**: razão e sensibilidade na produção do conhecimento, 2007, Campinas. Disponível em: <<http://www.preac.unicamp.br/memoria/textos/Marcelo%20Eduardo%20Leite%20-%20completo.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2009.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rios ambiciosos, 2001.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANOVICH, Lev. Novas mídias como tecnologia e idéia: dez definições. In: Leão, Lúcia (Org.). **O chip e o caleidoscópio**: Reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: Ed. Senac, 2005. p. 24-50.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: Mauss, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo, EPU, 1974. p. 209-233.

MOLINA, Mauricio. El cuerpo y sus dobles. In: PÉREZ, David (Org.). **La certeza vulnerable**: cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 200-205.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PÉREZ, David. Entre la anomalía y el síntoma: tanteos en un frágil recorrido. In: **La certeza vulnerable**: cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 9-43.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte**. V.7, n.13, p. 81-95, 1996.

_____. A instauração da imagem como dispositivo de ver através. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 33-51, 2004.

_____. Cruzamentos entre o real e o (im)possível: transversalidades entre o “isso foi” da fotografia de base química e o “isso pode ser” da imagem numérica. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 37-48, 2005.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papirus, 1991.

ROLNIK, Suely. Novas figuras do caos – mutações da subjetividade contemporânea. In: FONSECA, Tania Mara Galli; FRANCISCO, Deise Juliana (Orgs.). **Formas de ser e habitar a contemporaneidade**. Porto alegre: Editora universidade/UFRGS, 2000. p. 63-69.

ROUILLÉ, ANDRÉ. **Fotografia e arte contemporânea**. In: FATORELLI, Antonio (Org.). Fotografia e novas mídias. Rio de Janeiro: Contra capa, 2008.

_____. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 3.ed. São Paulo: FAPESP. Annablume, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade. In: ARAUJO, Denize Correa (Org.). **Imagen e (ir)realidade**: comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SANTOS, Alexandre. **Fotografia em expansão**. Porto Alegre, 24 nov. 2006. Revista Fundação Iberê Camargo, 2006. Entrevista concedida à Fundação Iberê Camargo. Disponível em <http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista_nova/entrevista-integra.asp?>. Acesso em: 28 nov. 2006.

SCHARF, Aaron. **Arte y fotografía**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. **Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Rio de Janeiro, Ano 11, n.12, 2003. p. 25-50.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 5 ed. Petrópolis, Vozes, 2000. p. 73-102.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “Artes” e “Ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n.24, 2005. p. 35-65.

SIMÃO, Selma Machado. **Arte Híbrida**: entre o pictórico e o fotográfico. São Paulo: UNESP, 2008.

SOLANS, Piedad. Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna. In: PÉREZ, David (Org.). **La certeza vulnerable**: cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 282-305.

SOULAGES, François. A fotograficidade. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 37-48, 2005.

_____. A revolução paradigmática da fotografia numérica. **ARS**, São Paulo, v. 5, n.9. p. 74-99, 2007.

TRIGO, Thales. Fotografia digital. In: TRIGO, Thales. **Equipamento fotográfico: teoria e prática**. 2.ed. São Paulo: SENAC, 2003. p. 163-213.

VANÇAN, Gilberto. **Auto-retrato: Eu não eu**. 2003. 100f. Dissertação (Mestrado em Artes do Instituto de Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

WEIBEL, Peter. Teoria narrada: projeção múltipla e narração múltipla (passado e futuro). In: Leão, Lúcia (Org.). **O chip e o caleidoscópio: Reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Senac, 2005. p. 331-352.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 5.ed. Petrópolis, Vozes, 2000. p. 7-72.

ANEXOS

ANEXO A, B, C e D – Imagens da exposição apresentada durante a defesa desta dissertação, ocorrida na sala Cláudio Carriconde, CAL, UFSM.



