

Leandro Pimentel Abreu

O auto-retrato como espetáculo e controle na contemporaneidade

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientação: Professora Doutora Katia Maciel

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação

Rio de Janeiro
2005

Pimentel, Leandro

O auto-retrato como espetáculo e controle na contemporaneidade / Leandro Pimentel Abreu. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2005.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2005

Orientadora: Katia Maciel

1. Arte contemporânea 2. Auto-retrato 3. Fotografia 4- Identidade.

I. Maciel, Katia (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Programa de Pós-Graduação em educação e cultura. III. Título.

Leandro Pimentel Abreu

O auto-retrato como espetáculo e controle na contemporaneidade

Rio de Janeiro, 01 de abril de 2005

Profa. Dra. Katia Maciel, Escola de Comunicação da UFRJ

Profa. Dra. Beatriz Jaguaribe, Escola de Comunicação da UFRJ)

Prof. Dr. Rogério Luz, UFRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Katia Maciel pelo incentivo, pelo carinho e por toda ajuda para realizar essa dissertação.

Aos professores Marcio Tavares, Paulo Vaz, Beatriz Jaguaribe e Henrique Antoun pelas importantes aulas que tive oportunidade de assistir.

A todos do N-Imagem, especialmente ao professor Rogério Luz, pelas conversas que pude ouvir.

Ao professor Antônio Fatorelli, pelo companheirismo e pelas orientações.

A minha querida amiga Andréa pela revisão.

A generosidade da amiga Paola pela diagramação e tratamento das imagens.

Ao amigo e “chefe” Alex por ter me fornecido o tempo para finalizar esse trabalho.

Aos meus pais pelo apoio incondicional.

A minha filha Juliana pela força e compreensão.

A Isabell pela paciência e dedicação.

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma reflexão sobre a representação humana como processo de construção de identidades na contemporaneidade. Compreendendo-se o auto-retrato como uma expressão onde ocorre uma tensão entre o individual e o coletivo, procura-se analisar a poética de artistas cujas obras se inserem no conceito de “fotografia expandida”, portanto, destituída dos critérios de demarcação das fronteiras que separam o fotográfico do não-fotográfico. Entendidas como discursos que se articulam com a produção teórica e crítica, as obras, assim como as reflexões produzidas pelos seus autores, servirão para análise das novas tendências do processo de subjetivação, tendo em vista as novas relações do homem com as “imagens-máquinas”. O objetivo deste estudo é repensar a imagem humana diante das tecnologias de vigilância e identificação sob a perspectiva de uma arte híbrida, livre das fronteiras dos suportes, e de um espectador dinâmico, imerso na construção do discurso. A partir das potencialidades que surgem, pretende-se definir as estratégias de construção e desconstrução de identidades diante das possibilidades abertas pelas novas tecnologias.

ABSTRACT

This research is a reflection about human representation as a process of constructing identities in the contemporaneity. The self-portrait is understood as an expression where a tension between the individual and the collective occurs and we want to analyse the poetics of artists whose works can be situated within the concept of “expanded photography” and are therefore beyond the criteria of limitation that separate photography and non-photography. The works are understood as discourses articulated in relation to theoretical and critical productions and, together with the reflections produced by its authors, serve as analysis of new tendencies in the process of subjectivation with regards to the new relationship of the man with the machine-image. The objective is to rethink the human image against the technologies of vigilance and identification from a perspective of a hybrid art that is free from limiting supports, and a dynamic spectator that is immersed in the construction of the discourse. With the potentialities that arise, we intend to define the strategies of constructing and deconstructing identities through the possibilities opened up by the new technologies.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1 O indivíduo e a tecnologia do olhar.....	13
1.1 <i>A perspectiva artificialis</i> e a formalização do “eu”	14
1.2 O artista autor e sua relação com a técnica	16
1.3 Maquinismo e humanismo.....	18
1.4 O indivíduo contemporâneo.....	23
2 As identidades na arte moderna e contemporânea.....	25
2.1 A imagem humana.....	29
2.2 Tendências na fotografia contemporânea.....	30
3 A imagem técnica como espetáculo e controle.....	34
3.1 Retratos de humanidade.....	36
3.2 Controle e poder.....	42
3.3 A mobilidade do espectador.....	43
3.3 O corpo visível.....	45
4 A busca da identidade: o vídeo e as poéticas contemporâneas.....	52
4.1 O fim da câmera.....	58
4.2 O Eu e o Nós	60
4.3 Hibridismos.....	62
5 O aniquilamento do sujeito e a fragmentação da imagem.....	65
5.1 Andy Warhol e o sujeito maquínico.....	65
5.2 A ilusão do realismo em Vik Muniz.....	73
6 O apagamento da imagem: memória e identidade.....	82
6.1 Christian Boltanki e o desaparecimento do indivíduo.....	82
6.2 O arquivo universal de Rosângela Rennó.....	93
Conclusão.....	109
Bibliografia.....	117

Introdução

A reestruturação das relações humanas diante das novas tecnologias intensifica as questões a respeito das fronteiras que separam o real do virtual, o humano do não humano. O sujeito contemporâneo, sem as ancoragens que lhe garantiam uma identidade estável, encontra-se dissolvido entre sua posição como integrante de uma coletividade e a afirmação de sua própria individualidade. Em cada uma dessas categorias, social ou individual, ocorre a existência de identidades contraditórias, de modo que as identificações são continuamente deslocadas. A estabilidade se dá a partir das representações com as quais o sujeito vai se identificando ao longo da sua história de vida - sua família, nacionalidade e religião, por exemplo - e as formas de identificação que o sistema estabelece - nome próprio, os documentos com números de registro e foto. Desde a sua origem, um pouco antes da metade do século XIX, até a atualidade, a fotografia exerceu a função de representar a fisionomia humana, tornando-se um importante instrumento na construção dessas identificações.

A tradição do retrato como forma de identificação, originária das fichas criminais do século XIX, baseia-se no realismo da imagem fotográfica, sua capacidade icônica e seu caráter indicial. O questionamento do valor de prova da imagem fotográfica, posto em maior evidência a partir da tecnologia digital e o fim da película como matriz, não invalidou a sua força como ritual social ou como atestado de identidade. Os álbuns de família, os perfis na imprensa, os *blogs*, assim como os retratos de identificação criminal, as fotos para documento e as novas técnicas de investigação do corpo (tomografia, ressonância magnética etc) indicam a forte presença dessas imagens na atualidade como formas de orientação de conduta e identificação. Diante da dissolução do modelo do homem moderno, historicamente e geograficamente situado, e potencializada pelas novas tecnologias, que permitem sua manipulação e transporte com mais facilidade, as imagens fotográficas ganham força como meios de afirmação social a partir da possibilidade de maior visibilidade. Da mesma forma, as câmeras de vigilância se multiplicam, transformando o cidadão em representações de possíveis criminosos.

A fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que anteriormente haviam fornecido as bases para o reconhecimento dos indivíduos sociais, parece ter deixado espaço para outras formas de identificação mais rasas. Esta mudança afeta também as identidades pessoais, abalando a idéia que se tem de si próprio como indivíduo integrado. Em seu lugar surge um sujeito que abdica do seu corpo como meio de relação com o mundo e se hibridiza com a tecnologia que o cerca. Sua ação e presença não se limitam somente ao espaço e tempo presentes, relativizando a possibilidade de percebê-lo ou defini-lo a partir de sua presença física no mundo. Nesse contexto, o auto-retrato e as obras auto referenciais, pensados como discursos onde o artista contemporâneo desenvolve uma reflexão sobre o sentido do “eu”, apresentam-se como formas propícias para o entendimento de como esse sujeito contemporâneo se percebe.

Para facilitar este estudo, as diversas formas de utilização da fotografia como instrumento de identificação foram divididas em duas categorias básicas: uma delas relacionada ao espetáculo e outra ao controle. Nesta, estão os retratos feitos para documentos e fichas em geral, fotos científicas e etnográficas. Ao espetáculo estão vinculadas as imagens feitas como forma de afirmação de uma identidade social. Neste caso estão as fotos de álbuns de família e os retratos da mídia em geral. Em ambos os casos, essas representações agem no entendimento que o homem faz de si próprio e da sua imagem social. Os quatro artistas escolhido (Andy Warhol, Vik Muniz, Christian Boltanski e Rosângela Rennó) se apropriam dessas imagens, gerando obras que, a partir desse deslocamento, refletem sobre os mecanismos com que essas imagens atuam em seu espaço original. Essas obras se apresentam como auto referenciais, representando um questionamento sobre a presença dessas imagens na sociedade e da sua força como construtora da idéia que o indivíduo tem de si próprios.

Na tentativa de definir os parâmetros que possibilitam a construção de uma imagem do homem contemporâneo, optamos por introduzir essa pesquisa pontuando a origem do indivíduo na Itália renascentista. A *perspectiva artificialis* serviu como referência para a observação do desenvolvimento de uma representação que simbolizava uma nova percepção do mundo. As tentativas de subvertê-la, através das experiências revolucionárias

dos artistas modernos, indicam o desejo de desviar-se de um olhar que não se adequava mais ao contexto cultural e às formas de subjetivação do século XX.

No segundo capítulo, desenvolvem-se os conceitos que balizaram a arte moderna e as influências que alimentaram o trabalho dos artistas que aparecerão nos capítulos 5 e 6. Nesta análise, enfatiza-se o sentido negativo da modernidade, que tende a um embate direto em relação aos modelos clássicos e ao sistema de arte. Ganham destaque dois movimentos: o Dadaísmo e o Fluxus. A partir da tendência à desmaterialização da obra de arte, inaugurado por Marcel Duchamp e pelos dadaístas em geral, inicia-se o percurso de afirmação do conceito em detrimento do objeto artístico (Argan, 1992: 438). Nesse percurso, a fotografia, apesar de ter seguido uma trajetória até certo ponto independente dos movimentos artísticos modernos, fornece importantes subsídios para a consolidação da arte conceitual, na medida em que ela própria precipitou importantes reflexões sobre o estatuto da arte em geral, dialogando e trazendo questões sobre a originalidade da obra, o realismo, a reprodutibilidade, a circulação, a noção de espaço / tempo, e sobre o trabalho artesanal do artista.

A fotografia, desde a sua concepção, encarna uma crescente virtualização em diferentes domínios do conhecimento. Ela funda uma nova relação visual com o mundo, no qual há o progressivo abandono dos objetos e fenômenos físicos externos como referentes a partir de onde se processavam os estímulos visuais, afirmando os estados físicos e as disposições do próprio corpo em processar a experiência visual de modo particular em cada indivíduo. Jonathan Crary observa que houve um movimento de desterritorialização da visão que se apresenta no surgimento de um observador mais móvel e flexível (Crary, 1998: 42). A rapidez da produção da imagem fotográfica, que passa a ser criada automaticamente no aparelho, assim como a flexibilização do seu suporte, que possibilita a sua reprodutibilidade ilimitada, emancipam a imagem do seu condicionamento espaço temporal. Situada na interseção entre as vontades do corpo e a aparência do real visível, a imagem fotográfica promove um duplo movimento de desterritorialização e de dessubjetivação. As imagens não coincidem com a concepção subjetiva do artista nem tampouco se definem como uma representação pontual do espaço.

Paralelamente à sua influência no movimento artístico moderno, que se restringia a um limitado círculo, a fotografia foi amplamente disseminada nos meios científicos e em vários setores da sociedade. Essa manifestação mais popularizada da técnica fotográfica baseia-se no seu aspecto realista, seu caráter indicial e icônico, que a torna um poderoso instrumento mnemônico. No capítulo 3, são observadas as diversas formas de utilização da fotografia como representação do indivíduo, que passa a ter seu corpo esmiuçado e identificado através da sua imagem análoga. Essas imagens são pensadas em duas vertentes: o espetáculo e o controle. No primeiro caso, estão as imagens que o sujeito oferece de si, a forma com que ele julga ser conveniente sua identificação pública. Esta referência de como seria o modo mais adequado de sua imagem fixar-se em uma fotografia, claramente visível no hábito da pose, desenvolve-se a partir do modo como se percebe o outro e a sociedade. Neste grupo de imagens está parte das fotos de álbuns de família e as imagens que aparecem na mídia. No segundo caso, agrupam-se os retratos em que o sujeito transforma-se em um objeto a ser estudado ou catalogado sob uma identificação. Como exemplo, podem ser citadas as fotos para documentos, os retratos para fichas criminais, as documentações etnográficas, as fotografias usadas como instrumento para estudos científicos e as imagens geradas pelas câmeras de vigilância.

No início do século XX, período em que surge o sujeito sociológico (Hall, 2001: 11), os retratos de documentação social deslocam-se do fundo falso para um enquadramento que mostrasse o “em torno”, dando a ambientação necessária para o entendimento daquele sujeito como resultado de sua interação com o meio. Nesse momento, o homem era pensado na sua relação com as estruturas sociais conforme as teorias marxistas e suas releituras. O retrato etnográfico passa a representar essa relação do homem com a sociedade. Há uma subversão da tradição da pose e há um reforço da idéia da capacidade da foto captar momentos fugazes. Nesse mesmo período, há a difusão da psicanálise, que, a partir das teorias de Freud, marcou o desmonte do sujeito cognoscente e racional através do conceito de inconsciente. A busca da representação de um universal através da singularidade de uma aparência que se desfaz, desprendendo-se do referente na afirmação formal do objeto, remete à transcendência do inconsciente freudiano. O sujeito contemporâneo, por outro lado, não se concebe por trás de nenhuma máscara. Sua

inconsistência é a sua própria verdade. Sua identidade se desloca na fratura das noções de espaço e tempo e na interposição do real e do virtual, perdendo a estabilidade cultural e uma relação definida na sua posição geográfica ou no seu corpo físico. Na medida em que este indivíduo vai perdendo a relação física com o mundo real e seu corpo vai adquirindo outro valor, como buscar representar através de aspectos visuais a complexidade de relações que estão ali presentes apesar de não visíveis?

O vídeo e as imagens de síntese surgem no ambiente contemporâneo como meios que ampliam a possibilidade de se pensar a aventura do auto-retrato. O capítulo 5 mostra o impacto dessas tecnologias na reflexão que os artistas desenvolvem de sua própria condição nesse novo contexto. A oposição entre um sujeito-Nós, que tende ao tecnicismo e ao deslumbramento com a tecnologia, e um sujeito-Eu, que procura resistir e redefinir sua identidade artística, busca representar o conflito que se apresenta na atualidade. (Couchot, 2003: 17)

Nos dois últimos capítulos, são apresentados quatro artistas e suas obras: Andy Warhol (1928-1987), Christian Boltanski (1944 -), Vik Muniz (1961 -) e Rosângela Rennó (1962 -). Esses artistas foram divididos em dois grupos, obedecendo a separação entre as imagens no contexto do espetáculo e do controle: Warhol e Muniz; Boltanski e Rennó, respectivamente. Tais categorias não merecem muita rigidez, servindo apenas como recurso para melhor compreensão das suas questões e de como é trabalhado o conceito de identidade em suas obras.

1 O indivíduo e a tecnologia

A história da perspectiva pode ser entendida com a mesma legitimidade de duas maneiras: enquanto vitória de um sentido do real, distanciador, objetivante, ou como triunfo da luta do homem pelo poder, luta essa que renega a distância. Assiste-se, simultaneamente, à consolidação e à sistematização do mundo exterior e ao alargamento dos domínios do eu. (Panofsky, 1993: 63)

Na Idade Média, os dois lados da consciência humana – um voltado para o exterior e outro para o interior – jaziam semiadormecidos sob um véu comum, “tecido de fé, ilusão e preconceitos infantis” (Burckart, 1991: 81), e o homem só estava consciente de si como membro de uma raça, de um povo, de um partido, de uma família ou corporação – somente através de uma categoria geral. O surgimento do indivíduo coincide com a possibilidade de se conceber o homem como uma totalidade passível de representação. Não somente uma simbologia do universal, como nas imagens de personagens religiosos e nobres, ou nos elementos “ritualístico” das culturas primitivas, mas como reconhecimento e afirmação de uma experiência individual. Jakob Burckardt (1818-1897) destaca as peculiaridades da Itália do século XIV como o ambiente propício ao florescimento dessa individualidade.

Foi na Itália que esse véu se desfez primeiro; um tratamento *objetivo* do Estado e de todas as coisas deste mundo se tornou possível. Ao mesmo tempo, o lado *subjetivo* se afirmava com ênfase correspondente; o homem se tornava um *indivíduo* espiritual e se reconhecia como tal. (...) Os italianos do século XIV conheciam pouco da falsa modéstia, ou da hipocrisia em qualquer forma; nenhum deles sentia medo da singularidade, de ser e parecer diferente dos vizinhos. (Burckardt, 1991: 81)

Ao contrário de outros contextos, onde havia uma dependência maior ao território e à coletividade, na Itália renascentista a insatisfação com o governo ou motivos particulares levavam as pessoas a deixarem seus lares de forma voluntária. Tal processo indica uma liberdade em relação a uma ancoragem espacial e à própria cultura. Cresce o cosmopolitismo, representando, em si, um alto grau de individualismo. Artistas participam ativamente dessa busca de conhecimento e do desenvolvimento harmonioso de sua

existência material e espiritual. Esse impulso em direção a um parâmetro individual mais elevado, combinado com uma natureza poderosa e um conhecimento variado, fez surgir o “homem multifacetado”, um homem universal.

No Renascimento italiano encontramos artistas que, em todos os ramos criavam obras novas e perfeitas, e que também causavam a maior impressão como homens. Outros, além das artes que praticavam, eram mestres de um amplo círculo de interesses espirituais.” (Burckardt, 1991: 84)

Essa nova posição do artista aparece na difusão do hábito de assinar a obra, gesto que indica o desejo de reconhecimento do seu papel de criador e a definição de um estilo pessoal.

Ao destacar esse ponto da história da cultura ocidental, não pretendemos distinguir uma única origem para o sujeito contemporâneo a partir de uma nova atitude cosmopolita na Itália renascentista. Houve, em outras circunstâncias, culturas que se diferenciaram por suas características singulares, como no caso dos gregos em relação aos bárbaros, ou dos árabes perante outros povos asiáticos, o que amplia o problema da investigação das fontes fundamentais que contribuíram para a formação da nossa sociedade atual. As viagens, migrações, miscigenações, invasões e outros tipos de intercâmbio não foram privilégio do período renascentista, embora a abertura da mente humana para o novo e a possibilidade dessas mixagens tenham, possivelmente, sido sua mais importante peculiaridade.

1.1 A *perspectiva artificialis** e a formalização do “eu”

O mundo se artificializa assim como a relação do homem com a natureza se modifica. A *perspectiva artificialis* surge como uma forma mais realista de representação

do espaço, não obstante o paradoxo que se apresenta na própria nomenclatura. Ou seja, desenvolve-se uma forma de representação mais naturalizada, por meio de um artifício

* Em seu *Trattato della pittura* (1443) Leo Batissta Alberti sistematiza a *perspectiva artificialis*, dando os fundamentos para um princípio organizador com base em projeções geométricas, destinadas a representar relações tridimensionais no plano bidimensional a partir do conceito euclidiano de espaço.

matemático. Jacques Aumont diferencia este sistema de representação das estampas japonesas clássicas, nas quais não há um ponto de fuga, o que corresponde a uma recusa em hierarquizar o espaço. “Ao contrário, no sistema dominante entre nós, que se impôs na cultura ocidental a partir do século XV com a *perspectiva artificialis*, procurou-se copiar a perspectiva natural processada no olho humano.” (Aumont, 1993: 215) Busca-se a naturalidade através do artifício, confunde-se os limites entre o natural e o artificial.

Panofsky abre o primeiro capítulo de “Perspectiva como forma simbólica” com uma definição feita por Albert Durer (1471-1528): “Perspectiva é uma palavra latina que significa ‘ver através de’”. No início do capítulo IV, Panofsky cita novamente o artista alemão após afirmar que a perspectiva gera a distância entre o ser humano e as coisas: “primeiro temos o olhar que vê, em segundo lugar o objeto visto, em terceiro a distância que há entre olhar e objeto”. Essa relação entre sujeito e objeto é uma das principais questões da história e do pensamento sobre a arte. No âmbito dos auto-retratos, interessamos como os artistas irão buscar suas imagens, as formas de aproximação e distanciamento que se operam nos processos de construção de um outro “eu”, o da obra.

A perspectiva linear inaugura um espaço comum ao artista e ao espectador que, através da visão monocular e da organização racional do visível, assegura ao sujeito da visão um domínio medido da realidade. (Bellour, 1997: 215) Conforme demonstraram as experiências de Bruneleschi com a *tavoletta* (dispositivo que teria sido criado para mostrar a visão especular da perspectiva linear), a precisão conceitual do sistema de representação renascentista seria suficiente para fazer coincidir a imagem construída com a realidade visível através do olho humano, demonstrando a sua potência de semelhança. Ao sobrepor a imagem bidimensional à paisagem real, a coincidência das linhas demonstraria o valor do método como instrumento técnico e artístico. A perspectiva do *quattrocento* tornou-se um refúgio onde existe um mundo estável na medida em que pode ser pensado e compartilhado racionalmente. Diante do atrito entre a estabilidade mítica dos antigos e o despertar da razão científica, o espaço quadriculado da pirâmide visual configurou o domínio concreto onde se ancora um homem aconchegado em sua individualidade e alargado em seu poder cognitivo. Tais parâmetros têm como metáforas, respectivamente, a visão monocular fixa e a abstração matemática do espaço.

Ocorre, nesse momento, a integração da idéia de infinito em um sistema unificado que abarca a subjetividade e os seres no mundo. “A impressão visual subjetiva foi sujeita a uma tal racionalização que essa mesma impressão acabou por se tornar o alicerce de um mundo de fundações sólidas, mas, ao mesmo tempo, num sentido completamente moderno da experiência, ‘infinito’”. (Panofsky, 1993: 61). Abandona-se a concepção da Terra como centro do cosmos cujo limite absoluto seria a esfera celeste. “Nasce um conceito de infinito, um infinito não só prefigurado em Deus, mas corporizado na realidade empírica.” (Panofsky, 1993: 60)

O Renascimento e a perspectiva linear servem como parâmetro da emergência de uma certa subjetividade e da afirmação de uma dimensão autoral do artista ou, ainda, de uma sistematização cientificista do mundo. Contudo, não são exatamente essas novas dimensões do humano ou as novas ferramentas conceituais e tecnológicas que irão implicar outra subjetividade. Os usos programados e os desvios, principalmente as transgressões do que havia de previsto nos instrumentos, constroem a subjetividade em conexão com uma rede contínua e inapreensível. Vilém Flusser observa que antes da revolução industrial os aparelhos existiam em função do homem e depois o homem passou a existir em função deles. (Flusser, 1998: 41) Por sua vez, Pierre Lévy relativiza o uso que se fará do aparelho de sua programação: o usuário “não faz nada além de continuar uma cadeia de usos que pré restringe o dele, condiciona-o sem, contudo determina-lo completamente. Não há, portanto, a técnica de um lado e o uso de outro, mas um único hipertexto, uma imensa rede flutuante e complicada de usos”. (Levy, 1993: 59).

1.2 O artista autor e sua relação com a técnica

O fortalecimento do saber científico e da individualidade em detrimento do conhecimento mítico e da submissão a padrões coletivos articula-se, no âmbito da produção artística, a duas idéias fundamentais que podemos destacar de maneira geral como parâmetros de uma subjetividade moderna: o artista como autor intelectual da obra e o homem como indivíduo cognoscente.

O retrato, representação de uma identidade, encontra neste ambiente seu substrato, e o artista, demiurgo desta nova condição humana, assume um papel que mescla a busca pelo conhecimento do novo com uma engenhosa habilidade física e intelectual. Da proximidade com o artesão, restrito às convenções formais e aos temas universais ou, ainda, de canal para a expressão do divino, ele passa a ser indivíduo autor cuja marca se insere na obra e integra a sua forma.

A auto-representação surge nesse contexto. Não é intenção desse estudo aprofundar-se na dimensão psicológica nem tampouco traçar uma história linear do auto-retrato desde o Renascimento até a atualidade. Também não pretendemos tratar o tema de forma isolada, dando atenção somente aos aspectos formais potencializados pelos recursos técnico-imagéticos de cada época. Contudo, torna-se necessário situar os momentos em que um certo tipo de técnica serviu como instrumento para a construção de imagens, influenciando, por sua vez, a relação do artista e do observador com a obra e a realidade. Além disso, a dimensão do artista-autor acaba despertando um sentido de oposição entre a subjetividade criativa e a mecanicidade da técnica, gerando uma certa tensão que se radicaliza com o surgimento da fotografia e o advento da sociedade industrial.

Raymond Bellour afirma que o auto-retrato, apesar de ter evoluído pouco, é um gênero eminentemente moderno, “que se reveste a partir do século XIX de todos os avatares da crise da representação, triunfando na literatura de hoje, de Nietzsche (*Ecce Homo*), Leris (*La règle du Jeu*), a Malraux (*Antimemoires*) e Barthes (o Barthes “por si mesmo”)”.(Bellour, 1997: 288) Ao contrário da autobiografia, que narra uma vida, o auto-retrato narra apenas um “eu”, como uma imagem fugidia. Ele não narra eventos, apenas circula em volta da mesma questão: quem sou eu?

O auto-retrato nasce, em Montagne, de uma transformação dos procedimentos por meio dos quais a retórica antiga organizara a representação do mundo e do discurso, fixando a regra da invenção da memória. No auto-retrato, tudo isso refluí em direção a quem escreve para se conhecer melhor, descobrindo, porém, no ato de escrever, apenas uma prova fugidia de sua identidade. (Bellour, 1997: 288)

Há no auto-retrato algo que escapa na narrativa. Haveria, neste caso, um meio de expressão mais eficaz? Alguns fatores levaram ao reconhecimento do cinema como um meio inadequado à autobiografia, entre eles a sua incapacidade de delimitar a verdade documentária e a ficção, a divisão das funções entre diversos profissionais e o desaparecimento da subjetividade diante da objetiva. (Bruss, *apud* Bellour, 1997: 324) Por sua vez, o cinema aproximou-se de uma outra subjetividade, menos franca e mais distorcida. Uma subjetividade que foge da adequação figurativa, mas de alguma forma está aderida à película cinematográfica que, ao se situar entre documentário e ficção, testemunha e narrativa, se aproxima. O vídeo aparece como um meio ainda mais flexível na aventura do auto-retrato ao sustentar vários discursos simultaneamente ou permitir uma maior autonomia do autor devido, sobretudo, à possibilidade de visão imediata da imagem construída. Convém, nesse momento, despertar para a questão do desaparecimento progressivo na cultura contemporânea de uma imagem do “eu” conforme a autobiografia literária tradicional, que durante muito tempo foi hegemônica, mas é agora questionada a partir do advento da mídia e do deslocamento da literatura de seu papel central. As diversas tecnologias que surgiram ao longo dos últimos séculos, algumas diretamente ligadas à linguagem e a imagem, outras contribuindo mais indiretamente para a mudança de percepção do mundo, foram importantes no trajeto histórico desse “eu”.

1.3 Maquinismo e humanismo

Philippe Dubois concebe cinco momentos em que a questão do maquinismo-humanismo e o lugar do real e do sujeito se diferem qualitativamente. Tal divisão se dá a partir da ênfase em cada período a um determinado tipo de técnica nas artes visuais: a câmera obscura, a fotografia, o cinema, o vídeo e a informática. (Dubois, 2004: 36)

As câmeras obscuras e outros aparelhos óticos como auxiliares na confecção de imagens no plano bidimensional estão entre os primeiros tipos de tecnologias de comunicação. Nesse caso o aparelho servia apenas na fase de elaboração intelectual ou cálculo prévio, cabendo ao artista a impressão ou pintura da imagem na superfície.

Apesar de pré-ordenada por uma máquina de visão, a imagem continua sendo produzida pelas mãos do homem e sendo vivida, portanto, como algo individual e subjetivo. Toda a dimensão do humanismo artístico irá se insinuar por essa brecha: a personalidade do artista, o estilo do desenhista, a pincelada do pintor, o gênio da sua arte, tudo repousa nesta dimensão manual que marca, e assina por assim dizer, a inscrição do Sujeito na imagem (embora, obviamente, nem toda inscrição manual implique uma aura artística).” (Dubois, 2004: 37).

Nota-se que ao maquinismo impessoal do processo contrapõe-se o desejo do artista em afirmar uma subjetividade, ou que, paradoxalmente, a presença de uma dimensão não-humana mais explícita no processo gera uma percepção ou uma exacerbação do que há de imprevisito, o que há de humano e pessoal no ato. Se a imagem é uma relação entre o sujeito e o real, o jogo das máquinas figurativas e seu incremento irá separar cada vez mais esses dois pólos, como espécies de filtros ou telas se adicionando.

O advento da imagem fotográfica marcou um outro tipo de relação maquinismo-humanismo. Agora a máquina não se limitará a captar e organizar a imagem, mas passa a ser também responsável pela inscrição da imagem na superfície. A participação humana passa a ser mais como operador do aparelho do que na figuração direta. Intensifica-se o problema da atrofia do homem nas artes técnicas, com a perda da “artisticidade” e a tendência à “desumanização” das relações.

A proliferação de retratos e a difusão da técnica fotográfica não somente entre pintores, mas também no meio científico, comercial e jurídico, traz uma confusão entre o que se faz por determinação técnica do meio e o que se dá por necessidades e interesses. A condenação da fotografia ao símbolo de uma perversão da criação artística se intensifica. Baudelaire adverte que “a indústria, ao entrar no âmbito da arte, torna-se sua mais mortal inimiga, e que a confusão das respectivas funções prejudica o desempenho de ambas.(...) Se permitirmos que a fotografia invada o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo o que vale porque o homem lhe acrescenta sua alma, então ai de nós.” (Baudelaire, 1995: 885). No âmbito da representação humana, há inclusive críticas à sua capacidade mimética, o que pode parecer um paradoxo tendo em vista sua capacidade de figuração do real visível. O escultor Augusto Rodin sublinha a incapacidade da fotografia instantânea em representar

os corpos quando em movimento, pois os fazem parecer imobilizados, como se o tempo houvesse sido suspenso repentinamente.

É o artista que diz a verdade e a fotografia que mente; pois, na realidade, o tempo não para. E se o artista consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes, o trabalho dele é, certamente, muito menos convencional do que a imagem científica onde o tempo é suspenso de forma abrupta. (Rodin, 1990: 61).

O surgimento do cinema insere outro dispositivo maquínico na criação imagética. Desta vez a participação de um dispositivo técnico se estende desde a apreensão da imagem até a sua fruição pelo espectador. O cinema inaugura, ainda, dois aspectos importantes na relação do criador e do espectador com a obra. O primeiro é a noção de construção coletiva, rompendo com o modelo do artista independente e passando para uma relação de organização de nível industrial. O resultado final está vinculado desde à qualidade do maquinário utilizado, passando pela equipe de produção, até o ritual da projeção, o que torna quase impossível um domínio sobre todas as etapas. Além disso, como explicou Walter Benjamin, calculou-se em 1927 que um filme para ser rentável tem de atingir um público de nove milhões de pessoas.

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na sua própria produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão imediata da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme”. (Benjamin, 1985a: 172)

Outro aspecto diz respeito aos condicionamentos do público para a recepção da obra, que necessita de uma atitude que Dubois chamou de “sobrepercepção” e “submotricidade” do espectador, ou seja, ele é obrigado a ficar em um ambiente escuro de frente para uma tela e de costas para o projetor durante o tempo de duração da película. Contudo, apesar de ser a mais industrial de todas as artes até então, a força simbólica do cinema parece escamotear todo o aparato necessário para a sua realização, levando o sujeito para dentro da imagem como se tratasse de um fenômeno não artificial. Inserindo-se de

forma tão eficaz no imaginário popular e voltado para um grande número de espectadores, ele surge como um fenômeno de massa, como um sonho coletivo. Walter Benjamin compara os movimentos de câmara com os procedimentos nos quais a percepção coletiva se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador.

O cinema introduz uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico do que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camundongo Mickey (...).(Benjamin, 1985a: 190).

As mudanças da modernidade após o final do século XIX, coincidindo com o aparecimento do cinematógrafo, indica um clima perceptivo em que “sensações fugazes e distrações efêmeras” (Leo Charney, 2001: 386) formam um público distraído pela descontinuidade das ações e imprevisibilidade das sensações. Leo Chaney identifica, segundo alguns pensadores que tentaram resgatar a possibilidade da experiência sensorial em face ao caráter efêmero da realidade, dois conceitos que definiriam a investigação do moderno como momentâneo, criando uma nova forma de experiência no cinema: “o esvaziamento da presença estável pelo movimento e a resultante separação entre a sensação, que sente o instante no instante, e a cognição, que reconhece o instante somente depois dele ter ocorrido”. Nesse sentido, o instante estaria sempre perdido como objeto reconhecível e seria vivido somente através das sensações corporais não racionais. Benjamin desenvolve o conceito de recepção tátil em oposição à contemplação da recepção óptica, e compara a atitude do público no cinema com a sensação habitual que se tem perante a arquitetura, “isto é, baseia-se na mudança de lugares e de ângulos que golpeiam intermitentemente o espectador”. O cinema provoca, para Benjamin, um tipo de conciliação do homem com o instante, um resgate das sensações através do choque, que ele associou à “mudança repentina constante do cinema e da vida moderna, e às sensações efêmeras acentuadas que atingem o sujeito moderno com grande intensidade”. (Charney, 2001: 384).

Ao pensar o papel do cinema na modernidade, Paul Virilio se aproxima da reflexão de Benjamin e Charney, posicionando-o como uma espécie de ordenador em um ambiente repleto de informação visual: “a capacidade essencial do cinema, nos seus vastos templos é

a de uma ordenação social para uma ordenação do caos da visão”. (Virilio, *apud* Couchot, 2003: 74)

Ainda em relação às conexões entre a estética do cinema e as tendências perceptivas da modernidade, Charney cita o cineasta e teórico francês Jean Epstein, que...

(...) na década de 1920 argumentou que a essência do cinema derivava da forma do momento sensorial que chamou de fotogenia – fragmentos fugazes de experiência que forneciam prazer de um modo que o espectador não conseguia descrever verbalmente ou racionalizar cognitivamente. Epstein concebia o filme como uma cadeia de momentos, uma colagem de fragmentos que produzia não um fluxo uniforme de atenção, mas altos e baixos repentinos e imprevisíveis. Nesses trancos de atenção o espectador recolhia momentos de pura imersão na imagem. (Charney, 2001: 395)

A fotogenia era mudança e variação - ao que Epstein vinculava o esvaziamento do tempo na modernidade. O cinema marcou o surgimento de uma forma de arte que podia refletir essa realidade temporal que, ao deslocar-se da vida simples que o contém, “desfamiliariza”, gerando uma “comparação entre um momento intenso e outros menos intensos que o cercam.”(Charney, 2001: 399) Ou, como definiu Benjamin,

(...) através de seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeito espaço de liberdade. (Benjamin, 1986: 189)

O quarto momento que nos fala Dubois é o do vídeo ou o da imagem televisual. Há uma nova ordem que se distancia do contato físico da fotografia ou da encarnação do sonho em uma sala escura. A transmissão que ultrapassa os limites do espaço rompe com a identificação intimista e afirma a distância e a multiplicação. “Imagem amnésica cujo fantasma é um ‘ao vivo’ planetário perpétuo, ela abre a porta à ilusão (simulação) da co-presença integral”. (Dubois, 2004: 46) O espectador que na sala escura tinha uma identidade imaginária, passa a ser um fantasma que se apresenta dissolvido sob a forma de

um número ou de uma taxa de audiência, “uma onipresença fictícia, sem corpo, sem identidade, sem consciência”. A imagem televisiva integra-se ao ambiente e se afirma como mais um objeto entre os utensílios do lar, apresentando-se, a partir da ilusão do tempo real da transmissão e do realismo da imagem fotográfica, como um meio de se dominar o que não se pode na realidade alcançar. O mundo vira um objeto que temos acesso através do aparelho. “Assistimos na verdade ao desaparecimento de todo Sujeito e de todo Objeto: não há mais relação intensiva, só nos resta o intensivo, não há mais Comunhão, só nos resta a Comunicação”.(Dubois, 2004: 47)

O quinto e último agenciamento entre o homem e a máquina aparece na imagem informática, também chamada imagem de síntese ou virtual. Surge, pela primeira vez, uma imagem técnica que não precisa de um referente real; ou seja, pode-se construir uma imagem sem nenhum modelo presente em um espaço ou tempo. Ela é gerada pelo programa e não existe fora dele. Até então, desde a câmera obscura, todos os dispositivos pressupunham a existência de um real exterior e anterior, e, agora, perde-se todo o sentido de representação. Desaparece a distância entre a idéia e sua manifestação visível, ou entre a aparência e a essência. O que existe é a própria imagem, o próprio mundo torna-se imagem. O artista-autor oriundo do Renascimento encontra aqui um momento para rever seu papel de criador e a inserção do seu “eu” na obra, que dependerá, agora mais do que nunca, das programações do aparelho. O espectador passa a poder interagir com a imagem e construir a obra em conjunto, integrando uma grande rede impossível de se delimitar.

1.4 O indivíduo contemporâneo: entre o controle e o espetáculo

A noção de indivíduo se dá a partir das diferenças, do outro, do espelho, da experiência com sua própria representação. Esta experiência se dá, sob uma determinada perspectiva, através da presença dos aparelhos de controle social, que, no ambiente contemporâneo se colocam como um olhar, uma categorização do indivíduo através de uma identidade fortemente sugerida, praticamente imposta, a que iremos nos referir como um sistema de controle. Sob outra perspectiva, o olhar para o exterior, para o outro, para o que

é diferente de si, oferece o material para o sujeito se situar no mundo enquanto objeto integrante de uma realidade.

A individualidade, portanto, se forma a partir dessas duas categorias: o olhar sobre si e o olhar para o outro. A escolha dos artistas obedece a estas duas perspectivas, cada uma exemplificada em uma dupla. A utilização de imagens fotográficas de álbuns e arquivos sociais feitos por Rosângela Rennó e Christian Boltanski, ou o reposicionamento de ícones da cultura de massa em outro contexto, como fizeram Andy Warhol e Vik Muniz, têm o objetivo de intensificar as questões a respeito da imagem na constituição da subjetividade contemporânea.

Através da trajetória desses quatro artistas e de suas obras que se apresentam como auto-referenciais, pretendemos pensá-los em duas categorias do uso da imagem: o espetáculo e o controle. A hipótese inicial é que as novas tecnologias, e as relações do homem com elas, bem como com a cultura em geral e com a natureza, propiciaram um redimensionamento das identidades na atualidade, e que, a atividade artística, relativamente livre de um utilitarismo, seria o campo propício para se pensar esse indivíduo. Haveria, então, na atividade artística, a abertura para a afirmação de identidades múltiplas e expandidas. Muito embora o uso das tecnologias imagéticas como instrumento de vigilância e como espetáculo subsista tão ou mais eficazmente do que em qualquer outro momento da história das imagens técnicas, convém, neste momento, dar partida a um novo papel, independentemente de qualquer especificidade, na constituição não de uma definição deste homem contemporâneo, mas dos parâmetros que restringem seu ser, a sua multiplicidade e a sua mobilidade, assim como a busca da base que sustenta a sua presença no mundo, sua conduta e visão de si próprio.

2 As identidades na arte moderna e contemporânea

O surgimento das várias vanguardas nas primeiras décadas do século XX enuncia o sentido transgressor da modernidade, que rompe os parâmetros do classicismo, liberando a experiência artística dos valores instituídos, que, naquele momento, tornaram-se insustentáveis. A distinção entre sujeito e objeto dissipou-se em uma confusão de identidades indicativas da incapacidade de compreensão do novo mundo, onde a tecnologia tornou-se referência de desenvolvimento. Os meios de transporte trazem a sensação de velocidade, a luz elétrica liquida o regime de dia e noite, as máquinas de voar mostram um outro ponto de vista da realidade e a fotografia possibilita a todos o acesso a um novo visível.

A Primeira Guerra Mundial, um acontecimento que contradiz todo o racionalismo em que se apoiava o progresso social, evidencia duas posições intelectuais distintas: (Argan, 1992: 356) uma delas, a das vanguardas históricas, das correntes construtivistas e, mais tarde, da arquitetura racional e do desenho industrial, considerava a guerra um desvio da linha racional e julgava necessário reconduzir a sociedade às vias da razão. A arte com o seu aspecto romântico e não-racional teria um importante papel nessa pedagogia em busca de uma sociedade mais justa e tolerante. A segunda opinião considerava falsa a posição tomada pela civilização e entendia a guerra como um movimento lógico dentro da orientação evolutiva de uma cultura científica e tecnológica. Esta era a posição dadaísta, retomada após a Segunda Guerra Mundial, pelas vanguardas que geraram os movimentos artísticos contemporâneos.

A idéia de trazer as artes eruditas para o *mundo terreno* estava baseado integralmente no espírito Dada, que foi o primeiro movimento do século a produzir uma arte que era contrária às artes eruditas de todas as maneiras. O espírito Dada era uma recusa a altivez, um encorajamento à burla e à zombaria, e uma recusa à beleza como forma de consolação. Seu repúdio às Artes Eruditas estava baseado no reconhecimento de que a Europa, que reivindicava sua superioridade cultural em termos de arte com relação ao resto do mundo, tinha sido palco de um horror sem precedentes, a Grande Guerra, na qual

milhares de jovens foram de encontro a suas mortes sem propósito. (Danto, em Hendricks, 2002: 29)

A modernidade parece marcar o fim do que de “natural” ainda existia no homem e as vanguardas artísticas surgem como uma recusa à não aceitação dessa mudança. Nascia um ser que as regras combinatórias dos velhos códigos não conseguiam mais representar. Negar o que foi dito e vivido, matar a arte e o homem, abrir caminhos, mesmo sem ter aonde chegar, enfim, fornecer uma nova textura onde pudesse ocorrer a conexão que permitisse o funcionamento do circuito e propor algo diferente. O próprio Dadaísmo, ainda que sem pretender instaurar nenhuma nova relação, mas apenas demonstrar a impossibilidade de qualquer relação, ao enfatizar a pura ação, imotivada e gratuita, promove a arte “verdadeira” como anti-arte. (Argan, 1992: 356)

A institucionalização da modernidade, o ingresso daquele material a princípio inaceitável na história da arte, não ocorre livre de tensões. Ronaldo Brito faz uma distinção entre o sistema e as linguagens da arte no caso moderno. Estas não criavam seu próprio valor, que...

(...) era construído, fabricado, pela estrutura burocrático-ideológica que as cercavam.(...) Aceita, incorporada à tradição, a modernidade foi automaticamente negada enquanto vanguarda. A tradição moderna apresenta-se entretanto de maneira problemática, pois a instituição não detém, ainda, sua completa inteligibilidade. (Brito, 2001: 205)

Nesse terreno ambíguo ocorre a impossibilidade de se pensar a arte em aderência à manutenção da ordem burguesa ou, por outro lado, em oposição absoluta ao modo de produção capitalista. Esta inquietação abrirá caminho para a contemporaneidade:

Esta não seria uma figura clara, com âmbitos plenamente definidos. Seria um feixe descontínuo, móvel, a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites. Não há uma diferença evidente entre o trabalho moderno e o trabalho contemporâneo, válida por si, há, isto sim, *démarches* distintas agindo “dentro” e “fora”. “Dentro” porque o trabalho de arte contemporânea não encara mais a ação modernista como esta se idealizava e sim como resultou

assimilada e recuperada. A erosão dos novos valores, a modernidade evidentemente desconhecia: a luta era contra os arraigados valores do século XIX. A partir da *Pop*, no entanto, a arte vive no cinismo inteligente de si mesma”. (Brito, 2001: 207)

A *Pop* aparece como uma das principais portas de entrada da arte contemporânea, promovendo a hibridação dos suportes e o reposicionamento do espectador e do artista, assim como da instituição artística. Na *Pop* ocorre a clara interseção entre a fotografia e a pintura, assim como entre outras linguagens e suportes. Os artistas estavam interessados em transformar figuras descartáveis, embalagens, rótulos, histórias em quadrinhos e fotografias, entre outros signos da cultura de massa, em obras de arte ou, mais precisamente, apropriar-se desses elementos. A atitude de Marcel Duchamp com os *ready-mades* (1913) tem uma clara influência nesse deslocamento. A especificidade de cada meio deixa de ser uma questão relevante em relação à atitude do artista e ao contexto da experiência estética.

A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias à obra, mas na imagem que ela suscita nos circuitos de comunicação. (Cauquelin, *apud* Couchot, 2003: 91)

A obra se dá como arte na sua presença na rede, no circuito que lhe dá o estatuto artístico. Ser artista é fazer parte da rede, tornar-se uma engrenagem, fundir-se e integrar-se.

Em um sentido mais claro de resistência, encontra-se o Fluxus, movimento que possui similaridades com o dadaísmo, porém revelando-se como uma forma mais radical, na medida em que não concebia uma diferença entre arte e vida. O próprio idealizador do Fluxus, George Maciunas, refere-se ao movimento como Neo-Dada. O que os difere é o sentido de um niilismo da arte. Como definiu George Brecht, “não há diferença entre arte e vida cotidiana. Eu pego uma cadeira e simplesmente a coloco em uma galeria. A diferença entre uma cadeira do Duchamp e uma de minhas cadeiras é que a de Duchamp está num pedestal enquanto a minha ainda pode ser usada.” (Danto, 2002: 27) Os trabalhos do Fluxus tinham a característica da não-preciosidade, a reprodutibilidade, freqüentemente um tom

humorístico e a provocação. A idéia de que qualquer um pode fazer afasta as obras Fluxus do circuito tradicional das galerias e museus na medida em que eles não são reconhecíveis como “objeto de arte”.

Aproximar a arte e a vida, quebrar os limites entre o que é o artista, o que é o mundo, o que é espectador e o que é obra era um processo que se apresentava, ainda que embrionário, compartilhado por vários movimentos que se unificavam na desconfiança em relação às afirmações das Artes Eruditas. (Danto, 2002: 25). A *Pop* fazia a recusa em permitir a distinção entre erudito e popular, requintado e comercial. Os minimalistas e os neo-concretos fizeram arte a partir de materiais industriais e de objetos encontrados na natureza, como madeira, isopor, fórmica, terra, pedra etc. Os realistas quiseram despertar a atenção para o quão extraordinário é o aparentemente comum e como pode ter significados profundos uma placa de trânsito, uma roupa do dia-a-dia ou uma parte de um carro.

Por algum tempo no século XIX, profetas com John Ruskin e Willian Morris tinham condenado a vida moderna, apontando alguns momentos históricos anteriores como ideais aos quais deveríamos tentar voltar. Os artistas dos anos cinquenta e sessenta também eram profetas, reconciliando homens e mulheres às vidas que já levavam e a vida que já viviam. (Danto, 2002: 25)

Havia uma aproximação do Fluxus com a filosofia do Zen Budismo, uma das referências de John Cage, compositor americano que repensou os conceitos tradicionais da música ao compor a partir de sons “não musicais”, o que gerou uma forte influência no meio artístico em Nova Iorque nos anos cinquenta. Parte da oposição à negatividade dos movimentos modernistas e da abertura a novas experiências artísticas mais radicais veio da crença de que a mais elevada consciência humana poderia ser atingida com a mais comum das atividades e o mundo dos objetos cotidianos já seria em si o estado de Nirvana almejado pelo Budismo.

2.1 A imagem humana

A representação da imagem humana sempre esteve presente em diversas culturas ao longo da história. Richard Brilliant investiga o gênero como um fenômeno particular da representação na arte ocidental, e especialmente sensível às mudanças na percepção da natureza do indivíduo na sociedade. Enfatizando a conexão entre a matéria-sujeito e o observador, que constrói uma imagem de si próprio e da pessoa representada na obra, Brilliant, na tentativa de delimitar o termo, arrisca uma definição sobre as particularidades na relação entre o espectador e a imagem, quando ocorre...

(...) uma oscilação entre a obra de arte e a subjetividade humana que dá aos retratos uma extraordinária aderência à nossa imaginação. É como se o trabalho artístico não existisse em sua própria substância matéria, mas em seu lugar, pessoas reais me olhassem do outro lado ou deliberadamente evitassem o meu olhar. (Brilliant, 1991: 07).

Mais do que pensar a construção de uma idéia na imaginação do espectador, o autor humaniza o objeto artístico articulando uma relação intensa entre eles, o referente e o espectador, que se condensam no ato da fruição da obra. Ocorre na modernidade um deslocamento do significado da obra enquanto signo em direção ao ato, de onde divergem e para onde convergem inúmeros elementos que compõem a trama que constitui sua força de significação. A crescente autonomia da imagem em relação ao referente invalida a separação entre a forma e o conteúdo, e revela uma relação original do espectador e do artista com a experiência estética.

Essa mudança não ocorre livre de tensão. Diante da herança da lógica aristotélica e do princípio da não contradição socrática, tudo isso incrustado em nosso tecido gramatical limitado, como apresentar a forma contundente dos retratos de Francis Bacon, por exemplo? Seu realismo se afasta necessariamente do naturalismo.

O problema é saber como a gente vai reproduzir a figura. Como fazê-la real segundo nossa maneira de sentir? Ou real segundo nosso instinto? Ele (o pintor) precisou reinventar o realismo. Ele tem de, com sua criatividade, trazer de volta o Realismo para o

sistema nervoso, por que não existe mais um naturalismo na pintura de hoje. Mas alguém seria capaz de responder por que muito freqüentemente, ou quase sempre, as imagens acidentais são mais reais? Talvez porque, não tendo sido modificadas pelo pensamento consciente, elas tenham encontrado um sentido mais puro e verdadeiro do que uma coisa que tivesse sido modificada pela consciência. (Bacon, apud Sylvester, 1995: 176 e 177).

A opção de Bacon pelo retrato em um contexto onde o formalismo da pintura abstrata estava em voga parece um presságio do que iria acontecer na arte contemporânea, com os artistas voltando-se para o ilusionismo das imagens técnicas, rearticulando-as nos parâmetros de uma subjetividade descentrada dos limites da razão. A possibilidade de se apresentar sob uma forma sensível à fluidez e às contradições do pensamento dá às novas tecnologias a potência para a construção de obras onde se materializam experiências antes inimagináveis sob a forma das linguagens tradicionais. Neste caso, a obra de Bacon torna-se emblemática. Não é o uso da tecnologia em si que fornece o estatuto de contemporaneidade da obra. Não é a utilização de um sofisticado capacete de imersão virtual ou de letras escritas em uma folha de papel o que importa. O que as novas tecnologias fornecem está na ordem da materialização das possibilidades e das conexões não visíveis que se estabelecem em uma dimensão holística. Nesse caso a arte tem, entre outros, um papel fundamental na construção de parâmetros éticos que questionem os interesses que norteiam as pesquisas científicas voltadas para um tecnicismo utilitarista. Na medicina, por exemplo, as novas técnicas de observação do corpo, como a ressonância magnética, a tomografia e o ultrassom, carregam ainda os ranços da especialização que subjuga a interpretação das imagens aos limites de uma medicina causalista. O controle do corpo por especialistas parece ser ainda a meta de um sistema que limita o indivíduo ao imputar-lhe o medo de um futuro sombrio, impondo-lhe a restrição dos desejos e do prazer.

2.2 Tendências na fotografia contemporânea

Nos movimentos artísticos deflagrados no final dos anos 50 e nos anos 60, como a *Pop* americana e a Nova Figuração no Brasil, confirma-se uma liberdade formal ampla. Abre-se um importante espaço para a fotografia. Esta se afirma na construção de obras que

questionam mais radicalmente o próprio estatuto artístico, o mercado de artes e a massificação difundida pela expansão do imperialismo americano e europeu. Os movimentos políticos de contestação ao regime mundial, que culminaram com o maio de 68 na França ou a Passeata dos Cem Mil contra a ditadura militar brasileira, se mostram presentes na obra dos artistas que acabam se voltando para questões do mundo concreto. Há nesse momento uma tensão que se manifesta na vontade de se ousar novas formas expressivas com a necessidade de se manifestar contra a realidade de uma ordem opressiva. A partir de meados dos anos 70, a arte vai se deslocando do espaço privilegiado do protesto político. À medida que não era mais necessário que o artista fosse um veículo da insatisfação com o regime, ele passou a estar livre para se preocupar com problemas de seu fazer específico e de suas questões pessoais.

Instalações, *hapennings*, *performances*, *land-art*, *body-art*, entre outras experiências expressivas, transgrediram os limites do gênero da arte tradicional, resgatando valores revolucionários previamente evidenciados pelo movimento dadaísta. Opondo-se ao abstracionismo dos anos 50 - encerrado em si mesmo enquanto forma e conteúdo - ocorre uma abertura para o espaço concreto onde o espectador imerge, um espaço vivencial. Nos trabalhos de Lígia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, o espectador é convidado a vivenciar a obra inserindo-se na construção conceitual. O corpo humano ou o espaço em que ele se insere é utilizado como veículo de expressão. Herdeiros dessa primeira geração, Cildo Meirelles e Tunga aparecem no cenário artístico com uma espécie de resposta ao impasse deixado pelos movimentos anteriores. Deriva daí um movimento singular, sem a ortodoxia da forma nem o projeto de reforma social, trazendo uma outra proposta: um pensamento em expansão, uma forma de agir social, uma espécie de política e de afirmação do corpo.

Nesse contexto, surgem as novas tecnologias que levam a imagem a existir também no terreno magnético e cibernético, significando um alargamento e aprofundamento do campo visual. O aparecimento dessas novas tecnologias imagéticas – holografia, ressonância magnética, realidade virtual, infografia - associadas às imagens técnicas já consagradas, como a fotografia, o cinema e o vídeo, provocou o deslocamento da imagem de uma ancoragem física para uma existência virtual. O homem vai dispensando os meios de locomoção básicos e passa a se flexibilizar na vivência desse universo imagético.

Enquanto as imagens se movem, diminui-se a necessidade de deslocamento do sujeito, que tende cada vez mais à imobilidade.

Este homem maquínico dissolve-se em uma relação complexa com as novas tecnologias, desenvolvendo laços de dependência. As relações passam a se realizar através de sistemas peritos, conforme o termo usado por Anthony Giddens, deslocando as relações sociais de contextos locais para reestruturá-las através de extensões indefinidas de tempo e espaço.

O advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relação entre outros “ausentes”, localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face. Em condições de modernidade, o lugar se torna cada vez mais fantasmagórico: isto é, os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente o que está presente na cena; a “forma visível” do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza. (Giddens, 1991: 27)

Nesse ambiente artístico aberto a uma experimentação radical e diante desse novo homem desencaixado de suas relações físicas com o mundo, a fotografia, junto com as outras tecnologias imagéticas, apresenta um amplo campo de trabalho para pesquisas formais e conceituais. A fotografia conceitual dos anos 60, as instalações fotográficas e as estratégias contemporâneas de apropriação, encenação e de intervenção na imagem, acompanham essas mudanças, incorporando procedimentos crescentemente abstratos e virtualizantes. Diante desse crescente processo de transcendência dos signos, mesmo a fotografia direta, que mantém inalterado o papel do fotógrafo e a função documental da imagem, tende à abstração.

A partir dos anos 80, tem-se no meio artístico a consolidação de um mercado independente voltado para a fotografia. Surge um universo de críticos, colecionadores, galerias, curadores e *marchands* que reflete um aumento na produção de obras de arte exclusivamente fotográficas, puras ou híbridas, estimulando a experimentação formal e a produção mais conceitual. Neste período surgem alguns movimentos importantes onde pode-se observar a forte presença de questões sobre a condição do homem contemporâneo.

Entre esses movimentos interessa-nos o trabalho de Cindy Sherman, no qual usa o próprio corpo para construir identidades e estereótipos através da caracterização cênica. Em outra série ela se coloca como personagem de filmes B, representando figuras bastante presentes na construção da imagem feminina em fotografias que se parecem com o *still* de um filme. Em outra perspectiva, mais purista, destaca-se a obra de Nan Goldin, que produz uma espécie de tratado fotográfico sobre a sua própria intimidade e de seus amigos. Neste percurso auto-referente, Goldin traz importantes questões cotidianas de seu microcosmo que se universaliza no âmbito de uma sociedade globalizada.

A amplitude e a variedade de obras que trabalham a questão da crise da identidade dentro do universo fotográfico contemporâneo resulta em inúmeras tendências em diversos autores. A escolha dos artistas cujos trabalhos foram selecionados para esta pesquisa resulta da necessidade de se delimitar um campo onde possam se estabelecer algumas tendências mais gerais. Suas obras têm um importante destaque no meio dessa produção e suas opções poéticas pela apropriação de imagens de outros circuitos oferece subsídios para uma reflexão sobre o uso da fotografia disseminado socialmente. Essas reflexões servirão como suporte para analisar como esses artista articulam suas buscas individuais e os paradigmas contemporâneos, tendo em vista que, como definiu Pierre Francastel, “a representação artística é um código de ajustamento entre o imaginário e a realidade concreta, em um corpo historicamente determinado. Esse código é dinâmico, assim como a história.” (Francastel, 1990)

3 A imagem técnica como espetáculo e controle

Este capítulo tem por objetivo analisar o papel da representação do indivíduo como instância de controle e de afirmação social, enfatizando a fotografia como importante vetor para a limitação dos desejos na modernidade e na constituição de uma subjetividade contemporânea. A democratização do acesso ao retrato pessoal instaurado pela fotografia, privilégio antes reservado à aristocracia, multiplica a possibilidade de o indivíduo ter sua imagem fixada em um suporte que, pensado como tecnologia cognitiva, articula-se com o sujeito orgânico e, transcendendo a imobilidade e a unicidade espaço temporal, coloca em movimento as fronteiras entre o humano e o não humano e os limites que diferenciam a experiência imediata e suportada por sua corporeidade biológica, natural e territorial, e a experiência mediada por artefatos tecnológicos. (Bruno, 2001:2)

Pensada como índice de uma presença real, ainda sob a ótica das dicotomias (natureza/cultura, real /simbólico, humano/maquínico, local/longinquo), a fotografia retira o sujeito do fluxo do mundo e o transforma em objeto manipulável. Como uma espécie de espelho, aonde os modernos se vêem como objetos relativamente imunes ao devir dos acontecimentos, ela tem um importante papel de controle em uma cultura que vai perdendo seus fundamentos universais e até coletivos por uma exacerbação do individualismo e dos projetos pessoais. Orientada pela visão evolucionista, a modernidade parecia aproximar-se do mais perfeito mundo que a tecnologia pudesse viabilizar. O futuro tornou-se objeto manipulável pela razão humana que, dotada de um espírito universal, caminharia evolutivamente para uma sociedade mais justa e próspera. A idéia de domínio sobre a natureza, fundamento de uma cultura antropocêntrica, tem na fotografia um código onde confundem-se natureza e cultura, dissolvendo os limites entre o real e o artifício, entre o símbolo e o referente. Tal ineditismo relaciona-se com o processo de abandono do vínculo entre a linguagem e a representação que marca o final do classicismo.

O limiar do classicismo para a modernidade (mas pouco importam as palavras – digamos, de nossa pré-história para o que nos é ainda contemporâneo) foi definitivamente transposto quando as palavras cessaram de entrecruzar-se com as

representações e de quadricular espontaneamente o conhecimento das coisas (...), era preciso liberar as palavras dos conteúdos silenciosos que as alienava ou, ainda, tornar a linguagem flexível e como que interiormente fluida, a fim de que, liberta das espacializações do entendimento, pudesse restituir o movimento da vida e sua duração própria.. (Foucault, 1999: 418)

A outra quebra se configura na atualidade com um desprendimento da linguagem do seu suporte que definia seu caráter particular. À fotografia, híbrido da técnica e da emanção luminosa dos objetos, sucede-se a tecnologia digital, na qual ocorre a dissolução das fronteiras entre os suportes que se aliam em um código matemático comum. Simultaneamente, volatilizam-se os limites entre o humano e o não humano a partir de uma presença mais ativa dos sistemas abstratos na vida cotidiana e na falência da perspectiva universalista para a humanidade. O humanismo deixa de ser um consenso, apontando um futuro incerto. A ciência, transformada em tecnociência, parece ainda mais vulnerável ao universo das representações. Diante deste quadro, a representação do indivíduo relativizado em sua própria humanidade, desprende-se definitivamente do caráter universal dos retratos renascentistas, ultrapassa o psicologismo transcendental e o purismo da fotografia modernista, rompe com o poderio ideológico da indústria cultural e seus personagens míticos, e coloca em ebulição a separação entre a imagem e o sujeito sensível.

Sob o ponto de vista do público, a tecnologia digital e as redes de comunicação viabilizaram uma interação mais explícita entre o observador e a obra. A manipulação da imagem em tempo real, assim como a capacidade de se intervir na realidade através de novas interfaces, influenciou o desenvolvimento de uma nova subjetividade que, ainda ancorada pela tradição e pela carência de um real dominável conforme o ideal fotográfico, configura-se como uma máscara em sua imobilidade fictícia. O *blog*, espécie de diário íntimos na rede, ou o *Big Brother*, programa de televisão que simula um convívio cotidiano em tempo real, geram uma fusão entre a imagem e o real, confundindo personagem, representação e realidade. A possibilidade de um dinamismo maior das imagens técnicas e sua interação com o espectador trazem modos inéditos de representação e de apresentação de identidades que se constroem em uma relação dinâmica. Tal experiência abre o

entendimento do homem como um corpo dissolvido na sua rede de relações e a identidade como algo mutável e em constante construção.

3.1 Retratos de humanidades

Desde sua origem, a imagem fotográfica passou a ser utilizada na construção de referências simbólicas dos indivíduos, e, articulada com outras formas (textos, pintura, álbuns, livros, gravuras etc), constituiu narrativas que se tornaram fetiches. Baseada no sistema da perspectiva linear e no formalismo clássico dos retratos pintados, a fotografia tornou-se ao senso comum uma versão bidimensional da realidade e, para diversos teóricos que buscaram a essência do meio, o caráter indicial seria a sua característica peculiar.

Essas imagens são verdadeiramente capazes de usurpar a realidade porque, antes de mais nada, a fotografia é não só uma imagem (como o é a pintura) – mas também um vestígio, diretamente caucado sobre o real, como uma interpretação do real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre. (Sontag, 1981: 148)

As diversas teorias essencialistas que tentaram dar conta das particularidades universais da fotografia insistiram nas características que a distinguisse das outras expressões visuais. Contudo, seria importante historicizar o seu uso e percebê-lo nos diversos contextos. (Fatorelli, 2003: 16 e 17) Relatos falam do espanto com a imagem de uma pessoa impressa no daguerreótipo, cujos olhos parecem fitar-nos de verdade. Walter Benjamin refere-se aos retratos dos pioneiros como a última trincheira onde o valor de culto ainda resiste ao valor de exposição: “o refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto.” (Benjamin, 1985: 174)

Ultrapassado o período de pioneirismo, temos a difusão do retrato fotográfico de maneira mais ampla, democratizando-se como possibilidade de afirmação social ou como instrumento de ordenação nas sociedades de controle. Essas duas vertentes servem de parâmetro para pensar os instrumentos de controle social em dois aspectos. Um deles na

figura do Panóptico*, modelo das sociedades disciplinares, que traria a idéia da onipresença de um olhar coercitivo que controlaria nossas ações. Nesse caso temos as fotografias de instituições penais, as fotos de documentos e, recentemente, os circuitos fechados de vigilância. Eventos recentes revigoraram os sistemas de vigilância e identificação, como destaca Nina Czegledy no artigo *Ciência Indústria e Arte: a extensão biométrica do corpo humano*.

Na primeira metade do século XXI, a representação do corpo humano foi mais uma vez reavaliada pela ciência, pelas obras de arte, pela tecnologia e, ultimamente, pela indústria de vigilância. Desde 11 de setembro de 2001, várias formas de reconhecimento corporal, identificação e ferramentas de verificação ganharam uma aceitação renovada nas indústrias estatais, corporativas e civis. Esse é o reino da biométrica, sistema de reconhecimento automático de identidade e autenticação, baseado em características fisiológicas únicas como traços faciais, desenhos de impressões digitais, configurações das mãos, implementação de *microchips* e padrões de voz. No processo de estabelecimento de gigantescas bases de informação, as características corporais particulares se tornaram uma fonte e um local-chave de coleta e distribuição de informação. Ao mesmo tempo, suas várias leituras se tornaram uma questão de negociação aberta, propriedade comercial que rompe as bases tradicionais do auto-conhecimento. (Maciel & Parente, 2003: 317)

De outro lado temos a imagem do poder regulada por um controle do que pode ou não ser visto e a necessidade de visibilidade que afirma sua eficácia e sua mobilidade, podendo ser manipulada ou modificada em sua forma e sua ação no espaço e no tempo. É o caso da imprensa, dos *blogs*, dos álbuns de família e de outras formas de aparição de imagens que assumem o aspecto de máscaras sociais, com as quais o indivíduo constrói a sua narrativa pessoal, e com a qual ele dialoga, agindo sobre ela, na medida em que é representação dele, mas também sendo modificado por ela, a partir da necessidade de

* O Panóptico foi um sistema de vigilância idealizado pelo jurista inglês Jeremy Bentham no século XIX, que consistia em um modelo de penitenciária em que há uma torre de vigilância central que observa todas as celas sem permitir que o vigilante seja visto. Foucault compara este modelo com o dos dispositivos disciplinares que penetram no corpo social através de seus mecanismos de observação, induzindo o indivíduo a um “estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder.” (Foucault, 1987: 166).

coincidir com ela. Em ambos os casos, a imagem se torna extensão do corpo e instrumento de desterritorialização do sujeito que se desprende dos vínculos com sua localidade. Essa liberdade em relação a um espaço e tempo se potencializa com as novas tecnologias, onde a imagem torna-se uma importante interface na relação do sujeito com a sociedade:

A partir deste princípio que rege a criação de interfaces fica mais claro o modo como o processo de mediação engendrado pelas novas tecnologias as torna agentes de nossa historicidade, produzindo transformações nas fronteiras do humano. À medida que a tecnologia vai criando camadas de interfaces entre o homem e o mundo ou entre o homem e certos domínios dele mesmo, novas fronteiras se constituem, antigas fronteiras se reconfiguram. Neste sentido, a noção de interface assemelha-se à de membrana, pois diz respeito ao processo dinâmico de constituição de camadas ou superfícies que possibilitam trocas entre dois domínios heterogêneos, entre uma interioridade e uma exterioridade, e que constituem, simultânea e continuamente, as fronteiras que os diferenciam e os definem. O processo de mediação seria, pois, o processo de criação de uma interface. Por meio desta, um certo mundo, um certo objeto, um certo espaço, uma certa possibilidade de ação ou de sensibilidade, antes destituídos de significado ou mesmo de realidade para o sujeito, passam a integrar o campo de sua experiência. (Bruno, 2001: 7)

Com os circuitos fechados de monitoração da segurança temos um observador oculto que permite ou não que uma porta seja aberta ou, se detectado um furto, que os mecanismos repressores sejam acionados. A imagem torna-se o parâmetro que permite ao poder avaliar como irá intervir sobre a realidade. Nesse caso o poder é invisível mas se encontra representado pelo aparelho câmera de vigilância. A vertente visível do poder estende sua ação no espaço e no tempo através da aparição pública nos meios de comunicação em geral. Tanto no caso da imagem como meio de vigilância como naquela que serve como afirmação social, os papéis estão indefinidos e variáveis. Quem sofre a vigilância pode também exercer o papel de vigilante, assim como há, mesmo sem interesse público, a possibilidade de quem sofre a vigilância difundir sua própria imagem através, por exemplo, dos *blogs* e páginas pessoais. Portanto as identidades obedecem às circunstâncias e os papéis se modificam em função das relações.

Atualmente, grande parte das relações interpessoais é mediada por tecnologias. O telefone e a internet, por exemplos, são modos de relacionamento em que não se tem a presença carnal do interlocutor, mas ocorre em tempo real. O rádio e a televisão também fornecem cenas “ao vivo”, gerando reações simultâneas ao acontecimento, como no caso do choque do segundo avião no WTC, desterritorializando os acontecimentos e seus efeitos. O telefone e a internet funcionam em rede onde os pontos de comunicação têm o mesmo peso, ao contrário da televisão e do rádio que transmitem a informação de um local privilegiado. Mesmo que ocorra em tempo real, a voz ou a imagem de alguém é uma representação com códigos próprios. Na cultura ocidental urbana contemporânea, as pessoas passam grande parte do tempo se relacionando com representações. O que não implica necessariamente um saudosismo de um tempo onde as pessoas seriam mais humanas por causa de um contato corpo a corpo.

As rotinas que são estruturadas por sistemas abstratos tem um caráter vazio, amoralizado – isso vale também para a idéia de que o impessoal submerge cada vez mais o pessoal. Mas não se trata simplesmente de uma diminuição da vida pessoal em prol de sistemas impessoalmente organizados – mas de uma transformação genuína da própria natureza do pessoal. (...) A confiança em pessoas não é enfocada por conexões personalizadas no interior da comunidade local e das redes de parentesco. A confiança pessoal torna-se um projeto, a ser “trabalhado” pelas partes envolvidas e requer a *abertura do indivíduo para o outro*. Onde ela não pode ser controlada por códigos normativos fixos, a confiança tem que ser *ganha* e o meio de fazê-lo consiste em abertura e cordialidade demonstráveis. (Giddens, 1991: 122)

A forma com que se articulam as identidades remete às relações de poder presentes em vários níveis. O substrato dessas relações são os discursos onde se dão as lutas hegemônicas. Entretanto, o discurso não é aquilo que traduz as lutas e os sistemas de dominação, mas aquilo pelo qual se luta e que se deve dominar para ultrapassar as linhas de resistência (Foucault, 1996). A passagem do *ethos* mítico para o lógico na Grécia Clássica deslocou o saber do discurso para uma instância superior, levando a verdade do que o discurso *era* ou *fazia* para o que ele *dizia*. A verdade passou do ato ritualizado, eficaz e justo da enunciação para o próprio enunciado, seu sentido e sua referência. A vontade de

verdade, inaugurada pelo platonismo em radical oposição aos sofistas, expandiu-se, atingindo além da filosofia outros tipos de discurso, inclusive a arte, como a literatura ocidental – que se apoiou durante séculos no natural, no verossímil e na ciência -, a pintura, com o sistema da perspectiva linear, e até o cinema, cuja história esteve em grande parte vinculada a um certo realismo. A invenção de novas possibilidades de vida aparece como uma forma de ultrapassar as formas determinadas do saber e as forças coercitivas que imobilizam o sujeito em identidades fixas, pré-programadas, ou em identidades fluidas controladas. Os processos de subjetivação variam conforme as épocas e são construídos sob regras e transgressões diversas. Diante das transformações, o poder não para de recuperá-los e submetê-los às relações de força, até que renasçam novamente.

Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não pode se confundir com um sujeito, a menos que se destitua esse de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetividade sequer tem a ver com a “pessoa”; é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). (Deleuze, 1992: 123).

As mudanças que vêm ocorrendo nos processos de subjetivação levam a um questionamento sobre os caminhos para romper as forças coercitivas que, insufladas pelas novas tecnologias, ganham em possibilidade de adaptação e em centralização. A ambigüidade dessas tecnologias, que tanto servem como afirmação da diversidade quanto como veículo da globalização, leva a um embate entre os otimistas, que acreditam no seu caráter democrático, e os menos eufóricos, que chamam a atenção para a expansão do domínio econômico e cultural em escala assustadora. Essas conseqüências variam conforme as circunstâncias, ou seja, cada cultura e indivíduo sofre e reage de maneira particular ao impacto de discursos hegemônicos. Stuart Hall analisa as conseqüências da globalização sobre as identidades culturais a partir de três possibilidades: a desintegração das identidades regionais como resultado da homogeneização cultural, o reforço das identidades locais pela resistência à globalização ou o declínio das identidades nacionais e sua substituição por novas identidades híbridas (Hall, 2001: 69). Contudo, essas conseqüências ampliadas em uma escala global são resultados e agentes de mudanças no

processo de subjetivação, e, assim como cada cultura reage de forma diferenciada, o mesmo ocorre com cada indivíduo. Assim, o problema da igualdade e da homogeneização se inverte, pois o que se apresenta na cultura tecnológica como fio condutor é a necessidade do novo e da diferença.

Parte das relações interpessoais na atualidade não passam pelo contato corporal, mantendo-se mediada pelas tecnologias. A imagem pode servir de introdução para uma avaliação do sujeito antes do encontro pessoal ou se realizar como único meio de contato. O olho mágico, forma mais arcaica da micro-câmera, propicia a escolha de se abrir ou não a porta, assim como o telefone e a internet permite que a conexão seja interrompida ou que se evite novo contato. Logo, a representação do outro serve como avaliação para uma relação futura ou se encerra nela mesmo, permitindo a interação entre um grande número de pessoas em um tempo regulado.

Se vivêssemos em uma aldeia medieval, podíamos encontrar caminhando até duzentas pessoas; a cidade e o automóvel permitiria que interagíssemos com até duzentos mil; com a internet, podemos interagir com duzentos milhões de pessoas. Supondo uma duração de vida de 70 anos, temos cerca de um milhão de horas de vigília. Assim, “se nosso mundo de interação é a aldeia, cada membro dela tem, em média, cerca de duzentas mil horas de nosso tempo. Na escala do automóvel, o tempo se reduz para duas horas por pessoa. E na escala da rede global de computadores o tempo é reduzido para menos de dez segundos. Claramente, então, a atenção torna-se um recurso escasso e os mecanismos intervenientes de administração da atenção tornam-se essenciais, a menos que queiramos ser subjugados pela mera escala com a qual a sociedade global eletronicamente mediada está começando a operar. (Mitchell, *apud* Vaz, 2003: 89).

A todo instante servimos de modelo para construção de um duplo de nós que está sendo visto por alguém e estará sendo armazenado para uma futura necessidade. Se a representação retirassem realmente a alma do indivíduo, como acreditam certas culturas, sem dúvida estaríamos carentes dela. Entretanto, se fôssemos realmente tentar perceber alguma relevância nessa crença poderíamos entender que estaríamos, na realidade, esvaziados de um fundamento que fornecesse consistência ao nosso ser para nos transformar em puras representações, expandidos pelo espaço e tempo na forma de imagens carentes da

individualidade que legitimaria aquela imagem como sendo representativa de um ser singular com uma história e um corpo. Os retratos de documentos de identidade tendem a igualar todos sob uma forma padrão e, ao invés de apresentar diferenças e singularidades, transforma o sujeito em um ser sem individualidade, em um elemento a mais, um número dentro de uma massa uniforme.

3.2 Controle e Poder

Seria possível imaginar uma câmera vigiando o gabinete do presidente da república? A vigilância é feita por quem tem o poder e o controle: o poderoso vê e o submisso é visto. Há certamente uma câmera vigiando os corredores que levam ao gabinete do presidente. Essa vigilância assegura que as ações sejam de acordo com os padrões. O único espaço onde ainda é possível se salvar das câmeras de vigilância é o banheiro, porém a arquitetura das portas permite que os pés do usuário sejam vistos. Em geral, estamos sendo transformados em representação o tempo todo. O poder controlador da vigilância se realiza de modo mais eficaz com as tecnologias que permitem que a imagem seja transmitida em tempo real, produzida em um suporte que interage com esse real, simultaneamente, abrindo na atualidade um novo viés no controle das individualidades. Temos a dimensão do vigiado, sobre quem está agindo o poder, e o vigilante, que exerce o poder. Este, quando visto, aparece sob uma forma que afirma a sua posição de superioridade. O presidente não é vigiado, e, teoricamente, munido do grande aparato dos órgãos de inteligência, configura-se como vigilante. Portanto, ao mostrar-se, há o cuidado para que a sua imagem seja compatível com sua posição, gere credibilidade e seja verossímil.

Há, nessa passagem da modernidade para a atualidade, duas dimensões da imagem contemporânea que, como representações do indivíduo, atuam na produção de sentido e programam as atitudes das pessoas. Ao pensarmos o Panóptico como uma arquitetura onde o controlado sabe que está sendo vigiado, mas não pode ver o vigilante, teremos a figura do poder com uma visibilidade planejada, medida, e a do controlado sem possibilidade de domínio sobre sua visibilidade. Com as tecnologias temos a exacerbação da inconsistência da imagem fictícia do poder, aparecendo na figura de um Estado neoliberal que já não tem

o domínio sobre o indivíduo através dos aparelhos ideológicos, e se expande através da transferência de responsabilidade aos sistemas abstratos, aos peritos e a capacidade de cada um em avaliar os riscos. (Giddens, 1991: 88)

Esse novo Estado, reconfigurado em uma aparente ausência de engajamento ideológico e regido pela tecnociência, consolida-se por uma aparência que, assim como a do cidadão por ele orientado, pode ser metaforizada na imagem digital que muda a cada manipulação e varia conforme o contexto de sua aparição no mundo. Os tipos não são definidos estaticamente no maniqueísmo da diferença entre o poderoso que vigia e o vigiado que sofre o controle. Os papéis se confundem e essa confusão gera a legitimação. Em um momento a pessoa vê e no outro é visto. Ela tem na celebridade o modelo, mas também tem seu momento de celebridade, assim como esta terá seu momento de “humanidade”. Enfim, apesar das diferenças, todos têm sua imagem feita e desfeita a cada ida ao supermercado ou em cada fila de banco, e basta apontar uma câmera para alguém para se ter uma mudança de atitude ou uma pose que valorize sua imagem pública. A questão é se há realmente uma grande diferença entre a imagem pública e a privada ou entre a ficção e a realidade.

Somos transformados em imagens o tempo todo através dos circuitos fechados de vigilância com micro câmeras, de olhos mágicos ou de nossos retratos 3x4, que a qualquer momento poderemos precisar fixá-los em mais um documento que nos permita circular em algum território, realizar algo, ou fazer parte de algum grupo. A tecnologia digital, ao igualar as linguagens em um sistema numérico comum, ao possibilitar sua transmissão espacial, e sua manipulação e ao se relativizar ao contexto de sua aparição, mais do que promover uma grande mudança no âmbito formal, inaugura um novo momento no entendimento e na relação com a imagem por parte do espectador.

3.3 A mobilidade do espectador

A modernidade apresenta a possibilidade de um espectador móvel perante o mundo que se desencaixa de um limite temporal e espacial para se tornar inteligível e modificável. “Capturada” através do dispositivo fotográfico, a realidade se torna pensável a partir de um

tempo novo e de um ponto de vista móvel. Ao contrário da câmera obscura, que concebia um mundo fixo externo ao observador, a fotografia introduz um ponto de vista dinâmico, relativo ao ponto de vista do sujeito. O movimento Impressionista ao captar os aspectos fugazes da realidade visível, justamente o que a câmera obscura não podia apreender, mostra que a visão não é algo tão rígido como se pensava na concepção renascentista de um espaço matemático, mas estaria sujeita a nuances que se estenderiam da variação do ponto de vista do observador às variações da natureza que, em síntese, seria as mudanças da matéria ao longo do tempo. Nessa passagem do dispositivo da câmera obscura para o fotográfico, há o surgimento de um meio expressivo que se encontra entre a natureza e o artifício, provocando diversas reflexões ao longo de sua trajetória e de seus desdobramentos que posicionaram a fotografia como matriz das imagens técnicas. Esse deslocamento do eixo que estruturava o indivíduo pré-moderno, cravado na dualidade entre o sujeito racional e mundo estático, representou um sério abalo nos fundamentos existenciais (Fatorelli, 2003: 48).

Em um primeiro momento, ainda no século XIX, há a previsível credibilidade no dispositivo técnico como forma de apreensão e, inclusive, de compreensão do mundo. Não somente o mundo passa a ser móvel e representável, instantaneizado pelo obturador da máquina fotográfica e fixável como fetiche no suporte adequado ao seu uso, mas o próprio indivíduo burguês, representante de uma nova classe dominante, se objetiva no suporte fotográfico. A planificação do direito de ser retratado para todos e, mais do que isso, a obrigatoriedade em se ter a imagem em documentos e fichas de todos os tipos, funda um deslocamento do indivíduo do seu corpo limitado para sua duplicação sob a forma de uma imagem que permite a sua afirmação social, como também o seu controle. O retrato se estabelece como uma forma de domínio sobre o comportamento do cidadão, que passa a ter representações de sua fisionomia em diversos momentos de sua existência, mas, por conseguinte, tais imagens exercem influência sobre sua noção de si próprio. A possibilidade de ser representado através de uma fotografia, com todo seu peso ontológico que a colocou em uma posição diferenciada da pintura, confere ao fotografado uma vulnerabilidade, como pode inclusive ser observado em inúmeras crenças míticas ou em teorias a respeito de suas peculiaridades técnicas. Ladra de alma ou registro técnico da realidade, se por um lado

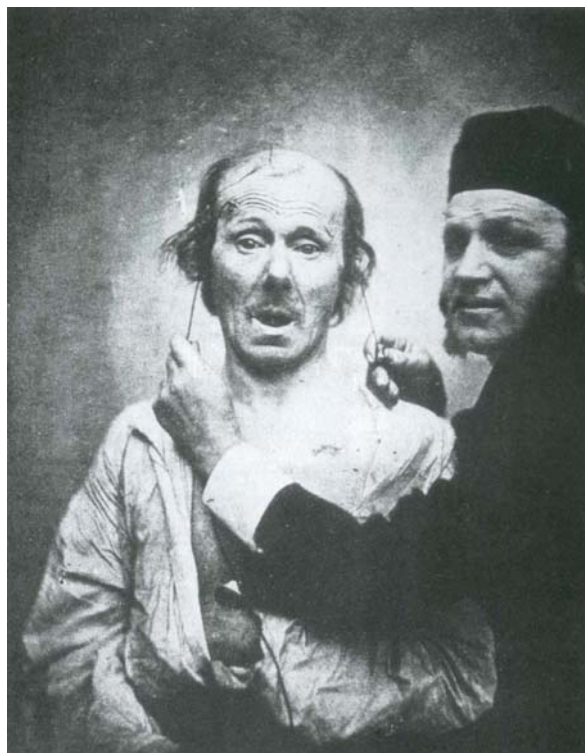
expunha o retratado a uma vulnerabilidade mítica, por outro possibilitava a fixação do que distingue cada um sob o aspecto físico. Nesse sentido, assim como serviu como meio de investigação e domínio do mundo visível, a fotografia foi utilizada como forma de controle das liberdades individuais.

Nessa trajetória, que pode ser definida temporalmente entre a segunda metade do século XIX até a atualidade, Antônio Fatorelli distingue três momentos que se configuram como modalidades no agenciamento homem/máquina.(Fatorelli, 2003: 58) O primeiro, no século XIX, quando há o desenvolvimento de pesquisas no campo da fisiologia, corresponde às imagens em conformidade ao modo de funcionamento do olho humano. O homem seria como uma máquina analisável e inteligível através da fotografia, que permite esmiuçar suas partes e seu funcionamento. O segundo momento corresponde ao que vai dos anos 20 aos 50, quando a psicanálise propõe questões a respeito do inconsciente, assim como também o *marxismo* apresenta as variantes fornecidas pelo meio e pela história. Por fim, a prática fotográfica contemporânea marca a dissolução da distância entre o corpo e a máquina e a concretização de um deslocamento mais fluido do indivíduo no espaço e no tempo. As experiências com a inteligência artificial, assim como as possibilidades de comunicação em tempo real, ampliam a experiência humana para além dos limites de uma natureza dada ou de uma identidade fixa.

3.4 O corpo visível

A fotografia possui amplas relações com a arte que a precedeu, ou seja, desde os primeiros retratos fotográficos realizados pelos pioneiros há uma forte base na iconografia anterior, forjada pelas pinturas de nobres e de cenas religiosas. Contudo, a diferença que se instaura com o dispositivo fotográfico é a suposta capacidade de se produzir cópias exatas do visível e, mais do que isso, de se revelar o invisível. A fotografia torna-se, como a designação do processo químico demonstra, uma forma de revelar o homem. Mais do que uma imagem idealizada por um artista pintor ou escultor, a fotografia seria uma forma de ver o invisível e, sobretudo, construir visíveis que ganhariam significado a partir da interpretação de especialistas.

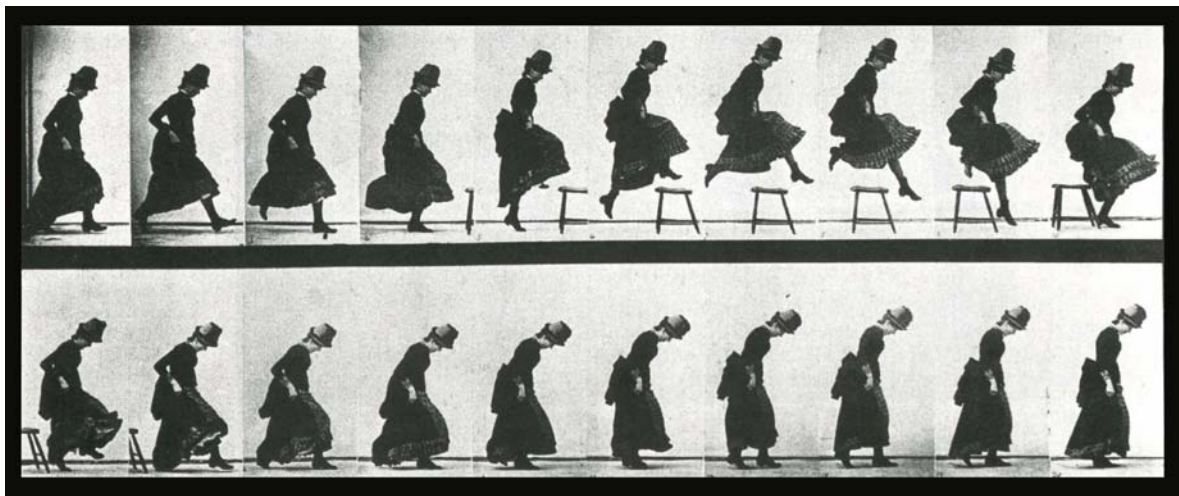
Há, na história da fotografia, vários tipos de utilização da técnica como investigação tanto da fisiologia quanto do invisível humano. Na busca de um análogo físico para os sentimentos da alma, Douchene de la Boulogne (1) realizou seus estudos sobre a reação do corpo a estímulos, publicados em *Mecanismos da fisionomia humana ou análise eletro fisiológica da expressão das paixões* (1862). Boulogne escolheu um modelo que representasse “o grau zero de fisionomia, sua tábula rasa de expressão” (Lissofsky, 1993, 58), “um velho desdentado cuja fisionomia refletisse perfeitamente seu caráter inofensivo e sua inteligência bastante limitada”, segundo as suas próprias palavras. Através dessa figura representante de todos os tipos humanos, uma matriz do homem universal, alguém de quem todos pudessem evoluir, tornou-se o modelo de Douchene para a aplicação de estímulos elétricos a partir dos quais ele poderia registrar “os signos da linguagem muda da alma”.(Lissofsky, 1993, 58).



(1) Douchenne de la Boulogne / 1862

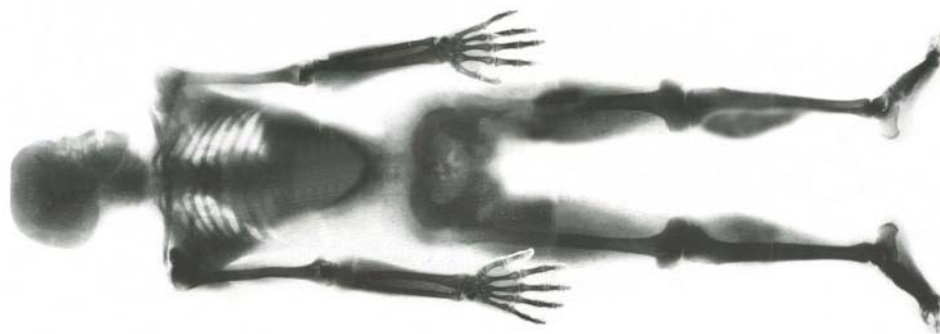
No século XIX surgiram pesquisas sobre a fisiologia humana tendo como instrumento a fotografia. Entre as primeiras tentativas de buscar a representação do

movimento dos corpos estão as imagens de Edward Muybridge (2), fotógrafo inglês radicado nos Estados Unidos, e do fisiologista francês Étienne-Jules Marey, realizadas a partir do final da década de 1870 e favorecidas pelo início do uso das emulsões de gelatina de prata, mais sensíveis à luz. Neste período, as seqüências fotográficas serviram também como meio de estudo de diversos distúrbios psíquicos, postos em prática no sanatório La Salpêtrière, em Paris. A técnica servia como forma para a análise dos movimentos convulsivos nas crises epilêpticas e nos ataques de histeria. Através dos movimentos físicos, manifestações de uma desordem psíquica, buscava-se estabelecer com rigor os tipos de distúrbios e definir a normalidade. (Frizot, 1998: 244, 262)



(2) Edward Muybridge / 1887

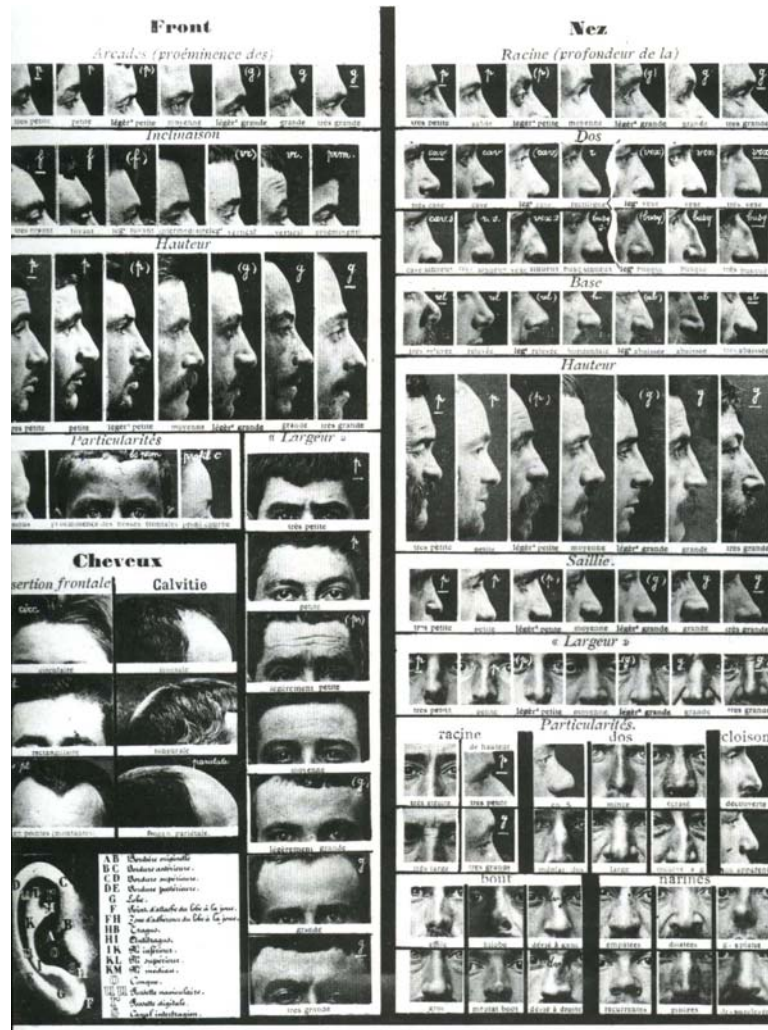
As radiografias, assim como as técnicas mais avançadas de mapeamento do corpo humano, como a tomografia computadorizada, a ressonância magnética e a ultrassonografia, são formas de obtenção de um conhecimento sobre o corpo humano invisível aos sentidos. A questão, mais do que a obtenção dessa informação inédita, remete-se à maneira como se irá reagir a essa informação. Nesse momento entra a nossa capacidade de decodificar esses novos textos, desenvolvidos a partir de imagens técnicas que precisam da interpretação de especialistas que, a partir daí, irão orientar nossas condutas.



O desejo de investigar encontrou na fotografia uma técnica com potencial para formar uma grande coleção dos diferentes tipos humanos que etnólogos e viajantes pudessem ter contato. O desenvolvimento da antropologia, estimulado pelas viagens e conquistas coloniais, esteve intimamente ligado à fotografia. O hábito de anotar, pesquisar e gravar tornou-se comum ao homem cosmopolita no contato com culturas diferentes. Não havia viajante que, munido de uma máquina fotográfica, não a tivesse operado como um etnologista, assim como os antropólogos encontraram na fotografia uma importante ajuda para seus trabalhos. Forma-se um grande inventário das raças e tipos humanos. Em uma curiosa confusão entre a representação e o real, pesquisadores concentraram-se sobre as fotografias para observação do “outro” e compreensão do próprio “eu”, de outras e da sua própria cultura. O método etnográfico passa, então, a servir de modelo para a antropometria judiciária. (Frizot, 1998: 268)

O médico criminologista italiano Cesare Lombroso (1835-1909) tenta generalizar o criminoso nato através do estudo antropométrico de diversos delinquentes. O resultado de suas pesquisas, em que ele sustenta que certos desvios de caráter poderiam ser expressados através das dimensões do crânio e da mandíbula, resultaram nos livros *O Homem Criminoso* (1876) e *O Crime, Causas e Soluções* (1899). Diferindo de Lombroso, Alphonse Bertillon jovem escrivão de polícia e autor de *As Raças Selvagens* (Paris, Masson, 1873) parte do pressuposto de que a face do marginal pode ser muito parecida com a de um homem honesto. (Frizot, 1998, 268) Em 1879, Bertillon tentou utilizar a fotografia no controle da criminalidade, catalogando as imagens de criminosos utilizando um sistema antropométrico que, mais tarde mostrou-se ineficaz na identificação dos criminosos,

servindo, sobretudo, como parâmetro de definição dos traços médios da fisionomia, dando origem ao retrato falado.(3) (Lissoviski, 1993: 60).



(3) Alphonse Bertillon / 1895

Segundo Maurício Lissovisky, a identificação criminal só começou a ser uma questão quando a punição deixa de ser um espetáculo exemplar de sofrimento e se inscreve no modelo disciplinar. “Quando o ‘modelo representativo, cênico, significativo, público, coletivo’ é substituído pelo ‘modelo coercitivo, corporal, solitário, secreto’. A ficha criminal, criada por Bertillon, serviria como afirmação desse modelo disciplinar, mais do que como um mecanismo de identificação do criminoso. Na medida em que crescia o

arquivo, a única forma de acesso aos dados seria o próprio nome do sujeito, restando apenas verificar se esta identidade é verdadeira ou falsa. A partir de 1902, Bertillon inclui as impressões digitais em suas fichas, além das fotos de frente e perfil. (4)



(4) Alphonse Bertillon / 1906-1914

A fotografia, na medida em que funciona dentro de um universo técnico específico, serve mais como ferramenta para traçar generalidades do que para reconhecer aspectos específicos de cada indivíduo. Loiras, negros, alfaíates, pescadores, enfim, mais do que diferenciar, o retrato fotográfico generaliza as identidades. Mais do que servir como instrumento eficaz na identificação, o retrato de identidade funciona como produtor da sensação da onipresença do poder vigilante.

“(…) este dispositivo analógico de identificação, surgido em 1874 para reconhecer um indivíduo particular, já havia se transformado em 1888 num sistema para identificar um indivíduo qualquer. O paradoxo se desfaz quando me dou conta que minha ‘carteira de identidade’ não traz o ‘meu retrato’, mas o retrato de um cidadão qualquer que, nesse caso, sou eu.” (Lisovski, 1995: 68)

Ao invés do retrato copiar o real, o real é que copiaria o retrato, na medida em que nossa visualidade se constrói a partir de nossas experiências e, em contrapartida, o mundo se modifica a partir do momento em que nós o sentimos de outra forma.

4 A busca da identidade: o vídeo e as poéticas contemporâneas

A distância que separa os auto-retratos de Durer, Velásquez e Rembrandt das questões de Warhol, Muniz, Boltanski e Rennó termina na completa dissolução da materialidade do artista na encruzilhada da pergunta “quem sou eu?”. Ninguém teria a pretensão de responder tal pergunta, porém temos campos que se abrem na atualidade para uma outra relação do artista consigo próprio. As novas tecnologias propiciaram o alargamento da presença deste “eu”, que se descentraliza. Contudo, não é o uso de técnicas de pintura ou da mais avançada tecnologia que irá implicar uma imagem mais ou menos adequada ao nosso tempo. As questões que aparecem nas obras, independentemente da técnica, irão delimitar as diferenças entre elas em seus contextos. E cada técnica terá seu valor específico em cada um deles. Afinal, não podemos falar da pintura da mesma forma depois da divulgação da fotografia. O artista escolherá os recursos que melhor cumpram o seu objetivo em cada situação. O sujeito, que na imagem pintada aparece como uma totalidade fechada, encontra-se, por sua vez, fragmentado na fotografia. Não que a fotografia em si tenha essa característica. O seu uso, desde os pioneiros da primeira metade do século XIX até a atualidade, predominantemente calcado na relação da imagem com o seu referente, fora algumas exceções, gerou o desaparecimento das singularidades dos objetos. Pode-se afirmar que, apesar de não haver uma relação direta entre a fotografia e a perda da estabilidade do “eu”, a dissolução dos parâmetros de identidade do sujeito coincide com o seu aparecimento. Da mesma forma, o retrato também some da pintura moderna já que não havia mais sentido pensar o homem como uma totalidade fechada: o desenvolvimento da psicanálise, a teoria evolucionista, o marxismo e a lingüística retiraram do homem do centro.

Em princípio, podemos fazer novamente a trajetória linear das tecnologias imagéticas, mas agora, em vez de pensarmos na relação do artista e do espectador com a obra, iremos enfatizar as singularidades dos suportes. Primeiro, a presença física da pintura, as texturas da tinta, a estrutura do chassi, a tensão da tela, o cheiro dos pigmentos e da madeira, enfim, todo um corpo físico com dimensões definidas se manifesta no espaço em

que ela está presente. A fotografia aparece na planaridade do papel, ainda como um objeto manipulável, íntimo e portátil, popularizando-se, inclusive, como fetiche, porém sem a presença física e singular da pintura. No cinema temos a imaterialidade total da imagem que aparece projetada sobre a tela. Nesse caso ainda há o fotograma como matriz, o que só será dissolvido com o vídeo. Nele, apenas um ponto luminoso varre a tela e produz a ilusão da imagem que só existe no momento em que se manifesta. A imagem informática não difere substancialmente da imagem do vídeo, contudo ganha significativamente em realismo ao poder ser manipulada em tempo real.

Esta perda de materialidade dos suportes pode ser comparada, grosso modo, ao processo de descentralização que coincide com o início da modernidade. A intenção não é fazer uma analogia simplista entre a dissolução dos suportes e a transformação das identidades. Pretende-se apenas lançar um olhar sobre as formas dos discursos e a representação das identidades nesses suportes. Há, no século XIX, um importante deslocamento do modelo de visualidade clássica, que pode ser entendido, objetivamente, a partir do surgimento das imagens técnicas e das experiências impressionistas. Mais adiante, conforme antecipado formalmente pelos pioneiros da arte moderna, os discursos vão perdendo o seu poder de representar algo concreto ou universal e se viabilizam na sua auto referência, descartando a necessidade de se buscar uma verdade transcendente. Nesse caminho de descentralização rumo à complexa noção do sujeito contemporâneo, pode-se definir basicamente três concepções de identidade conforme analisado por Stuart Hall: o sujeito iluminista, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno (Hall, 2001: 10). O sujeito iluminista baseava-se na concepção do homem como indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado de razão, e cujo núcleo central nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo ao longo de sua vida. O sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que seu núcleo interior não era autônomo e auto-suficiente, mas formado na relação com a sociedade.

O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu” real, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. (Hall, 2001: 11)

O sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente, mas assume diferentes identidades conforme as formas pelas quais é representado ou interpelado. Dentro dele há identidades contraditórias que o empurram em diversas direções; e quando ele sente que tem uma identidade unificada é porque construiu uma cômoda narrativa pessoal.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados com uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Hall, 2001: 13)

Cada artista procurou uma forma para colocar sua obra no mundo. Essa escolha, mais do que uma opção estética, é vital para o discurso. A modernidade acabou definitivamente com a separação entre forma e conteúdo. Traduzir é, em certo sentido, o mesmo que trair: não há como mudar a linguagem ou o suporte sem modificar o significado, assim como cada nova experiência estética é realmente nova, mesmo que o discurso tenha aparentemente se mantido o mesmo. O mundo, o sujeito e as relações se modificam. As redes de comunicação, os transportes e as transmissões em tempo real mudaram significativamente a relação do homem com o espaço e o tempo. Qual o suporte adequado para representar esse homem contemporâneo, conectado na rede, sintonizado em outro lugar em tempo real, livre de parâmetros culturais sólidos e sem a certeza de nenhuma realidade?

Bellour enumera algumas razões para o vídeo prestar-se com mais flexibilidade para a representação/apresentação do homem contemporâneo e para a aventura do auto-retrato. Não se trata de mostrar a superioridade de uma técnica, o que seria novamente uma simplificação exagerada. A imagem digital abre um novo campo de atuação poética, o que leva a uma reestruturação de todas as formas de expressão, da mesma maneira que a fotografia causou um impacto nas técnicas de figuração. A transmissão em tempo real resulta em uma imagem duplicada cuja presença contínua aproxima o sujeito da situação linguagem, ou seja, do meio como pensamento vivo, e não como representação. O autor

pode inserir seu corpo na imagem e acompanhá-la sem testemunha, dando a ela uma qualidade de ser, de presença-ausência e de intimidade. Há muitas possibilidades de se trabalhar a imagem durante e após a produção. A imagem digital apresenta o paradoxo do naturalismo fotográfico com a artificialidade da matéria sintética.

Como a imagem já não depende tão claramente da sua dimensão de verdade documentária (o que Pascal Bonitzer chama de “grão de real” da imagem-filme), dela terá de se desprender menos, para deixar transparecer a priori a vontade expressiva, e excessiva, de um sujeito. A transgressão ligada a qualquer visão peculiar é paradoxalmente mais flexível e mais natural no vídeo, porque a imagem é por natureza mais artificial. (Bellour, 1997: 336)

Ao contrário do cinema, que conseguiu forjar uma sintaxe própria e uma posição definida como expressão artística, o vídeo se situa em uma região limítrofe, uma forma de passagem de um sistema analógico para uma ordem numérica. Ele surge entre o cinema e a imagem infográfica, “que logo o superou e o alijou, como se ele não tivesse passado de um parêntese frágil, transitório e marginal entre dois universos de imagens fortes e decisivos”. (Dubois, 2004: 69) A imagem-video, apesar de ser tecnicamente eletrônica, ainda permanece analógica, necessitando de um referente externo para sua construção. Esteticamente situa-se entre o cinema e a televisão, entre a arte e a comunicação. Temos uma imagem altamente manipulável, imagem-objeto que pode ser mexida, modificada, invertida, enfim, literalmente esculpida. O desenvolvimento de projetores de diversos tipos e o uso diversificado de monitores em instalações que ultrapassam o espaço plano da tela mostra outras possibilidades plásticas, quebrando com a estabilidade da projeção cinematográfica e com a letargia neurótica da televisão. O outro campo estético que se abre com o vídeo é o da documentação estrita, o acesso a um real “bruto” que traz uma intimidade singular (o vídeo familiar, o vídeo privado, o documentário autobiográfico etc). Essas duas características extremas, ou seja, uma imagem totalmente artificial que possibilita uma entrada em uma narrativa com um realismo jamais alcançado por nenhuma outra forma de representação, atraíram vários artistas que viram no vídeo um novo e amplo campo de criação.

Talvez nunca nenhuma outra técnica tenha atraído tantas experiências artísticas logo após sua criação quanto o vídeo. Na primeira fase da vídeo-arte nos anos 70, denominada por Dubois de modernista, já se definiram alguns gêneros: “o experimental, voltado pra tecnologia das trucagens; o conceitual, voltado para as estruturas, os processos, o minimalismo, a percepção mental; a denúncia dos códigos, que combate os modos instituídos de representação, sobretudo televisiva; a instalação e a arte ambiental, visando amiúdes a *mise-en-scène* do espectador nos dispositivos de circuito fechado.” (Dubois, 2004: 166) O uso livre da tecnologia, sem o vínculo a nenhuma gramática preestabelecida, e seu direcionamento revolucionário contra a televisão e o cinema, geraram nesse modernismo um formalismo que se caracterizava, principalmente, pela experimentação com o novo meio, estendendo-o ao limite para fazer aparecer suas possibilidades expressivas.

Outra característica dessa fase modernista foi o “narcisismo evidente” (Dubois, 2004: 166): o artista se colocava em cena e trabalhava em cima do efeito especular do aparelho, o que muitas vezes levava à total fragmentação da sua imagem. Não havia a idéia de ator, mas somente a imagem de corpos de autores. O vídeo dos anos 70 estava obcecado por sua própria identidade e essa busca era o objeto de seu trabalho. Ao mesmo tempo havia uma investigação sobre a constituição do próprio artista e do sujeito-imagem. Não há como separar a busca de identidade do meio com a busca de identidade do usuário; porém, o vídeo, ao mesmo tempo que busca sua identidade, é incapaz de se definir como um meio específico. Ele é justamente a dissolução dessa identidade na incapacidade de ser definido em suas particularidades; ou seja, ele se aniquila. E, de certa maneira é absorvido pela televisão e pela internet.

O vídeo aparece como um meio que abre possibilidades para que o homem pós-moderno veja a si próprio como uma imagem vazia, em um movimento rumo ao completo desaparecimento. Uma imagem que se desfaz na sua completa falta de materialidade, podendo se deslocar e se transformar sem deixar nenhum rastro do que foi anteriormente. É a imanência total do sujeito que só existe enquanto manifestação no mundo, separando-se da idéia renascentista do homem total e fragmentando-se.

Nesta fase pioneira, o vídeo atua basicamente através de duas frentes, a dos vídeo-artistas, que tentam introduzir um novo suporte de criação, e os videoastas, orientados para um movimento contra a televisão, combatendo sua inércia, sua uniformização, sua potência e a “mastigação” de toda mensagem. (Dubois, 2004: 170) Por sua vez, a herança cinematográfica lhe fornece outro campo poético, porém, sem os limites técnicos, permitindo experiências mais ousadas. Mais adiante, nos anos 80, muitas das experiências inovadoras desses pioneiros perderam o vigor diante de um quadro em que se anula e se recupera todas essas invenções videográficas, integrando-as a uma maquinaria do efeito e do espalhafatoso, esvaziada de toda consistência do pensamento. No caso da televisão, fica ainda mais clara a perda da potência criativa de suas invenções técnicas, diluídas no fluxo das imagens televisivas. Atualmente qualquer abertura de programa, publicidade ou, mais radicalmente, os clipes, abusam das trucagens, incrustações, alusões narrativas e outros efeitos, esvaziando o vídeo de seu poder reflexivo.

Não obstante as relações que mantém com o cinema, diálogo que rendeu e continua gerando importantes obras nas quais permanece a força discursiva do cinema, o vídeo, após a ousadia pioneira dos anos 70, e a sua perda de potência nos anos 80, acomodou-se em um território limítrofe entre o cinema e as imagens de síntese. No vazio dessa identidade indefinida, o vídeo parece não ter outra saída a não ser assumir sua posição de atopia, de lugar nenhum. Em vez de procurar “ser algo” encontra-se no “não ser”. (Dubois, 2004: 172). A relação do dispositivo com a imagem humana serve como referência dessa passagem ao encontro de uma via ontologicamente possível. Das experiências modernistas em que o autor ou o espectador imerge o seu “eu” na busca de um possível humano imagético, passamos para o vazio completo dos circuitos de vigilância. O vídeo do vazio: nada para gravar, ninguém para gravar. A imagem se faz sozinha e tudo ocorre num tempo imensurável, sem começo nem fim.

(O vídeo de vigilância) mostra que não há mais nada para se ver, não há mais sujeito para se olhar e, por outro lado, que o olhar hoje não é mais possível, não constitui mais um ato criador, não é mais a marca de uma experiência humana. (Dubois, 173).

O olhar que tudo vê, onipresente, e que não consegue mais ver nada. O olho da câmera de vigilância não é mais o de uma câmera de cinema. Não se pode mais entrar no mistério das coisas, dos corpos, das pessoas. O olhar já não decifra nenhum mistério. Se no vídeo modernista temos o acúmulo dos signos de sua identidade eletrônica e, com isso, a investigação de uma identidade possível, no vídeo de vigilância há a busca paranóica do olhar multiplicado e da central de controle onividente, o que se configura como uma espécie de loucura da identidade impossível.

4.1 O fim da câmera

Bill Viola, videoartista americano, em entrevista concedida a Raymond Bellour em 1986, ao pensar a idéia do fim da câmera, vislumbra a decadência de um privilégio concentrado desde a câmera obscura em torno da luz como premissa para a formação de imagens. (Bellour, 1993: 227) Haveria uma evolução em duas dimensões complementares: um espaço conceitual e um espaço tátil. No primeiro, a imagem seria concebida mais como uma projeção mental do que como a captação de um tempo da luz. O segundo espaço é o da manipulação do computador que concebe essas imagens como instrumental e corporal. O fim da câmera seria o final de uma era da supremacia da luz e do olhar como forma de relação com o mundo.

Fechar o círculo que, de Brunelleschi ao vídeo, como último olho panóptico, concentrou, em torno de um Deus cada vez mais ausente, mas sempre invisivelmente prenhe, o poder de fabricar imagens. (Bellour, 1993: 227)

O espectador é também deslocado do lugar assinalado e introduzido como ator, produtor e co-produtor de uma virtualidade. (Bellour, 1993: 227) A interatividade, com toda sua potência, seria, talvez, uma forma de superação de um estágio de sobreposição entre imagens e a realidade. A televisão mudou a sociedade, mas, obviamente, não se pode afirmar se foi para melhor ou para pior. A interatividade seria uma nova dimensão da experiência suscetível de conciliar a arte com a sociedade e a vida. Por outro lado, não é

possível concebê-la sem a tensão da possibilidade de que as promessas de um maior diálogo entre o homem, as máquinas e as imagens, essas novas formas de subjetividade que se abrem, termine por favorecer um esmigalhamento ainda maior da comunidade social.

Na realidade, a imagem de síntese se coloca em uma encruzilhada e, ao contrário do vídeo que desde a sua origem achou o seu espaço como expressão artística, diante da amplitude de seu território encontra dificuldade em se situar poeticamente. Sua sintaxe ainda está muito próxima das outras expressões e, apesar da maleabilidade do suporte, as imagens de síntese se aproximam das imagens analógicas. Há uma espécie de correlação histórica entre a potência de analogia de um sistema de imagem e a tendência à desfiguração da representação. Quanto mais um sistema for capaz de imitar a aparência do real, mais ele suscitará formas que minam, seu poder de mimetismo. (Dubois, 2004: 55) Tal suposição pode ser observada em vários fotógrafos que procuraram utilizar as distorções e os efeitos de “desanalogização” propiciada pela câmera e pelos efeitos laboratoriais, assim como no cinema, com suas diversas formas de narrativa ou o vídeo, com suas amplas possibilidades de manipulação da imagem. Talvez por uma necessidade de afirmação do “eu” contra o instrumentalismo da máquina. A imagem de síntese surge menos como uma imagem do que como uma abstração, um produto de um cálculo e, ao contrário das imagens analógicas, possivelmente como reflexo compensatório, desenvolve-se a reconstituição dos efeitos de materialidade.

Em um certo sentido o pixel pode (ou desejaria poder) tudo. Mas esse tudo é aquilo que o sufoca, e torna a imagem de síntese tão insegura de si mesma, atormentada, pode-se dizer,, entre o seu mito e o que ela nos dá. (Bellour, 1993: 225)

Durante anos as imagens fizeram um movimento em direção à representação do real. Agora, é o real que começa a copiar as imagens, como dois espelhos colocados um de frente para o outro, gerando um movimento infinito.

A relação que o vídeo estabelece com a televisão e a forma com que o auto-retrato se apresenta como elemento transgressor da retórica clássica por “um processo geral de subjetivação, de distorção e de deriva”, leva Bellour a destacar a força transformadora das relações entre conteúdo e imagens.

(...) se as comunicações de massa desempenham no mundo contemporâneo as funções positivas que eram as da antiga retórica, se a televisão, mais particularmente, cumpre hoje em dia a função de regulação da invenção e da memória, o auto-retrato é, naturalmente, a expressão mais subjetiva da resistência que o vídeo-arte opõe de forma específica à televisão (contra ela, mas de encontro a ela). À medida que a televisão (seus conteúdos e seus objetivos) se universaliza, o auto-retrato encarna a necessidade de uma inversão que manifesta ao mesmo tempo seu caráter de utopia e de infelicidade: ele é a forma e a força por meio das quais um indivíduo se vê levado a reinventar partindo de si mesmo essas formas ao mesmo tempo tentaculares e restritivas do universal. (Bellour, 1997: 336).

4.2 O Eu e o Nós

A *Pop* surge como o primeiro movimento onde a fotografia se apresenta de forma menos limitada pelos preceitos do purismo e do formalismo modernista ou dos anseios pictorialistas, sendo utilizada como mais uma entre as diversas técnicas que o artista articulava no processo criativo. A dissolução das fronteiras entre os suportes abre para a possibilidade de apropriação de imagens já existentes, sejam elas gravuras, pinturas, esculturas, fotografias, vídeos, filmes ou imagens digitais. Essa quebra dos limites formais e do que há de específico a cada meio aparece como uma das características importantes da arte contemporânea, assim como a tendência a uma cultura híbrida. Ou seja, as velhas dicotomias do tipo natureza e artifício, humano e maquínico, psicológico e físico dissolvem-se em um projeto mais amplo de agenciamento entre o Eu e o Nós, conforme definiu Edmond Couchot.

A partir da fotografia, os automatismos não cessam de ganhar em autonomia e de desencadear transtornos nas relações delicadas de um sujeito-NÓS que não cessa, por sua vez, de tender sempre muito mais ao tecnicismo, de um sujeito-EU que tenta resistir a essa dependência e redefinir sua própria identidade no decorrer de crises sucessivas que afetam o mundo da arte. (Couchot, 2003: 17)

O sistema de armazenagem e transmissão de dados em código numérico, tecnologia que unificou as mídias e favoreceu a hibridização, permanece como um importante fator de reorganização cultural na atualidade e, no âmbito da arte, apresenta novos elementos de criação.

A diversidade de meios e os “curtos-circuitos” que surgem a partir das mudanças tecnológicas servem como tônica de uma cultura que perde seus fundamentos e de uma arte que se afasta das tradições da academia, assim como somem as ancoragens fundamentais do sujeito moderno. A perda da universalidade do saber científico, assim como a dissolução das utopias humanistas, favorecem a consolidação de um tecnicismo utilitário e de valores fugazes alimentados pela cultura do consumo. Diante desse quadro, o discurso sobre segurança e as paranóias sobre um futuro imprevisível tornam-se importantes formas de controle sobre a subjetividade.

Nesse contexto, a arte atua na dilatação da percepção do indivíduo, fornecendo-lhe elementos para a sua afirmação em um ambiente paradoxal onde convivem o arcaísmo e a alta tecnologia. A possibilidade da união dos valores de culturas primitivas com a tecnologia das redes telemáticas e das imagens de síntese apresenta-se como um possível direcionamento das pesquisas artísticas contemporâneas. Roy Ascott, um dos pioneiros da arte cibernética, exemplifica a possibilidade de encontro entre várias tecnologias. Entre as três realidades que descreve (realidade virtual, realidade vegetal e realidade validada), está a chamada “realidade vegetal”, provocada pelas plantas alucinógenas, como o *ayahuasca*, que, devido a “tecnologia da planta”, se hibridizam com o ser humano, gerando novos estados de consciência, expandindo a percepção e fomentando uma nova relação do corpo com o mundo. (Ascott, 2003: 246)

Nesse espaço propício para se questionar o uso da fotografia e da informática como instrumento de controle do cidadão, a arte, na sua articulação com as pesquisas de ponta na área da biotecnologia e da inteligência artificial, serve como campo de experimentação das formas de percepção que, mais tarde possivelmente, serão expandidas para uma parcela mais ampla.

4.3 Híbridos

A escolha de quatro artistas baseou-se, por um lado, na procura de exemplos de obras realizadas a partir de técnicas tradicionais onde se agenciem questões contemporâneas. Por tradicional entende-se uma apresentação que não necessita de aparatos tecnológicos de ponta e interfaces sofisticadas. Apesar do uso da informática em algumas etapas do trabalho de Rennó e Muniz, seja na catalogação e armazenagem dos elementos ou no projeto da obra, a sua apresentação em galerias é feita utilizando-se o quadro, a instalação escultural ou a vídeo-instalação. A opção por esses artistas pretende destacar a presença de uma dimensão da imagem contemporânea independente da utilização de uma tecnologia de ponta. Não será a tecnologia, nem a originalidade da imagem, que dará à obra o estatuto de contemporaneidade, mas sim os arranjos, as combinações e os conceitos que irão se apresentar na relação com o espectador. Neste ponto convém destacar o movimento Neoconcreto, no qual artistas como Hélio Oiticica e Ligia Clark já trabalhavam com o conceito de participação na obra. A proposta desses artistas é crucial para a constituição de um novo indivíduo, que se expande em uma relação paradoxal com o real e a ficção.

Outro aspecto que levou à escolha desses artistas foram suas propostas de utilizar um repertório de signos presentes no ambiente “não artístico”. Warhol traz sua própria representação no mesmo patamar das celebridades hollywoodianas, colocando-se sob a máscara da imagem rasa das fotografias de revista. Nessa mesma vertente se encontra Muniz, assumindo-se como ser-imagem, fragmentado, como um ilusionista que pode ter vários aspectos dependendo da relação que o espectador estabelece. Boltanski aparece com suas fotografias pessoais, suas lembranças e seus objetos, construindo imagens que, mais do que representantes de sua individualidade e de sua história particular, inserem-no em uma coletividade normatizadora de maneira ambígua e indefinida. Rennó reforça essa incapacidade da fotografia em contar algo do particular, enfatizando sua presença sob a forma de camadas que se sobrepõem ao seu próprio eu.

Outros tantos artistas poderiam ser citados como exemplo, porém Warhol, Boltanski, Rennó e Muniz foram escolhidos, objetivamente, por trabalharem com

apropriação de retratos fotográficos, não utilizarem meios tecnológicos sofisticados e suas obras terem importância relevante no contexto da crítica e da história da arte.

Warhol, em uma perspectiva histórica, é o artista que nos oferece uma maior clareza do seu trabalho, devido ao período de sua atividade e seus desdobramentos, fornecendo-nos uma visão mais ampla do conjunto da sua obra. Tendo em vista a sua influência no panorama artístico contemporâneo, sua aparição ocorre na ruptura com as experiências formais modernas e nos agenciamentos entre a arte, a tecnologia, a ciência e a cultura de massa. A afirmação do conceito sobre a forma, já desenvolvido por Marcel Duchamp na sua proposta de uma arte não “retiniana”, ganha um novo impulso a partir de uma proposta que acaba sendo incorporada pelo circuito artístico, indicando uma tendência oficial mais abrangente. Warhol retoma a proposta do *ready made* ao recontextualizar imagens da cultura de massa; porém, ao ironizar o mercado de arte - através de uma produção serial (a Factory, seu ateliê, tinha uma espécie de linha de produção), sem a manipulação do artista (algumas obras eram confeccionadas por assistentes) e com técnicas fabris (serigrafia) - ele estende ainda mais os limites da figura do artista que se apresenta como criador e como imagem, cuja presença se insere na mesma ordem do objeto artístico ou do produto da indústria cultural.

Os inúmeros auto-retratos realizados por Warhol, assim como a sua figura pública meio andrógena, indicam a ênfase em uma máscara que, de forma objetiva, pode ser observada com as seguintes peculiaridades: o uso de um nome artístico diferente do seu e uma imagem pública que foge do padrão de normalidade. Mais do que apresentar um personagem, Warhol estava disposto a assumir uma função maquínica, escondendo o que de humanidade existiria em sua imagem. Ao tratar-se como mais um objeto de consumo, o artista coloca-se em uma posição ambígua onde está tanto a imagem do *popstar* quanto do operário e, ainda, a da máquina. Em uma outra perspectiva aparece Christian Boltanski, que, ao contrário de Warhol, assume seu nome de batismo e desenvolve um trabalho auto-referencial onde apresenta suas próprias fotos retiradas dos álbuns de família. A posição de Boltanski é a de alguém que se mostra através de suas imagens mais íntimas, indicando que, através delas, há muito pouco de específico a se dizer sobre si próprio ou do indivíduo que esteve diante da câmera. As imagens estão muito mais próximas de um discurso sobre a

fotografia e seu uso coletivo do que da personalidade e da história de vida do jovem Christian. São histórias de uma vida banal igual a de qualquer cidadão, apesar de, paradoxalmente, trazerem a nostalgia de uma individualidade velada.

Em suma, o trabalho de Warhol mostra a existência de um autor dissolvido na máquina, questionando a presença de uma subjetividade autoral na obra e no mercado artístico. Rennó, assim como Boltanski, usa imagens da cultura de massa e de arquivos pessoais, pondo em dúvida a capacidade da imagem em funcionar como índice do real, como auxílio ou substituto da memória, como documento de identidade; enfim, põe em questão seu uso disseminado socialmente. Vik Muniz também questiona as certezas e ilusões do espectador, mas, ao contrário de Rennó, que ressalta a dificuldade de compreensão do signo fotográfico, ele nos trás uma definição e uma clareza da mensagem fotográfica que se desfaz ao se perceber que a materialidade e o significado da imagem é um jogo ilusório. Um olhar um pouco mais atento sobre os elementos que a compõe poderá levantar uma dúvida em relação à sua leitura.

Não poderíamos falar de nenhum desses artistas sem enfatizar a contribuição de Duchamp para a construção de uma arte livre da *techné* e da instituição mercadológica. Tanto Warhol quanto Boltanski, assim como Muniz e Rennó, trabalham com o conceito do *ready-made*, porém, rearticulado sob uma nova perspectiva, construída a partir dos novos agenciamentos que surgem ao longo da modernidade e se intensificam após os anos oitenta, com o surgimento das redes telemáticas e dos sistemas informacionais, presentes em quase todos os setores da vida do sujeito contemporâneo. A televisão e o computador pessoal, sua versão mais interativa, apresentam-se com a mesma importância que o livro na constituição dos valores humanistas, compondo os pilares da cultura tecnológica. Nesse novo ambiente percebe-se a articulação da imagem contemporânea em algumas dimensões sob as quais oscilam as obras dos artistas escolhidos: o artista-máquina (Andy Warhol), o apagamento do indivíduo (Christian Boltanski), a memória e o esquecimento (Rosângela Rennó) e a ilusão da representação (Vik Muniz).

5 O aniquilamento do sujeito e a fragmentação da imagem

Olhe para a superfície de minhas pinturas e filmes e aí estou. Não há nada por atrás disso.(Warhol)

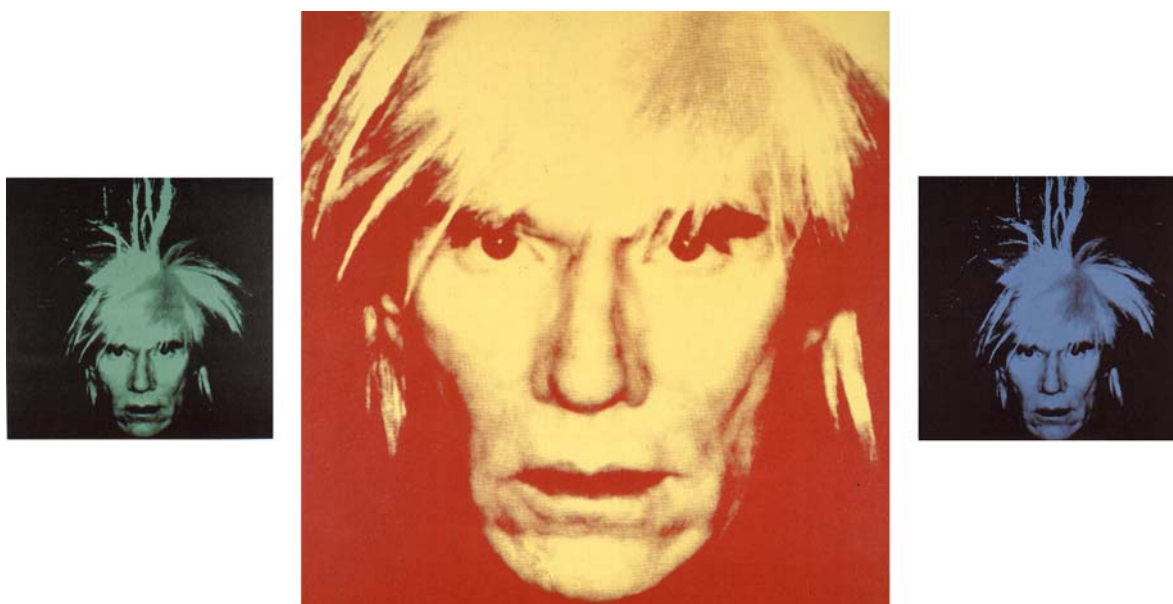
5.1 Andy Warhol e o sujeito maquínico

5.1.1.Origens da *Pop*

“Eu quero que todo mundo pense parecido. Todo mundo age e pensa parecido, e estamos ficando cada vez mais assim. Eu acho que todo mundo deveria gostar de todo mundo”. Nessa entrevista, publicada em 1963, Warhol dá indícios de que o seu projeto na Pop situava-se em um território ambíguo, podendo ser interpretado tanto como conformista com o sistema, devido ao seu posicionamento no mercado, quanto como crítico das desigualdades. O artista Roy Lichtenstein declara que “a *Pop* é um engajamento contra o que há de mais ameaçador e de mais detestável na nossa cultura, mas que é ao mesmo tempo potente e invasivo”. (Couchot, 90: 2003) O discurso de ambos é carregado de uma certa ironia diante da constatação de que havia uma mudança inevitável da qual seria difícil escapar. Essa resistência resignada é, aparentemente, o resultado de algo que já vinha sendo apontado desde o século XIX, a partir do surgimento das imagens técnicas e das questões geradas por elas. As críticas à fotografia, estigmatizada como uma técnica industrial e que, por esse motivo, não poderia servir como expressão artística, não impediu que seus próprios opositores posassem para a confecção de seus retratos, como foi o caso de Baudelaire. O fotógrafo, neste caso era visto somente como um operador do aparelho. Atualmente tais questões se desfazem na mesma medida em que são formuladas. Ou seja, não é mais somente o autor o responsável pela forma do objeto artístico, assim como não é somente a forma que dará o seu sentido. O artista é aquele que participa e propõe o jogo, enquanto o objeto artístico se dissolve, se fragmenta, na necessidade de expandir-se. Enfim, tudo se torna imagem, tanto o sujeito, autor ou espectador, como o objeto artístico.

Marcel Duchamp já havia colocado o artista em uma posição que não era mais a do sujeito que atuava sobre a matéria, mas aquele que promovia a combinação dos elementos da obra, desprezando a necessidade de sua aceitação no circuito de arte. Warhol também menospreza esse circuito ao se engajar e se dissolver nele, negando o próprio artista como ser privilegiado, dotado de uma capacidade intelectual superior.

A luta moderna era contra os arraigados valores do século XIX, que se apresentavam vivos na própria pincelada, no nível da organização do espaço e do pensamento. Duchamp tornou-se precursor da contemporaneidade ao atacar os pensamentos conservadores e abrir espaço para a afirmação de outra arte. Mas que arte é essa? Romper com as rupturas talvez seja ainda mais difícil do que romper com a tradição, principalmente quando elas ocorrem de forma tão radical. Como “desidealizar” essas transformações e não as tomar como novos clássicos?



Auto-retrato. / acrílico e serigrafia sobre tela / 101,6x101,6 cm / 1986

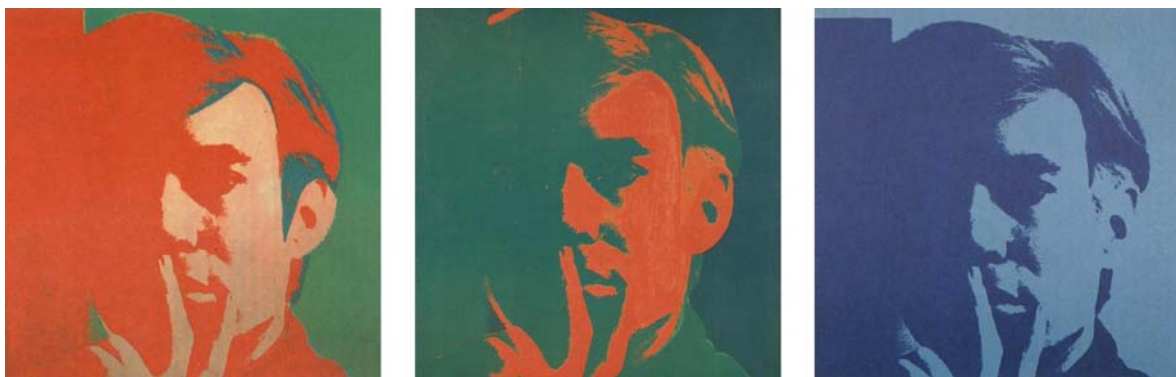
A arte pode ser abstrata sem se prender às “figuras da abstração”. Logo, ver na Pop um retorno ao figurativismo seria acreditar na existência de verdades demarcando os limites da criação. Entender a abstração como uma norma que se opõe à figuração é o mesmo que academizá-la, diminuindo o valor da Pop como linguagem desestruturante do sistema de arte. Ao igualá-la sequencialmente aos *ismos* da modernidade, tenta-se definir a sua

positividade, que acaba sendo minada pela sua própria aceitação dessa condição e pela ironia a essa violência. Ao conformar-se com o ambiente ao redor, a Pop combate a “tradição romântica maldita” (Brito, 2001: 210). Há, então, uma recusa à tradição do embate imediato e o surgimento de um raciocínio político mais refinado, minucioso e estratégico, como forma de combate crítico.

5.1.2. Imagens-fetichê

Warhol busca um tipo de artificialidade ao jogar imagens e objetos, de forma naturalizada, em uma vitrine, onde aparecem como pura construção, desejo arbitrário. Enquanto outras culturas aceitaram suas ilusões, viveram sua arte e representaram seus mitos, a nossa criou uma ilusão de realidade, uma oposição entre o natural e o simbólico, uma idéia de que podemos desvendar a verdade das coisas. Estaríamos vivendo agora a derrocada deste sistema, herdeiro do platonismo, e nos aproximando do relativismo sofista?

Nos anos 60, quando a televisão iniciava seu império, já era visível o potencial da indústria cultural na produção de imagens-fetichê, transformando pessoas em personagens através do cinema e da fotografia. Warhol utiliza esses mesmos fetiches para criar imagens insignificantes de um valor absoluto. Figuras das quais se retirou todo o desejo de transcendência na afirmação de uma imanência absoluta. Seus retratos buscam a artificialidade do grau zero de representação. A repetição do motivo inúmeras vezes na mesma tela traz a idéia da construção plástica fruto de um artifício, influência do construtivismo, que buscou a afirmação da materialidade do quadro. O uso da técnica fotográfica parece querer denunciar sua força simbólica e seu ilusionismo, fazendo desaparecer a idéia da moldura e do extra-campo para afirmá-la como uma imagem objeto. Os retratos de Warhol podem ser chamados de representações, porém não do sujeito que retratam, mas de imagens fetichê.



Auto-retrato / acrílico e serigrafia sobre tela / 55, 88x55,88cm; 57,15x57,15cm; 55,88x55,88cm / 1967; 1967; 1966

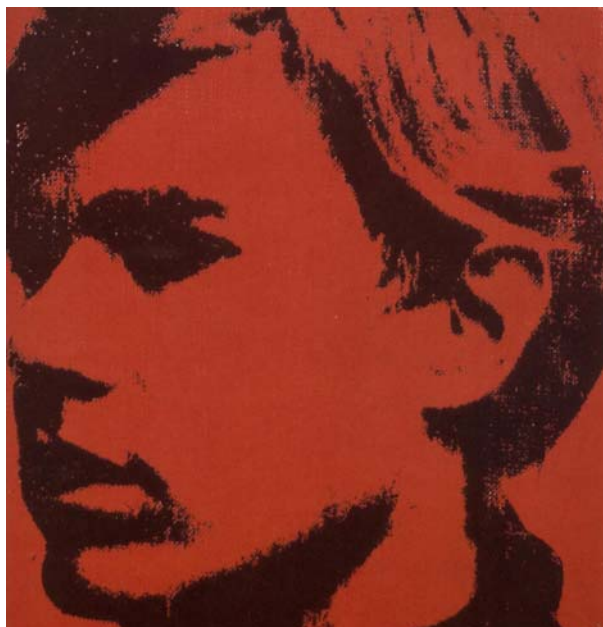
5.1.3. Fim das utopias

O sentido utópico que caracterizou a arte moderna e, em um sentido mais amplo, a cultura tecnológica, parece ter sido definitivamente soterrada no irracionalismo das guerras e no vazio da procura incessante de satisfação através do consumo. Warhol, imbuído de um tipo de direcionamento místico, parece ter vislumbrado que não adiantava o embate romântico contra esse poder que já tinha assimilado e transformado em produto de consumo boa parte da produção revolucionária moderna. Sua serenidade e sua presença irônica como mais um produto dessa indústria não oferecia uma resistência feroz, mas sua figura andrógina, indefinida, meio artificial, meio homem, meio máquina, tinha algo de revolucionário. Warhol fez de si próprio uma imagem-fetice, um ser mítico, fundador de uma nova forma de produção artística, um holograma cuja presença virtual as pessoas não conseguiam atravessar para chegar ao ser de carne e osso. Warhol encarnava a idéia da torre de observação do Panóptico, um poder que a todos observa, mas não pode ser verificado. Warhol dirige-se aos produtos da indústria cultural americana, dos quais ele se apropria e desfaz o seu poder de significação destacando o seu caráter de mercadoria.

No entanto, Warhol não distingue um mundo dominado pela mercadoria em oposição a um outro mundo possível. Há na sua poética uma esperança resignada, sem contudo, abandonar o questionamento crítico. Ele abre a *Factory*, uma espécie de indústria de obras de arte em que a produção coletiva se esconde por trás de sua assinatura, mais uma ironia com o sistema.

Para Jean Baudrillard há em Warhol uma valorização da subjetividade criadora do sujeito. “Aniquila-se o objeto para melhor demarcar o espaço ideal da arte e a posição ideal do sujeito”.(Baudrillard, 1997: 182) Esta nova posição assemelha-se ao abandono da idéia totalizadora do indivíduo clássico. Busca-se uma nova consciência, menos dependente de uma ancoragem espaço temporal, mais aberta à diferença, mais consciente do controle exercido pelo poder e sem a esperança vazia de um projeto futuro. “E se atinge por sua conta a utopia, é por que, em vez de conserva-la em banho-maria num outro tempo, como todos os outros, instala-se diretamente no coração da utopia, quer dizer, no coração de lugar nenhum”. (Baudrillard, 1997: 182).

Enquanto a arte moderna já tinha ido longe na desconstrução do seu objeto, Warhol vai ainda mais longe no aniquilamento do sujeito da arte, no aniquilamento do artista. “Warhol se identifica pura e simplesmente como maquinal, como se identificou ao lugar nenhum da utopia, a fim de propagá-la e de propagar a si mesmo como realidade automática do mundo moderno”. (Baudrillard, 1997: 183) O esnobismo total com o maquinal integrado, um tipo de suicídio. Anula-se o sujeito e o objeto.



Auto-retrato./ acrílico e serigrafia sobre tela / 20x20cm / 1967

Sua busca ocorre em direção a um grau zero de qualquer referência externa à imagem, procura-se um vazio de sentido, a pura presença que anula qualquer tentativa de transcendência. Caminho que ocorre basicamente de dois modos: na apresentação dos objetos deslocado do seu contexto original, como os *ready mades*, no caso da instalação feita com as embalagens de sabão *Brillo*, que se esvaziam do seu valor utilitário tornando-se um objeto nulo; e na utilização de técnicas mistas, uma outra imagem que mantém o seu caráter figurativo, porém incapaz de representar o mesmo que a sua matriz. A hibridização das técnicas e o vínculo da fruição estética com a circunstância de sua aparição adiantam uma ordem que irá se instaurar mais tarde com o surgimento dos meios digitais, das redes telemáticas e das imagens de síntese.

É importante salientar as diferenças de proposta entre as apropriações de Duchamp e de Warhol. A Pop tinha o sentido ambíguo de aceitar a existência de uma arte presente no cotidiano e louvar a atração pelos objetos em si, na sua completa imanência, e a banalidade de sua estética. Duchamp tinha o propósito de romper com a arte “retiniana”, com a idéia do artista como criador que age sobre a matéria, e criticar o academicismo. Uma tarefa genuinamente marginal. Warhol, em contra partida, possuía um espaço no circuito artístico, estava inserido nas questões de uma nova realidade e de uma outra subjetividade que surgia com a afirmação de uma indústria cultural poderosa.

Esta nova subjetividade aparece claramente na opção que o artista faz pelo retrato como temática e no tratamento formal de seus trabalhos, assim como na apropriação de imagens da mídia e de retratos de celebridades, cujo referente está bem marcado na realidade cotidiana dos consumidores dos meios de comunicação. Pessoas com uma presença marcante na vida dos “bem informados”, porém jamais vistas pessoalmente pela grande maioria desse público. Ele opta por trabalhar com retratos pelo fato de se estruturarem sobre a legitimidade do testemunho fotográfico no contexto dos meios de comunicação e pelo seu comprometimento ético. O sistema de comunicação da cultura de massa, cujo modelo centralizador da informação parte de uma fonte unitária e é distribuída de forma padronizada para os receptores, tende à homogeneização e à anulação do sujeito receptor passivo. Ao ressaltar a bidimensionalidade da imagem, ao transformá-la em objeto artístico, ele destaca a nulidade de seu sentido que se constrói como pura contingência.

Transformando-as em puro objeto estético, Warhol questiona o papel das imagens midiáticas na construção de “realidades” e a oposição em relação ao que é artístico ou ficção. A imagem se afirma na sua materialidade, no que ela desperta de sensação, sem passar pela abstração racional ou pela crença mítica. Ela é pura imanência.

A impossibilidade de se fragmentar uma imagem de Warhol passa por essa ausência de elementos constitutivos de um discurso, além da impossibilidade de uma sintaxe própria a um meio específico. A hibridização dos meios impede a sua classificação como fotografia, gravura ou pintura, dificultando o estabelecimento de um território no qual se articulam os elementos da narrativa. A obra forma um todo que se articula com uma ordem maior, global, que perpassa os meios de comunicação, a massificação; enfim, integra um projeto que Warhol tinha em vista: um coletivo maquinal sintonizado num objetivo comum. Suas obras são parte desse coletivo integrado na grandiosidade de uma humanidade em rede, conectada como uma grande máquina funcionando em harmonia. Para Pierre Levy, as tecnologias intelectuais, máquinas ou objetos, mesmo como figuras mentais, formam uma impensável rede de conexões totalmente integradas. Nesse caso, é difícil impor os limites do que é humano, o que é subjetivo, o que é da ordem dos sentidos ou o que é maquinal. Há uma relação de encaixamento fractal e recíproco entre objetos e sujeitos.

O sujeito cognitivo só funciona através de uma infinidade de objetos simulados, associados, imbricados, reinterpretados, suportes de memória e pontos de apoio de combinações diversas. Mas estas coisas do mundo, sem as quais o sujeito não pensaria, são em si produtos de sujeitos, de coletividades intersubjetivas que as saturaram de humanidade. E estas comunidades e sujeitos humanos, por sua vez, carregam a marca dos elementos objetivos que misturam-se inextricavelmente a sua vida, e assim por diante, ao longo de um processo em abismo no qual a subjetividade é envolvida pelos objetos e a objetividade pelos sujeitos. (Levy, 1993: 174)

A opção pioneira de Warhol pela *polaroide* reforça a sua vontade de construir uma fotografia onde o referente se separasse da imagem, uma superfície autônoma, menos realista. O formato não reprodutível da imagem, a falta de meio-tons nas cores e o seu caráter de revelação instantânea fazem dela uma técnica que subverte os padrões da

fotografia convencional, abrindo a necessidade de uma nova poética por parte do artista e uma nova postura do fotografado que pode ver a sua imagem logo após ter sido feita. A partir dos anos 70, Warhol começa a usar a polaróide de forma sistemática como base preparatória ou como estudo para a confecção de suas pinturas, especialmente os retratos.



auto-retrato e auto-retratos como *drag* / *polaróide* / 1977; 1981; 1981; 1982

5.1.4. O desaparecimento do autor

Warhol quis fazer de si próprio sua obra. Apesar de fazer pinturas, rompeu com a sua forma purista e recorreu à mistura de outras técnicas, como a fotografia e a serigrafia. Porém, ao contrário da gravura ou da fotografia, disponíveis no mercado em séries numeradas, suas obras eram peças únicas. Tal proposta de unicidade questiona a idéia do artista como autor, dotado de criatividade, e de sua imagem pública, individual.

Essa proposta de apresentar-se como agente de uma coletividade, do artista como uma máquina produzindo em e para um coletivo do qual ele não deveria se destacar, indica nas idéias de Warhol a busca de uma igualdade. O tom niilista de seu trabalho e a afirmação do mercado de arte demonstra a busca de uma forma menos elitista de arte e do artista como membro onipresente do sistema, em todas as áreas e não somente na dimensão artística. Arte e indústria sem serem oposições, assim como homem e artista como sinônimos. A técnica mista, a aproximação com a gravura, sua afirmação como pintura, com a aura da unicidade, traziam uma dúvida sobre o que viria a ser a proposta de sua obra.

Warhol se apropria das imagens da indústria cultural, das imagens de celebridades, assim como da sua própria imagem como celebridade, denunciando o vazio das diferenças entre o que exerce o poder e o sujeito que sofre a dominação. Sua previsão de que um dia todos teriam seus quinze minutos de fama parece estar se concretizando no desenvolvimento de uma indústria cultural ansiosa por fabricar celebridades instantâneas. Porém, sua idéia de igualdade dissolve-se no reforço dos mecanismos de dominação, produzindo “corpos dóceis” que permanecem disciplinados sob a ilusão de estarem em posição privilegiada. Há, atualmente, um crescimento das formas de vigilância e do domínio dos sistemas abstratos, assim como aumentam as desigualdades sociais, o que nos leva a questionar a possibilidade de uma cultura artística mais ampla, onde se realize desejo de Warhol de uma igualdade de pensamento e de ação.



Andy Warhol / fotografia de Duane Michals / 1973

5.2 A ilusão do realismo em Vik Muniz

Realidade ou representação? Assim que descobri quão similares essas duas noções são, uma vez que passam a existir como informação visual, comecei a sentir-me mais confortável para usar essa polaridade em meu benefício. (Muniz, 2004: 60)

Fazer o espectador desconfiar. Vik Muniz compara as suas fotografias a pequenas peças de teatro em que um mau ator interpreta uma personagem. O espectador se desprende da representação, permitindo que a dinâmica do ilusionismo se torne transparente e compreensível. Os maus atores de Muniz são a terra, o chocolate, o fio de linha ou qualquer

outro material que ele usa na confecção de suas imagens para depois fotografar. Materiais que evidenciam uma aparente inadequação para aquela função, mas que a maestria artesanal transforma em uma imagem identificável. Seguindo a metáfora, há uma alternância entre a personagem e o mau ator, que expõe a si próprio devido à sua incompetência na arte de interpretar. O uso e a visibilidade desses materiais levam o espectador a perceber como ocorre a construção da imagem, revelando o segredo da sua aparência. A fotografia, devido a sua aparente neutralidade no modo de confeccionar imagens realistas e pela sua capacidade ilusória, foi o meio escolhido por Muniz para se estabelecer esses “jogos”, tipos de brincadeiras atraentes que, junto com seu teor lúdico, apresentam questões recorrentes sobre as representações na história da arte.

Muniz se apropria de imagens das histórias da arte, da fotografia e da mídia, constituindo um panorama sobre a memória visual contemporânea. Ao usar imagens conhecidas, ele busca assegurar-se da capacidade de uma relação rápida entre a imagem e o seu referente. Entrega-se o truque ilusionista sem, contudo, destruir a potência da imagem. A migração para outro suporte e a demonstração de sua materialidade não diminuem o caráter icônico das imagens. Enquanto Warhol buscava a desconstrução dos ícones da indústria cultural, igualando-os a outros objetos massificados, Muniz enfatiza a potência dessas imagens na memória coletiva. A transição para uma outra materialidade permite um olhar mais atento àquelas imagens que haviam se tornado invisíveis a partir de sua familiaridade excessiva. (Anjos, em Vik Muniz, 2004: 40). Há uma chamada para a apreciação daquilo que havia se tornado banal pela reprodutibilidade, convidando o espectador a compartilhar com o artista o segredo da obra, sem, contudo, interferir na sua capacidade de imaginar.

Ao recriar ícones do imaginário coletivo com materiais totalmente estranhos àqueles considerados artísticos, ele trata da permanência da imagem nas memórias coletivas. (...) Concluída a execução artesanal das imagens, deterioráveis nesse estágio como qualquer outro bem de consumo, elas são perenizadas pela fotografia que, numa operação similar às operações da memória, substitui a matéria por um fantasma de luz reproduzido em papel. (Cocchiarale, 2001: 1)

Muniz constrói as suas imagens e, depois de fotografá-las, as desfaz. O convívio dessas duas temporalidades, a da paciente manufatura artesanal e a do instantâneo fotográfico, funda o jogo de relações ambíguas entre os materiais empregados e a imagem. O tempo alargado da construção do seu próprio rosto com pequenos brinquedos atravessa o instantâneo, que fixa aquela forma antes dela se apagar. Não há a naturalidade da fotografia com seus grãos microscópicos que escamoteiam o seu código sob um ilusório realismo. Os grãos de Muniz são as unidades ou as partes dos produtos que compõem sua escultura plana. Eles afirmam a imagem como construção e contingência. A percepção desses elementos que a integram dão-lhe um outro valor. A narrativa original que as imagens traziam é subvertida pela ação do artista e a maleabilidade dos materiais utilizados, assim como pela simbologia que eles carregam. A expressão de tristeza em *Auto-retrato (Eu estou muito triste para te contar, a partir de Bas Van Ader)* (5) choca-se com os pequenos brinquedos que constituem as áreas escuras da imagem em alto-contraste. Ao associar o conteúdo da imagem às propriedades formais e simbólicas dos processos e materiais usados na sua reprodução, Muniz cria uma estranheza e um encanto que nos permite enxergá-la outra vez.



(5) Auto-retrato (Eu estou muito triste para te contar, a partir de Bas Van Ader). / 183x233,7cm / 2003 ; detalhe.

A visibilidade e a inteligibilidade da maneira como a imagem se construiu rompe com a oposição entre a realidade visível e a representação. Qual dessas não seria uma construção?

No caso do indivíduo, ele se expressa através do seu corpo no mundo. Se existe uma realidade visível neste indivíduo, ela seria esse modo de expressão, visto pelos outros e por ele próprio. Haveria, então, não uma, mas várias realidades. Nessa diversidade, existe uma tensão entre o que o sujeito é para os outros e como ele próprio se entende. Esse sujeito, em contato com sua própria representação, através de imagens técnicas ou do seu reflexo no espelho, constrói uma noção da imagem que os outros têm dele. Na medida em que é impossível saber com precisão como os outros o percebem, tal noção serve como forma de imaginar-se como parte de uma coletividade, constituindo um importante fator na idéia que tem de si próprio e influenciando seu comportamento. Portanto, não há uma oposição entre imagem e realidade, mas uma interação entre as duas. As imagens ganham em materialidade, questão presente nas composições de Muniz, e a realidade se desmaterializa em ambientes e relações virtuais.

A multiplicação de *blogs* e páginas pessoais na internet, versão pública dos antigos diários íntimos e dos álbuns familiares, além de indicar uma distensão das delimitações entre o público e o privado, demonstra uma interação mais dinâmica entre o sujeito e sua própria representação. Cria-se um “eu” virtual que pode ser modificado a cada nova frase, a cada nova fotografia. Há, neste caso o poder de se construir uma imagem adequada para si. Uma imagem que pode ser manipulada a fim de criar um “eu” coerente com o que se quer ser.

Os auto-retratos de Muniz, feitos em diversos materiais, mostram essa flexibilidade das identidades na atualidade. Eles tanto podem ser de terra ou de sangue falso, quanto de palavras (6). Versões da mesma fotografia - na qual Muniz mira diretamente para o espectador com um ar sereno, uma expressão quase neutra - ganham significados diversos a partir da matéria com a qual é construída. Volta-se à clássica questão platônica da aparência e da essência. Há a imagem matriz que permanece, a fotografia de Muniz olhando diretamente para a câmera, e a sua manifestação sob a forma de terra, do sangue falso ou das frases em inglês com letras pretas em fundo amarelo. A sua própria indicação, no título

da obra, de que se trata de um auto-retrato é o que dá este valor à obra. Há uma idéia de “Vik Muniz” que permanece nessas imagens independentemente do material em que são construídas. A força delas reside na evocação de uma memória conceitual que seria a idéia a que a palavra auto-retrato remete, ou seja, uma representação que o artista faz de si. O caráter indicial da fotografia reforça o conceito de retrato como símbolo identificatório. Desse modo, assim como os ícones do imaginário coletivo, os auto-retratos de Muniz, mesmo quando produzidos em meios diversos, permanecem com sua identidade preservada. (Cocchiaralle, 2001).



(6) Auto-retratos

Em *Auto-retrato a partir de Rembrandt* (2001) (7), Muniz se apropria de uma imagem realizada pelo artista holandês (1606-1669) em sua juventude, um dos inúmeros auto-retratos realizados ao longo de sua vida. Neste caso, além do jogo ilusionista que se dá na variação da distância do espectador em relação à obra, ocorre uma transposição da identidade do mestre para si. O auto-retrato, neste caso é pura contingência. Não há uma correspondência direta entre a imagem e o seu referente. Este vínculo se dá arbitrariamente a partir da vontade do artista em nomear a obra como um auto-retrato. A escolha em assumir uma identidade encontra na sua materialidade, a calda de chocolate e a fotografia, uma forma fluida que parece prestes a se desfazer. Esta identidade, que Muniz assume como sua, aparece como um desejo que se realiza momentaneamente na brincadeira do desenho de chocolate. O semblante sisudo de Rembrandt-Muniz contrasta com a simbologia

do chocolate, relacionada à infância e ao desejo, reforçando o sentido da representação como um jogo.



Auto-retrato / Rembrandt / 1628

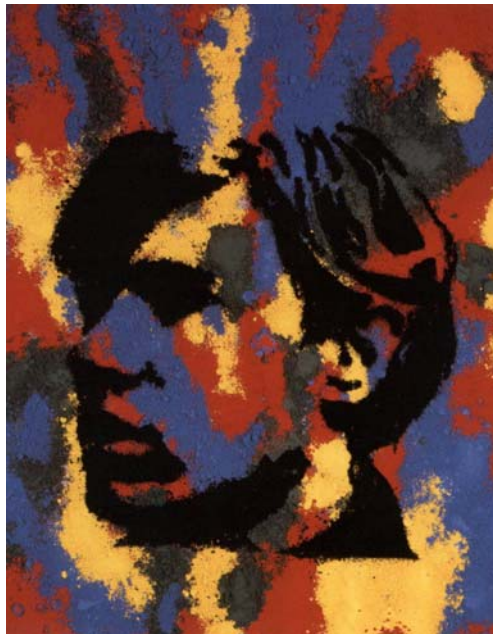


(7) Auto-retrato a partir de Rembrandt / 2001



detalhe

Outro exemplo do descolamento que Muniz promove entre a sua imagem e o seu referente está em *Auto-retrato (a partir de Warhol)* (1999) (8). Diferente do auto-retrato original de Rembrandt, no qual havia uma procura do artista pelo seu próprio “eu” na representação dos seus traços expressivos, no original de Warhol há o apagamento de todas as particularidades de sua fisionomia. A opção de Warhol pelo processo serigráfico de reprodução fotomecânica implicava o esvaziamento da presença vívida da sua imagem humana. A ausência de gradação de tons e as cores chapadas excluem a possibilidade de se perceber uma relação direta entre a imagem e seu referente. Tal relação ocorre por convenção e não por semelhança: o nome auto-retrato, a autoria e os traços básicos do rosto do artista americano, cuja imagem já fora bastante divulgada na mídia, conferem uma identidade à imagem. Muniz se apropria do auto-retrato de Warhol e o reconstrói, utilizando pigmentos de cores diversas, adicionando sentidos entre a imagem da memória e a imagem real. O uso dos pigmentos, que dão à obra um estilo e um labor próprios, parece permitir ao artista brasileiro assumir para si o auto-retrato de Warhol. Porém, tal aparência faz parte do jogo ilusório de Muniz, que afirma a identidade como um conceito arbitrário e contingente, em detrimento dos critérios de semelhança e originalidade.

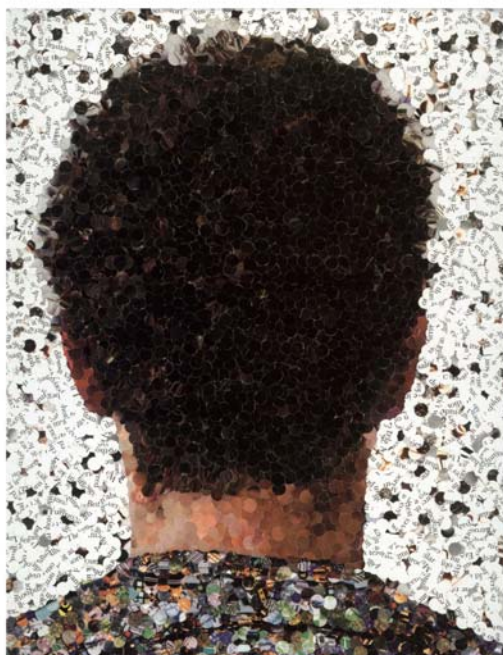
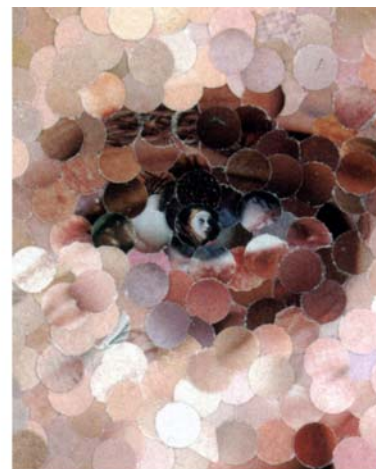


(8) Auto-retrato a partir de Warhol / 1999

Através desse jogo entre a contingência das imagens e os conceitos cristalizados, Vik Muniz apresenta a mecânica do poder através da representação. O poder se dá através do convencimento. Muniz compara o artista ao *xamã*, pois ambos saberiam criar coisas que gerariam crença. O rei e o cacique não sabem gerar o poder, apenas usá-lo, enquanto os mágicos, vendedores, *xamãs*, publicitários e artistas detêm a sabedoria de construir discursos que produzem novas crenças ou reforçam idéias latentes. Ao mostrar os elementos que compõem a imagem e apresentar seus mecanismos de construção, Vik permite ao espectador perceber a forma com a qual está sendo iludido. O processo como se dá o ilusionismo é apresentado de forma transparente, sem, contudo, interferir no poder de transcendência da imagem.

A idéia do poder “visível e inverificável”, trabalhada por Foucault a partir da arquitetura do Panóptico (Foucault, 1987: 167), é invertida por Muniz, que torna todo o poder da imagem visível e transparente. Ele se apropria das imagens midiáticas, que possuem um alto grau de visibilidade e um poder de cristalização no imaginário, e as transforma em construções cristalinas, nas quais se pode perceber como o ilusionismo se processa. Assim como Warhol, há um poder representado, porém, enquanto nos auto-retratos do artista americano a imagem parece vazia e impenetrável, em Muniz há a busca

de uma completa transparência. A forma com que o indivíduo se conecta a essas imagens apresenta-se como uma das questões de Vik Muniz. Suas obras parecem uma tentativa de verificar a mecânica das representações e o seu poder de transformar-se em idéias que perduram na memória. Em texto publicado no livro “Obras Incompletas”, o artista se refere à série *Fotos de Revistas* (2003) (8) como representativo da nossa falta de aptidão para distinguir as diversas informações que nos fazem conhecer uma pessoa por meio da mídia. Ele constrói retratos de “celebridades” e o seu próprio, com confetes feitos a partir de páginas de revistas perfuradas. Sua incapacidade de produzir um retrato perfeito de si próprio reflete o aspecto fantasioso da familiaridade da fisionomia. Da mesma forma que as “celebridades” se fixam como estereótipos no imaginário coletivo, a idéia que as pessoas tem de si próprias se fixa através de imagens e conceitos expostos na forma de discursos. Ao nos aproximarmos dessas *Fotos de Revistas* percebemos os diversos níveis de entendimento desses discursos, que é constituído por vários elementos que sofrem e exercem influência sobre diversos outros.



(8) Auto-retrato Fotos de Revista / 2003

6 O apagamento da imagem: memória e identidade

6.1 Christian Boltanski e o desaparecimento do indivíduo

Tudo se passa como se as experiências que nós acreditamos pessoais fossem de fato comuns a todos, e as lembranças que eu busco não estão na minha memória, mas no presente que me cerca. (Christian Boltanski)

6.1.1. Morte do indivíduo

Boltanski representa a vida como uma série de sucessivas mortes, um permanente lamento pelo “eu”, pela criança que se deixou de ser ou pela pessoa que não se é. Uma significativa parte de seu trabalho, ao menos os mais antigos, até 1975, consiste na história de sua vida (Semin, 1997: 46). Em sua busca auto-referencial, a tentativa de reconstituição dos eventos que se deram no passado ou as fotografias correspondentes a tal realidade histórica fornecem pistas em parte ou inteiramente falsas, o que, entretanto, não tem nenhuma diferença em relação ao seu conceito de verdade. Enquanto Warhol escondera sua identidade real, mudando o seu nome como se surgisse de lugar nenhum ou de um universo puramente artificial, Boltanski reconstrói os eventos de uma infância absolutamente ordinária, mais ou menos idêntica à experiência de qualquer outra criança na Europa após a Segunda Guerra. Nessa tentativa de representação de histórias individuais, apresenta-se um paradoxo que se circunscreve na impossibilidade de se resgatar algo de particular que já se tornou passado, tornando-se parte de uma experiência coletiva, assim como se afirma o desejo de salvar o indivíduo e reconciliá-lo com a vida. Se por um lado, há uma memória particular, que ele chama de pequena memória, inerente a cada indivíduo e fluida, feita de mortes e nascimentos sucessivos, ocorre, por outro lado, uma tendência à preservação e ao controle das individualidades através de padrões, e, nesta tentativa de mover-se contra o tempo, provoca-se a morte do sujeito, sua objetivação. Segundo o artista, “ao tentar preservar uma coisa acabamos por matá-la”.

A passagem do estado sujeito para o estado objeto governa a transição entre a vida e a morte. Pode-se até pensar, apenas para efeito ilustrativo, que a habilidade de perceber sujeitos como meros objetos seria a chave para certos tipos de insanidades assassinas ou uma analogia ao processo de massificação na sociedade de controle.

Um dos temas que me interessam é a transformação do sujeito em objeto. Grande parte do meu trabalho se dá ao redor dessa idéia, assim como meu interesse em cadáveres. No uso que faço de fotografias de crianças, há pessoas sobre quem eu não sei nada, que eram sujeitos, e se tornaram objetos, cadáveres. Eu posso manipulá-los, rasgá-los, espetá-los (...) O que é muito surpreendente é a transformação de um sujeito em um monte de merda que é um corpo(...) Isto é o que mais me interessa, essas relações ambíguas. (Boltanski, *apud* Semin, 1988: 4 e 9)

O museu aparece como o local oficial onde se expõem, como troféus de caça, os objetos que o homem sistematizou. Ao colocar uma peça em uma vitrine, o museu proclama a morte desse objeto, que, apesar de preservado em sua integridade física, perde a sua verdadeira existência. Logo, o museu implica a idéia de morte, como um grande cemitério, porém não com um aspecto terrível ou sinistro, mas com um grau de paz e melancolia.

Os inventários, os arquivos e as coleções têm o sentido de preservar e controlar, através da catalogação sob um sistema lógico. Toda ciência trabalha em cima de classificação, empregando um rótulo generalizante a um objeto. O surgimento de tal hábito coincide com o limiar da modernidade e a preservação de objetos em esquemas seriais. As coleções atuais são herdeiras das “Cabines de Curiosidade” (Semin, 1988: 49) dos séculos XVI e XVII, que reuniam objetos interessantes de forma mais ou menos aleatória, podendo estar agrupados cristais de rocha junto com insetos, por exemplo. No Iluminismo colocou-se ordem nas coisas, separando com rigor as disciplinas: etnologia, zoologia, botânica, história ou mineralogia. Mais tarde, a antropologia e a psicanálise estenderam para o consciente e o inconsciente humano, respectivamente, a possibilidade de classificação.

O artista indica o Museu Antropológico do Homem em Paris como uma das maiores influências em seu trabalho.

Foi lá que eu vi grandes vitrines de metal contendo frágeis e insignificantes objetos. Em um canto da vitrine havia uma foto amarelada mostrando um ‘selvagem’ segurando esses objetos. Cada vitrine mostrava um mundo que havia desaparecido: o ‘selvagem’ da fotografia havia provavelmente morrido, os objetos provavelmente não possuíam mais utilidade ou, no mínimo, ninguém saberia como utilizá-los” (Boltanski, *apud* Semin, 1997: 55)

Ao usar imagens de arquivos e inventários, Boltanski articula significados que constituem uma realidade a partir da vontade de se classificar o mundo. A fotografia aparece como importante auxílio nessa catalogação das coisas, que, além do nome, passam a ter uma correspondência imagética. Essa tentativa de dominação da substância tem o aspecto de uma exumação, que, na realidade, nada mais é do que a transformação da coisa, objeto vivo no tempo, em algo morto, isolado do fluxo da vida. No caso do retrato, trata-se de um deslocamento de sentido do ser, que passa de sujeito a objeto. Assim como quando se passa da vida para a morte, transformando-se a carne viva em corpo inerte.



(9) Inventário dos objetos que pertenceram a uma mulher em Oxford / 1973

Boltanski faz o trajeto inverso, retirando o objeto de seu estado nulo para colocá-lo em uma relação com o espectador, trazendo-o de volta à vida. As classificações são formas de generalização que colocam o individual em um conjunto, ao qual passa a pertencer por

objetos de sua infância e colocando-os em gavetas de chapa de metal com alças e etiquetas. Uma tentativa de construir imagens concretas a partir das suas lembranças pessoais.



(11) Tentativa de reconstrução dos objetos que pertenceram a CB entre 1948 e 1954 / 1971

6.1.2. Tempo e memória

Boltanski distingue dois tipos de memória: a “grande memória”, que se encontra nos livros, álbuns, etc, ou seja, a memória histórica, e a “pequena memória”, a memória pessoal. O indivíduo é, para ele, antes de tudo, essa “pequena memória”, que consiste em saber onde se compra o melhor bolo de cenoura ou em conhecer meia dúzia de histórias divertidas. Esta memória desaparece completamente com a morte e é ela que constitui a diferença. Entre diversos retratos fotográficos não se pode perceber o que os difere além da sutileza dos traços fisionômicos na superfície bidimensional. Sem o nome, todos se igualam, assim como após a morte, torna-se impossível distinguir as vítimas dos algozes. Não existem individualidades a serem ressaltadas pela fotografia. Nelas, somos um ser coletivo que se iguala em uma imagem clichê, em um ritual que representa uma personalidade coletiva. As imagens da nossa infância não remetem necessariamente a quem

fomos, mas a estados coletivos que muito pouco dizem daquele sujeito que esteve diante da objetiva.

A fotografia inaugurou um novo entendimento do tempo. Ela, em um primeiro período, centrou-se nas pesquisas ótico-mecânicas dos corpos e da visualidade: imagens de movimentos impossíveis de serem percebidos pelo olho, microfotografias, fotos aéreas e vistas do céu através de telescópios. Posteriormente, a partir, principalmente, do surgimento da fotografia instantânea, o tempo torna-se um importante elemento constitutivo das imagens. Com a fotografia revela-se um “inconsciente ótico”, comparável ao inconsciente pulsional da psicanálise (Benjamin, 1985: 94). Com os fotógrafos modernistas, muda-se do enfoque ótico, que dominou boa parte da produção do século XIX, e empurra-se a fotografia para uma esfera temporal. A partir do advento do instantâneo surge outra poética fotográfica e abre-se novo campo de reflexões.

A produção mais sofisticada, presente nas pesquisas dos fotógrafos modernistas ficou, até certo ponto, alijada do grande público, contida no espaço das galerias e das publicações especializadas. No entanto, mesmo em sua vertente mais difundida e utilitária, ao manter-se atrelada aos aspectos visíveis dos eventos, a fotografia tem, sobretudo na sua organização em álbuns e arquivos, uma forte relação com o tempo. Na arte contemporânea, o ato fotográfico perde importância em relação aos arranjos que se dão para a leitura da obra. Nesse sentido, um banal retrato 3 x 4 pode ser tão contundente quanto uma fotografia realizada a partir de um conceito.

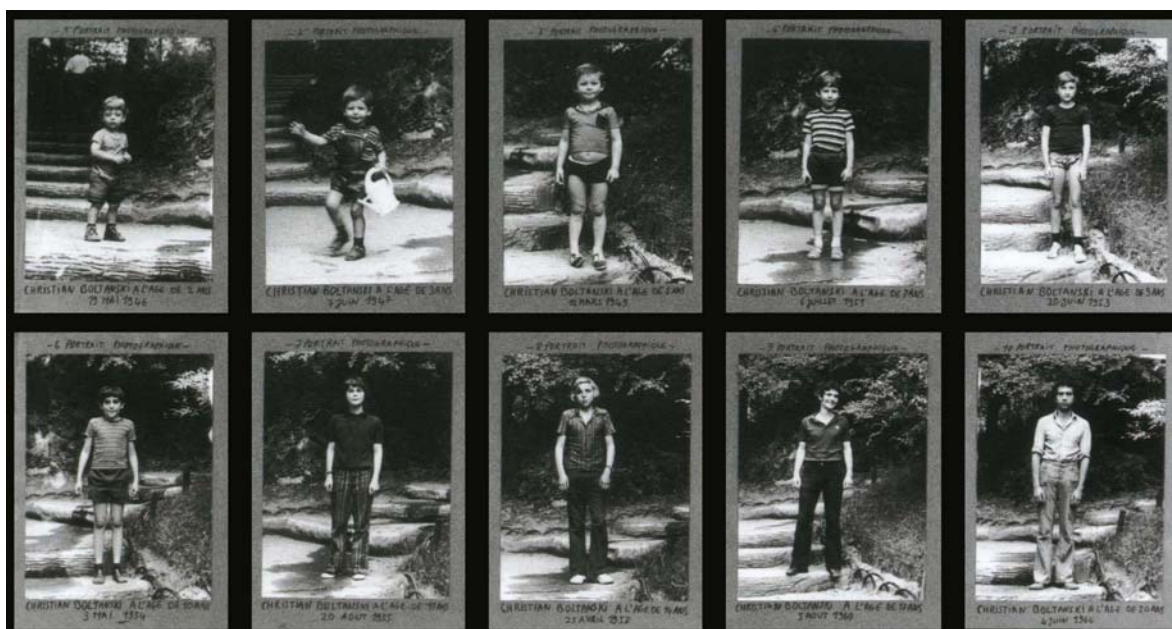
A fotografia que Boltanski se apropria é justamente essa que se mantém em constante contato com o grande público, seja em íntimos álbuns familiares, nas imagens publicadas na imprensa ou nas fotos de documentos. Ele reintroduz essas imagens fotográficas no fluxo da vida, retira-as do estado passivo de índice de algo e desloca do ato fotográfico sua força expressiva, de um referente que morreu e se apagou, para uma relação dinâmica com o espectador.

6.1.3. Trabalhos auto-referenciais

Boltanski nasceu em 1944, na Europa, filho de pai judeu. Apesar do holocausto nazista estar presente em algumas de suas obras (*Jewish School of grosse Hamburguerstrasse in Berlin in 1938 (1994)*, *The Missing House (1991)*), e da sua busca auto-referencial, seu trabalho mantém, paradoxalmente, uma cuidadosa distância de sua autobiografia. Ele procura jamais mencionar a sua origem judaica, pois ela atestaria uma “diferença”, enquanto seu trabalho explora os mistérios do “normal”. Há a busca de uma universalidade que ultrapassa as questões particulares, categorizadas e individualizadas em aspectos pontuais. Não há um comprometimento político nem a vontade de se produzir um inequívoco ponto de vista da história. Há mais um sentido crítico à representação ou à expressão de um universo pessoal do que em relação aos campos de concentração nazistas. Uma de suas obras, *The Dead Swiss (1990)*, busca justamente esse grau nulo de valor, na medida em que a morte dos suíços não implica nenhum problema político, de saúde, guerra ou terrorismo. Esta obra atrai a atenção para o complexo mecanismo que faz o horror possível, o que nos possibilita conceber o inconcebível e perceber algo por trás dos estereótipos e das leituras mais óbvias. Boltanski tenta evitar qualquer conotação política ou moral e, quando afirma que os soldados nazistas “tinham mãe” ou “foram bebês”, o que faz é apresentar uma verdade óbvia, que, por trás de uma aparente inocência, apresenta uma análise sofisticada, explicitando a ambigüidade e a natureza superficial que a fotografia nos oferece.

Essa busca por evitar uma relação direta entre a imagem e o acontecimento, enfatizando a sua capacidade de nos enganar, encontra na fotografia o seu meio ideal. Em princípio a fotografia não poderia nos mentir, a não ser que ela fosse tecnicamente falsificada. Inclusive perante a lei ela serve como uma evidência, como traço de um acontecimento, testemunha de como um fato realmente ocorreu. Na sua obra *Dez retratos fotográficos de Christian Boltanski, 1946-1964 (1972)* (12), nove das fotografias são

literalmente falsas e levam o espectador a questionar a importância da veracidade para a leitura da imagem.



(12) Dez Retratos fotográficos de Christian Boltanski, 1946-1964 / 1972

De 1968 até meados da década de 70, a maioria dos trabalhos de Boltanski foram voltados para questões sobre sua própria identidade. Sua primeira exposição ocorreu em 1968 no *Cinéma Le Ranelagh*, em Paris, uma instalação composta de manequins aparentemente abandonados e de um filme em super 8 com 12 minutos de duração, *La Vie Impossible de Christian Boltanski*. Nesse período, Boltanski e outros artistas do seu grupo viviam a difícil situação de atuar em uma Paris que havia perdido a sua proeminência no mundo da arte, cujo epicentro havia mudado para Nova Iorque. Nessa primeira exposição evidencia-se a pluralidade de sentidos da obra - a indefinição das suas fontes e a inutilidade em se buscar uma matriz -, posto que cada modelo era sempre uma cópia de um modelo anterior, que, por sua vez, era cópia de outro e assim por diante. Essa multiplicidade e essa incerteza se explicitam em sua proposta auto-referente. O trabalho de Boltanski é repleto de indicações biográficas incertas, que tornam vãs qualquer tentativa de uma análise psicanalítica do artista.

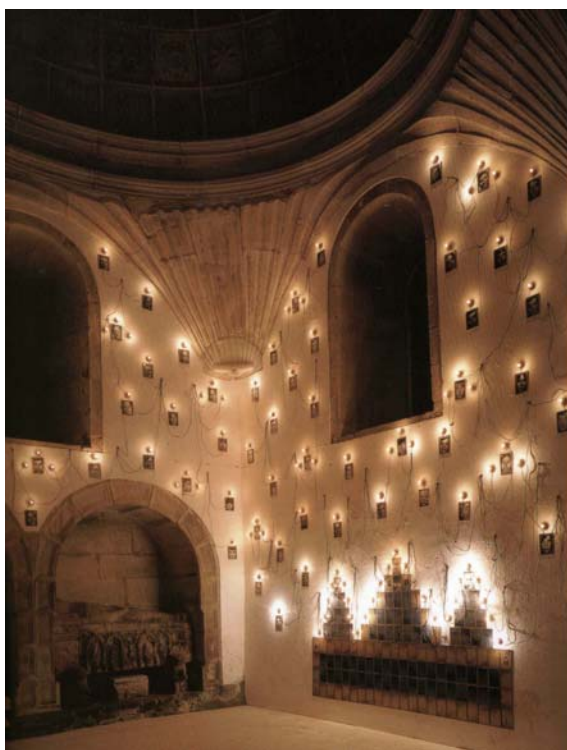
Esse desejo incontido pela representação, pela posse de um instante e de uma presença espacial que nunca mais será igual, parece ser o que move sua atração pela fotografia. As imagens de Boltanski, feitas pelos seus pais em sua infância e adolescência, parecem querer registrar as diversas fases da vida de Christian. Porém, agora ele não consegue se reconhecer na imagem, nem recordar aqueles momentos vividos. Tudo aquilo parecia uma outra história, assim como aquele rapaz parecia um outro que não ele.

Eu decidi subordinar a minha vida ao projeto que estive no meu coração durante muito tempo: preservar a mim mesmo totalmente, guardar todos os traços de todos os momentos de nossas vidas, todos os objetos que nos rodeia, tudo que foi dito e porque foi dito próximo a nós, Esta é minha meta. A tarefa é grande e meus recursos são poucos. (...) mas o esforço dará resultado e muitos anos serão gastos estudando, classificando, antecipando minha vida com segurança, cuidadosamente organizada e rotulada em um lugar seguro, seguro contra furto, fogo e guerra nuclear, de onde se pode retirar e reunir em qualquer outro ponto, e então, sendo assim assegurado que nunca mais morra, eu posso, finalmente, descansar. (Semin 1997: 126)

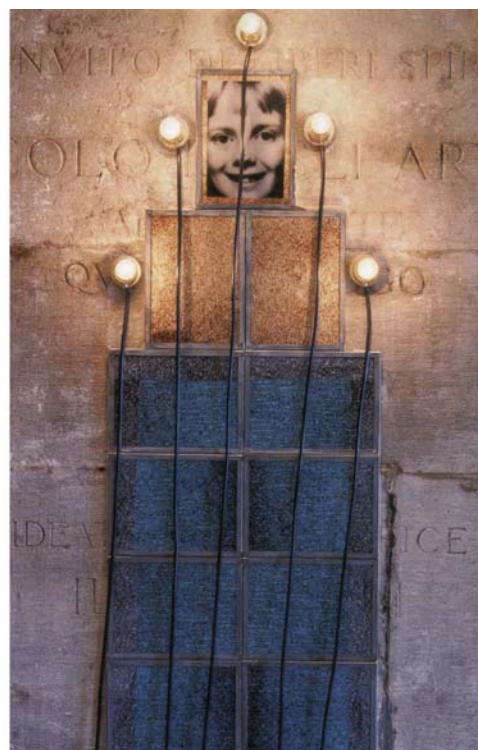
Há um tom claramente irônico que se alterna com uma melancolia trágica, definindo uma indeterminação que abre para o espectador permissão para uma maior participação na construção de um sentido pessoal para a obra. Boltanski afirma que uma boa obra de arte não pode ser lida em apenas um sentido (Boltanski, *apud* Semin, 1997: 24). Seu trabalho é repleto de contradições. Para ele, uma obra de arte necessita de abertura. É o espectador que a constrói a partir da sua formação e através da sua própria experiência.

O espectador tem o papel primordial na construção do significado da obra. O formato das suas instalações tem o objetivo de inserir o espectador não somente a partir do olhar, mas através de todos os sentidos. A teatralidade provocada pela iluminação, geralmente com poucas luzes direcionadas, em um ambiente escuro, tende a colocar o espectador no papel de ator dentro do espetáculo. (13) Essa busca da participação do público, assim como a *performance*, a apropriação e a hibridização das técnicas, aparecem muito cedo em Boltanski, no final dos anos 60, quando na França ainda triunfava o discurso sobre o suporte e a superfície. (Semin, 1988: 32) O conceito de artista pós-moderno só seria

firmado mais tarde, nos anos 80, quando o dogmatismo é substituído pelo pragmatismo, abrindo espaço para a impureza dos sentidos.



(13) Monumento: as crianças de Dijon / 1986



detalhe

Em 1970, Boltanski realiza *mail art*, radicalizando a indeterminação entre um discurso realista e um fictício.(14) Ele escreve a mão 30 cartas e as envia a algumas pessoas conhecidas e outras desconhecidas. Nelas ele parece um tanto paranóico e suicida, finalizando o texto com um pedido de socorro. Cinco pessoas responderam com pequenas notas de encorajamento e, o que seria previsível, não gostaram da piada quando souberam do seu objetivo. Boltanski se justificou dizendo que escreveu as cartas em um momento de crise e que se ele não fosse um artista escreveria para apenas uma pessoa.

Da mesma forma, a confusão entre a identidade social e a identidade para si se estende em Boltanski ao limite de se poder afirmar a inexistência de uma identidade individual. Jean Starobinski afirma que o nome próprio é o “denominador comum entre o ser profundo e o ser social”. Boltanski percebeu que o “Boltanski” profundo e o “Boltanski” social são absolutamente superpostos. A indecisão geral em seus trabalhos

entre o que é jogo e o que é verdade se atravessam, terminando por redobrar a indecisão quanto à localização do “eu” no mundo. (Semin, 1988: 63).



(14) Mail Art / 1970

Enfim, a indefinição da identidade na atualidade perpassa grande parte da obra de Boltanski. O retrato fotográfico aparece como importante elemento dessa reflexão, ao sintetizar, simbolicamente, a passagem entre sujeito e objeto. O indivíduo que se torna imagem e a imagem que se torna viva. Movimento entre a vida e a morte. Roland Barthes refere-se a esse mecanismo de passagem entre o sujeito e o objeto na fotografia ao destacar o ato de posar para um retrato:

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa este momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem sujeito nem objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte: torno-me verdadeiramente espectro. (Barthes, 1980: 27)

Na modernidade, o conhecimento passa a obedecer esquemas analógicos que colocam os objetos em séries, estruturando o pensamento sobre um mundo de associações lógicas e de conhecimento cumulativo. Os homens se afastam de seu impulso de criação, que se torna inútil, para se voltarem para si próprios através de seu “museu” cotidiano.

Assim como no ato fotográfico eles não são mais nem sujeito nem objeto, mas somente a experiência de passagem entre um estado e outro.

6.2 O arquivo universal de Rosângela Rennó

Mudar a realidade eu acho difícil, mas mudar a percepção da realidade é possível.
(Cseko, 2002: 68)

6.2.1. Contexto da arte contemporânea brasileira

A preocupação em se produzir uma arte brasileira como um projeto amplo de construção de uma identidade nacional foi excluída do universo de interesses da pintura modernista (após Cândido Portinari, Di Cavalcanti e outros), que, nos anos 50, volta o seu discurso para sua especificidade ou para a exploração dos seus limites (movimento Concreto e, mais tarde, o Neo-Concreto). Nesse momento, a fotografia voltada para a captação da realidade do homem brasileiro ganha fôlego, tornando-se, não a única vertente fotográfica, mas a que teria um caminho definido, justapondo a questão documental e a expressão artística autônoma (Chiarelli, 1997). O direcionamento de grande parte da fotografia brasileira passou a ser o registro ou a construção da identidade do brasileiro. Há uma certa coincidência entre o caráter social da obra de Rosângela, sua vontade de dar corpo a imagens anônimas e, no caso da fotografia documental, a intenção de resgatar romanticamente uma brasilidade popular que se encontra excluída pelo projeto elitista de um país do futuro. Essas aproximações se desfazem a partir de uma análise mais cuidadosa da passagem que ocorre nos anos 80 através de uma geração de artistas que tentam demonstrar através da fotografia, sempre tão presa à captação do real, a própria negação da possibilidade de se caracterizar o brasileiro, seja como ser social ou mesmo como indivíduo.

Esse fundamento romântico da busca de uma identidade nacional começa a se deteriorar nos anos 70, quando temos uma dilatação dos usos da fotografia, que começa a ser utilizada por artistas plásticos. Surge uma nova geração de artistas que, ao invés de continuar investindo na busca de uma identidade regional, ou nas experiências específicas

da fotografia e de outras artes, voltou-se à explicitação do “apagamento” desse mesmo ser, cujos traços distintivos se dissolvem na complexidade social do país, assim como para a hibridação dos meios de expressão.

Tal apagamento se dá, basicamente, por duas vias, uma coletiva e outra individual. Uma delas vai de encontro ao desejo de flagrar as peculiaridades da população e a impossibilidade de se registrar o “brasileiro”, “imerso numa sociedade esmagada por contradição de toda ordem, onde as grandes massas humanas marginalizadas continuam sem voz e sem semblante que as identifique” (Chiarelli, 1997: 3). A segunda via explora a perda da própria identidade e o aniquilamento do indivíduo pela sociedade de massas com as características dramáticas que assume em um país como o Brasil.

Mais do que explicitar a perda de identidade do indivíduo, essa fotografia mostra igualmente uma ausência de identidade própria. Sem a objetividade que a caracterizou até então, mostra-se também incapaz de se alinhar com seu estatuto de imagem virtual. Essa produção fotográfica tende a não mais se apresentar como uma imagem bidimensional, plana e objetiva, mas expande-se pelo espaço tridimensional da sala de exposição, ou mesmo para fora da galeria, querendo ganhar uma espessura real e não mais apenas virtual. A apropriação de imagens descartadas pela cultura do consumo e a sua recontextualização têm o sentido de afirmar esse conceito da fotografia.

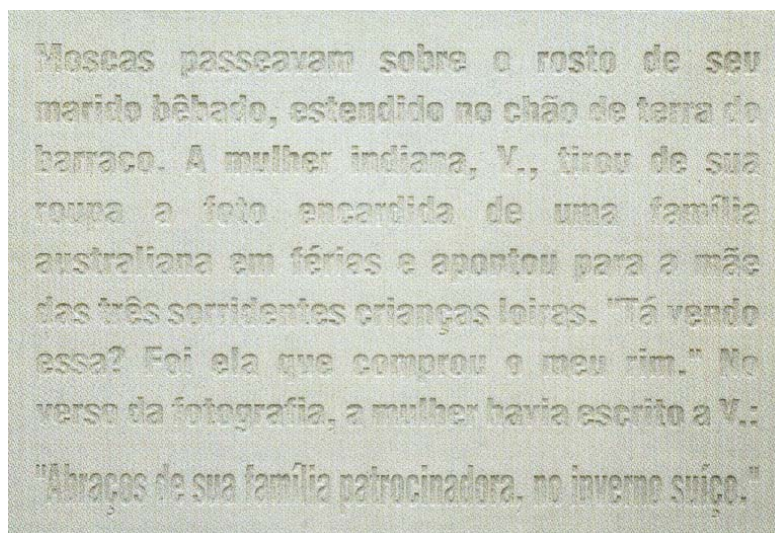
Ao apropriar-se de fotografias descartadas e inseri-las em outro circuito, Rosângela Rennó pensa a impossibilidade de uma identidade fora do fluxo do tempo. Essas imagens, encontradas sem qualquer referência, sem legendas que as identifiquem, “resultam apenas em traços opacos e sem sentido de singularidades perdidas, que atestam não só a imperfeição da fotografia como documento de revelação de uma realidade, como também a impossibilidade de uma memória verdadeira.” (Machado, 2001: 136) Por outro lado, recolocadas em um outro circuito, desenvolvem um novo significado, levando novamente à vida o que a sociedade descartou.

A obra de Rennó se apresenta como uma investigação sistemática sobre o traço e a convenção, sobre a memória e o esquecimento e sobre os efeitos do tempo na experiência humana, terminando por propor uma espécie de política do sentido e da opacidade. (Machado, 2001: 136)

6.2.2. Arquivo de imagens

A partir de 1992, a artista mineira Rosângela Rennó passou a colecionar textos sobre imagens fotográficas. Esta série, denominada Arquivo Universal, consiste em um arquivo de imagens sem imagens, onde ela questiona a fotografia que se coloca como um olhar meramente funcionário dos fatos, afirmando a potência imagética do texto como informação descritiva que a foto não dá. (15) Há uma subtração da imagem, porém, exatamente onde parece não estar, a sua presença se faz ainda mais forte. Esses textos relativos a fotografias ausentes parecem afirmar a impossibilidade de uma orientação a partir de uma “teoria do espelho”, isto é, como reflexo da realidade ou, ainda, de uma leitura unívoca das imagens.

Devido ao seu caráter não fotográfico em um sentido estrito, Arquivo Universal serve de paradigma da produção de Rosângela, que, mais do que se apropriar de fotografias, “toma a fotografia como conceito, como *leitmotiv* para construir um discurso crítico em sua dimensão social, histórica, política, familiar, da memória” (Cseko, 2002: 34) Os textos do Arquivo Universal, mais de quatrocentos, retirados de jornais e outros periódicos, fazem referência a algo ausente, que não é a fotografia em si, mas também aquilo que ela deixa de significar e ao que ela consegue suscitar, seus fantasmas e suas crenças.



(15) Arquivo Universal

Essas histórias sobre imagens foram usadas em diversos trabalhos de Rennó e se apresentam simetricamente especular ao vazio de identidade dos retratos que ela recolheu a partir de acervos de fotógrafos comerciais. Essas narrativas trazem nomes, locais e datas que as tornam relativamente precisas; porém, Rennó prefere excluir essas informações a fim de criar aquilo que ela chama de “informação polida, transparente e especular”. Os retratos, ao contrário, apesar de seu suposto realismo, não conseguem apresentar muitas pistas a respeito do sujeito que esteve diante da câmera. Sua identidade parece ter sido absorvida pelo aparelho e transformada em um objeto vazio de significado.

6.2.3. Identidades descartadas

Os estúdios para retratos três por quatro não produzem somente retratos de identidade para documentos oficiais, mas também um arquivo morto de cópias e negativos que funcionam, no panorama da obra de Rosângela Rennó, como uma metáfora do próprio espaço social. “Para a artista, a amnésia social, embutida na ideologia ou deliberadamente provocada, alimenta-se da própria fotografia, na perversão de sua função de memória visual, para então produzir recalçamento”. (Herkenhoff, 1998: 144) Ainda segundo Herkenhoff, enquanto na amnésia psicológica o sujeito é que esquece, na amnésia social o próprio indivíduo é apagado pelas práticas de poder. A análise de Walter Benjamin sobre a obra de arte na era da fotografia parece se transferir, em outro grau, para o próprio modelo de fotografia no processo de massificação. “A perda de autenticidade da fotografia encontraria, então, sua correspondência no anonimato desses indivíduos”. (Herkenhoff, 1998: 147) A fotografia seria, então, produtora de índices sociais que Rennó busca resgatar nos espaços onde ainda teriam uma existência mínima, como nos retratos para documento. Ali, onde a imagem perdeu a sua consistência, deixou de ser superfície e gradação de cores para se tornar objeto útil, por algum tempo, até perder sua função, cair no esquecimento, apagar-se.

A fotografia funciona, portanto, como uma eficiente forma de agenciamento da amnésia social, e não como garantia de sua superação através do registro. O projeto de Rosângela está em evidenciar esse esquecimento, revelar o indizível que não é somente o

nome esquecido e o anonimato, mas a própria condição desse sujeito transformado em um ser desprezado pela ordem social. (Henkenhoff, 1998: 190).

Em 1994, Rosângela Rennó realizou uma instalação a partir de 3x4 de trabalhadores mortos na construção de Brasília. Com o título de *Imemorial*, estas imagens, retiradas de velhas fichas funcionais e ampliadas em película ortocromática, mostram o esquecimento que o documento fotográfico não foi capaz de evitar. (16) “Ninguém se lembra mais dos nomes dos sacrificados, dos acontecimentos que a crônica da época procurou ignorar”(Brissac, 1996: 112). Com toda certeza os jornais da época estavam ocupados com um retrato de JK ou de mais uma estrela de Hollywood. Ao invés de representar algo, as imagens veiculadas às massas apresentam barreiras que impedem a visão, e a fotografia, mesmo a mais rígida no objetivo de registrar uma fisionomia ou guardar uma memória, não consegue efetivamente realizar esse intento. E, ainda, parece que quanto mais busca esse fim mais se afasta do seu poder de comunicar.



(16) *Imemorial* / 1994

Nas poses dos retratos três por quatro há uma padronização que coloca o indivíduo proprietário daquele documento como mais um elemento de uma massa que não admite diferenças entre seus formadores. Esta imagem feita para identificar, ao invés de mostrar

características físicas particulares do rosto de cada um, insere-se como elemento constituinte do coletivo. O retrato padrão com o fundo branco e o olhar de frente faz parte de uma ordem na qual o sujeito se submete sem a possibilidade de afirmação da sua diferença. O nome, o número e a fisionomia particular dão a aparência de individualidade que, na prática, é parte integrante do todo no qual ele está inserido. Ao invés de reforçar valores individuais, impõe categorias que desconsideram suas peculiaridades.

Na pose padrão, habitualmente repetida em todos os retratos trabalhados por Rosângela Rennó, o que se lê no cânone dos retratos de identidade como 3 x 4 não é a subjetividade, por mais que a diferença seja legível, mas sim o estabelecimento da ordem com a submissão ao Estado (retratos de carteira de identidade, título de eleitor, certificados militares) ou ao capital (carteira de trabalho). (Herkenhoff, 1998: 130)

6.2.4. O corpo vigiado

Grande parte do trabalho de Rennó direciona-se para as histórias individuais, para o que há de específico em cada ser humano. Em *Cicatriz* (1996), feito a partir do arquivo de fotografias da Complexo Penitenciário de Carandiru (17), ou em *Imemorial*, em que numera as fotografias dos trabalhadores anônimos mortos durante a construção de Brasília, ela se afasta de uma situação genérica em que poderia ser conduzida a falar da condição do preso ou do trabalhador e se direciona para pequenas tragédias individuais.



(17) *Cicatriz* / 1996

Cicatriz é o resultado da apropriação de imagens que integram um conjunto de cerca de 1.800 fotografias de tatuagens realizadas, provavelmente, entre 1919 e 1940. Essas fotografias, sob orientação do psiquiatra José de Moraes Mello, foram catalogadas e organizadas por um sistema de fichas nas quais as tatuagens foram ordenadas em categorias.⁽¹⁸⁾ Esta catalogação relaciona-se com o desejo de domínio do corpo do detento, uma tentativa de compreensão que se aproxima das teorias lombrosianas. Lombroso buscava nos traços fisionômicos as características indicativas do delinquente, enquanto Moraes Mello buscava mapear a história pessoal escrita na pele do marginal. Tentativa de controle através da visão, comparável à arquitetura do Panóptico. Enquanto neste o preso não tem a idéia da fisionomia do poder, mas sabe que está sendo observado, nas fotos do Carandiru há uma entrega complacente ao olho da câmera que esquadrinha toda a intimidade do modelo. A fotografia, neste caso serve como evidência de uma identidade anti-social, como acontece com os retratos de frente e perfil das fichas policiais, mas também como afirmação do poder sobre o corpo disciplinado que se submete ao saber científico. Segundo Ana Teresa Fabris, a própria artista usa a idéia dos “corpos dóceis” de Foucault para definir a relação dos presos com o trabalho do Dr. Moraes Mello “a quem parecem revelar, sem qualquer oposição, a própria intimidade”. (Fabris, 1998: 274).

Ao estruturar a narrativa de *Cicatriz*, Rennó utiliza os textos do Arquivo Universal, compondo um falso efeito de analogia entre as fotografias e o discurso escrito. A exclusão da fisionomia do rosto dos detentos, realizada durante a sessão de fotos, quando o fotógrafo se limitou aos planos fechados que permitissem uma leitura detalhada das tatuagens, serve como modo de acentuar o sentido de ausência social. Todas essas imagens de identificação jurídica têm o objetivo de apagar o sujeito e imputar-lhe uma identidade criminosa. O estudo de Foucault sobre as mudanças nos modos de punição, passando do castigo físico para o seqüestro do corpo, aparecem em *Cicatriz*, evidenciado no uso disciplinar da fotografia. O corpo sob constante controle, sofrendo uma coerção ininterrupta que exerce um domínio sobre o tempo, o espaço e seus movimentos.



(18) Cicatriz / 1996

6.2.5. Coleções privadas

Em outra obra, *Private Collection* (1995), um objeto na forma de um paralelepípedo feito de 2.000 fotografias da artista e de seus familiares presas por um cabo de aço, mais uma vez a ausência da visão da superfície da imagem enfatiza sua importância mais como elemento de um sistema do que como uma imagem significativa. (19) As fotografias familiares trazem lembranças e afetividades que não estão presentes na imagem em si. No caso de *Private Collection*, a intimidade interdita ao público é o que faz o discurso.



(19) Priivate Collection (1995)

Ao contrário de *Cicatriz*, onde há a imposição de um controle sobre o corpo, enfatizando o uso disciplinar da fotografia, em *Private Collection*, aparece a perspectiva do sujeito que permite a sua própria privacidade. Rosângela Rennó alterna em suas obras uma perspectiva mais íntima com uma dimensão social, configurando um tipo de tensão entre o público e o privado. A fotografia aparece, em suas obras, como o mecanismo de contato entre essas duas esferas. Grande parte de suas obras é marcada pela utilização de rejeitos fotográficos. Ela se autodenomina uma colecionadora compulsiva de tudo aquilo que é feito a partir da fotografia. Entretanto, interessa-se pela superfície fotográfica em si, e não pelo valor de documento que a foto tem. A ela não interessa o referente, mas o que sobrou dele, o que ficou dele”. Nesta trajetória, segundo a própria artista, há uma transformação que ocorre no seu trabalho a partir de sua mudança de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro, em 1989, quando sente uma dificuldade em lidar com a realidade de uma cidade diferente, com estruturas social e urbana diversas. (Cseko, 2002: 38) Há, neste processo, uma mutação no enfoque do seu interesse, que passa dos conflitos da esfera privada para os da esfera pública. Anteriormente, a matéria de seu trabalho era originária de seus arquivos pessoais e das fotos de família. “Meu trabalho mudou muito depois que eu cheguei ao Rio; tornou-se mais irônico e agressivo. Em Minas eu trabalhava os negativos de fotos de família e de amigos” (Hekenhoff, 1998:136)

Deste período inicial, interessa-nos destacar a obra *Mulheres Iluminadas* (1988), da série *Pequena Ecologia da Fotografia*.(20) Ela foi feita a partir de uma fotografia de

Rosângela quando criança, com a sua irmã, em um passeio à praia de Copacabana; ou seja, uma imagem construída como parte do rito social do álbum de família na lembrança de uma viagem turística. A família e o turismo tornaram-se a grande fonte popular de fotografia na sociedade de massa. Os princípios formais deste tipo de fotografia visam uma imagem razoavelmente nítida, com a possibilidade de identificação das figuras que ali estão, geralmente em primeiro plano, e da paisagem visitada. Em *Mulheres Iluminadas* ocorre o contrário, os traços fisionômicos das personagens em primeiro plano tornam-se ilegíveis, resultado de um processo químico que acentuou o contraste da imagem e transformou o suposto principal ponto de interesse da mensagem em uma massa escura. Este processo de manipulação em laboratório assim como os furos da borda da película, na parte inferior do quadro, potencializam a arbitrariedade do signo em detrimento de uma perspectiva do registro como lembrança de um tempo e de um lugar. Ocorre o apagamento da imagem e a perda de sentido mnemônico da foto.



Mulheres iluminadas

Evoca-se um tipo de sujeito que cresceu após a popularização da fotografia. Alguém que, ao tentar retornar ao passado e reconstruir sua história pessoal, encontrasse, sobretudo, imagens pontuais de eventos sociais resguardados pelo rito da fotografia. O homem contemporâneo, ao se aproximar da impossibilidade de se pensar conceitualmente, de se referir à generalidade humana ou ao coletivo funcional da sociedade, encontra na fotografia para o álbum de família um importante refúgio. Buscando reconstruir o passado, o sujeito tem somente a possibilidade de perceber palimpsestos fotográficos de si mesmo. (Herkenhoff, 1998: 127) O que resta da viagem de férias ao Rio de Janeiro no ano de 68 na lembrança de Rennó não se compara à força simbólica da foto do monóculo. Os resquícios da memória orgânica são sobrepostos por essa foto que, mais do que definir singularidades, assemelha-se a outras tantas fotos feitas no mesmo dia naquela mesma praia. Portanto, a fotografia não é o termo que designa as singularidades do vivido. Na lógica do retrato de família, a fotografia é o laço afetivo que atravessará o tempo. Para Rennó, ela é o esquecimento. A foto atua como fetiche, agindo em um vácuo existente justamente no lugar onde o sujeito se constitui. Os retratos de álbuns de família constroem tipos sociais que se sobrepõem ao real vivido, relegando uma dimensão do pensamento ao terreno do esquecimento, da desapareição. As imagens se configuram como uma memória, um registro do acontecido, mas que, na realidade, se sobrepõe como um símbolo do esquecimento de outras valorosas dimensões do vivido. Em *Mulheres Iluminadas*, a artista constrói uma imagem melancólica de si própria, um discurso que atua no presente com uma nostalgia do que se foi um dia.

O valor simbólico do álbum de família foi posteriormente tratado por Rosângela na obra *Bibliotheca* (2002), em que expõe em vitrines somente a capa dos álbuns de fotografia comprados de sebos. As capas, muitas delas elaboradas artesanalmente, têm muito mais a dizer das particularidades do dono e de sua família do que os próprios clichês fotográficos para os quais elas foram feitas. Através dos álbuns, cada família constrói um retrato de si, testemunhando a sua coesão. Não importa especialmente que atividades e como elas foram fotografadas, contanto que elas sirvam de lembrança. (Sontag, 1981: 9) Estes álbuns e fotografias, outrora importantes objetos dentro de uma determinada família, símbolo dos

laços familiares, aos quais foi dedicada especial atenção, visível na confecção da decoração e na elaboração das legendas, acabam sendo descartados pelos herdeiros que não se interessam mais pelas histórias que eles teriam potencialmente para contar. Rennó faz desses fetiches verdadeiros monumentos ao esquecimento. A partir desses álbuns, é possível perceber o enorme fluxo de fotos vernaculares que são produzidas, arquivadas e descartadas continuamente. Ao reconfigurar álbuns perdidos ou suas fotos pessoais, a artista apropria-se da memória dos outros e da sua própria história para que possamos, através delas, enxergar a nós mesmos (Maria Angélica Melendi, em *Arquivo Universal e Outros Arquivos*, 2003: 25).

6.2.6. Espelho diário

Em *Espelho Diário* (2003), vídeo-instalação composto de duas telas em ângulo de 90 graus, a própria artista aparece narrando textos baseados em matérias de jornais sobre fatos acontecidos com mulheres com o nome Rosângela.⁽²¹⁾ Construído para parecer o diário de uma personagem impossível, o vídeo traz questões ligadas ao universo feminino. Há nesse exemplo a mistura de duas esferas, o envolvimento do pessoal e do social, do particular e do coletivo. Segundo a autora, “tem gente que se emociona porque vê nas duas horas de vídeo um retrato do Brasil e tem outras que vêem um documento feminino” (Cseko, 2002: 68). Em uma época em que muitas obras têm aspectos auto-referenciais, principalmente através do vídeo, Rennó ironiza com uma obra auto-referencial que não é auto-referencial. Na verdade, ela mostra suas homônimas, que nunca são realmente ela, embora interpretadas por ela. Em *Espelho Diário*, ela representa uma personagem inexistente que estaria sendo criada através de uma nova identidade, impossível, futura, híbrida. “Há até um descompasso entre o que eu falo e o que a personagem é. É uma provocação às propostas de auto-referência da arte contemporânea” (depoimento de Rosângela no site No.com).



(21) Espelho diário / 2003



Detalhe

Espelho Diário apresenta a questão da perda das ancoragens da identidade na contemporaneidade. Alargam-se os limites que permitiam ao indivíduo pensar-se como um ser unificado, imerso nos limites territoriais e em códigos culturais mais rígidos. Nesse contexto, o universo simbólico impõe-se como uma importante instância da realidade. As imagens não representam, elas apresentam o real, uma dimensão que por si só não possui valor de verdade ou ilusão. As várias histórias que lemos nos jornais, por exemplo, fazem parte do nosso universo de experiências. Entre as diversas *Rosângelas*, cada uma delas possui uma identidade unificada na medida em que possui nome, sobrenome e uma história de vida particular. Entretanto, por mais realista que possa parecer, esta identidade aparentemente unificada apresenta-se como uma recusa do real, servindo como uma defesa para uma impotência do sujeito em compreender o mundo e a si próprio sem os mecanismos da linguagem, sem as generalizações. Essas narrativas, relativas às diversas *Rosângelas*, remetem tanto à experiência coletiva quanto à intimidade. A artista coloca-se em diversos papéis questionando qual *Rosângela* ela é: a de uma identidade fixa ou a da pura contingência?

A monotonia da eternidade, assim como a angústia do transitório, encontram nas formas de representação um meio de digestão. A recusa do real, da irreduzível singularidade da existência, aparece como uma tensão que atinge limites extremos na cultura tecnológica, estabelecendo uma dimensão simbólica que se sobrepõe e se desassocia da realidade. Nietzsche expressa essa angústia diante da irreduzível singularidade do que existe:

No fundo, todo homem sabe muito bem que só viverá uma vez, que é um caso único, e que jamais o acaso, por mais caprichoso que seja, poderá reunir duas vezes uma variedade tão singular de qualidades fundidas em um todo. (Nietzsche, 1976: 17)

A possibilidade de representação dessa singularidade configura-se como uma resistência a essa transitoriedade e como um meio de construção e apreensão de uma identidade. Estereotipados, esses sujeitos singulares ganham uma espécie de imortalidade ao se relacionarem com modelos formais socialmente aceitos. Tal processo assemelha-se a um embalsamento, que tem por objetivo resistir contra o tempo que irá inevitavelmente destituir aquele corpo de todas as ambigüidades inerentes a qualquer ser. Imobilizado na sua mortalha, o indivíduo empunha a sua máscara e se dissolve na multidão, protegido dos seus próprios desejos. O sujeito contemporâneo, sem uma identidade fixa, essencial ou permanente, assume diferentes papéis conforme as formas pelas quais é representado ou interpelado. Dentro dele há identidades contraditórias que empurram em diversas direções e se ele sente que tem uma identidade unificada é porque construiu uma cômoda narrativa pessoal que se atualiza a cada evento.

6.2.7. Humorais

Rosângela Rennó questiona a possibilidade da fotografia servir à função de índice do real, como garantia de identidade (22). Em alguns de seus trabalhos do início dos anos 90, como em *Humorais* (1993), obra que esteve na Bienal de Veneza em 1993, ela põe em cheque a noção de “atestado de identidade”, sempre associado aos retratos de documentos, rompendo com a ilusão especular da realidade provocada pela fotografia. (Peixoto, 1996: 110).



(22) Humorais / 1993

Nessa obra, sua reflexão se dá através de três sistemas classificatórios: a doutrina dos humores galênicos, a doutrina dos retratos compósitos e o Código Penal brasileiro. Segundo a antiga doutrina dos *humores galênicos*, desenvolvida por Cláudio Galeno, médico grego da corte do imperador Marco Aurélio (130-200dc), existe quatro fluidos corporais cujo equilíbrio é essencial à saúde. (Peixoto, 1996: 103). A predominância de um deles sobre os demais configura um desequilíbrio de temperamento, constituindo um sistema que distingue os diversos tipos humanos nessas quatro categorias. A outra doutrina, o retrato compósito, esteve em voga no século XIX e previa a tradução visual de características comportamentais. Entre seus adeptos estava o italiano Cesare Lombroso, médico e criminologista que utilizava retratos fotográficos para definir perfis raciais e comportamentais. A este entrecruzamento de referências, Rennó alinha o Código Penal brasileiro e conclui ser necessário catalogar um quinto tipo de humor não previsto no esquema de Galeno. Este novo tipo a artista classificou como *sintético* ou *contemporâneo* por suas “inclinações paradoxais – aos seus arroubos de bondade contrapõe-se atos de crueldade extremada”. (Rennó, folder da exposição Humorais, 1993) O *contemporâneo*

abarcaria os tipos impossíveis de classificar, seja através da doutrina dos humores, dos retratos compósitos ou do Código Penal.

A cada tentativa de aproximação será necessário um novo esforço para acompanhar o aperfeiçoamento da habilidade humana em “vilipendiar, violar ou matar seus iguais”, “pois quando a lei estende o seu braço, o homem contemporâneo se torna uma nova miragem, um pouco mais adiante.” (Pavan, 1996: 34)

CONCLUSÃO

Através do trajeto proposto, desde o surgimento da idéia de indivíduo, na Itália renascentista, e sua formalização através da *perspectiva artificialis*, até a sua representação nas obras auto-referenciais dos artistas contemporâneos, foi possível distinguir algumas fontes que contribuíram para a afirmação das representações fotográficas como forma de identificação do homem na atualidade. As novas formas de construção e circulação de imagens, repercutem seu uso como forma de controle sobre o corpo do indivíduo moderno, que encontrou, a partir do uso da fotografia e do seu realismo, um meio de ação e de entendimento do mundo. As tentativas de teorias sobre a personalidade humana através da fotografia, apesar de não terem sido legitimadas, obviamente, são retomadas nas novas formas de controle sobre o indivíduo contemporâneo, direcionando seus desejos e definindo seus desvios. O retrato fotográfico, não somente o das fichas policiais, onde aparece como evidência de uma identidade anti-social, ou dos documentos de identidade, mas também as fotografias de família e os ícones produzidos pela indústria cultural, colocam-nos diante de uma concepção de corpo próximo do questionamento proposto por Michel Foucault ao pensar as técnicas disciplinares.

Técnicas sempre minuciosas, muitas vezes íntimas, mas que têm sua importância: porque definem uma certa forma de investimento político e detalhado do corpo, uma nova “microfísica” do poder; e que não cessaram, desde o século XVII, de ganhar campos cada vez mais vastos, como se tendessem a cobrir o corpo social inteiro. (Foucault, 1987: 120)

As técnicas de vigilância contemporâneas ganham força com as micro-câmeras e os dispositivos de identificação, estendendo os olhos do poder para além do espaço das penitenciárias. Todo cidadão torna-se um criminoso em potencial e a conduta de cada indivíduo passa a obedecer à orientação de especialistas que apresentam um discurso preventivo.

O espetáculo e o controle se apresentam como partes de uma sociedade onde o poder se configura como na arquitetura do Panóptico: um poder invisível, ou, mais

precisamente, visível e indefinido. O espetáculo se renova através das novas tecnologias, aumentando consideravelmente a quantidade de imagens em circulação. O surgimento do suporte digital e das imagens de síntese gerou a redefinição das relações analógicas conforme as técnicas modernas de construção de imagens, como o cinema e a fotografia, influenciando na quebra dos limites entre o natural e o artificial. A imagem do poder se dissolve e se torna ainda mais indefinida, penetrando em todas as instâncias da sociedade. O Estado forte definindo as regras de convívio é substituído pelo Estado neoliberal, descentralizando o poder. O controle sobre o indivíduo acentua-se a partir do aprimoramento das técnicas de identificação e de armazenagem de dados. O poder é algo indiscernível, que induz o vigiado a um estado consciente e permanente de visibilidade, assegurando o funcionamento do poder coercitivo.

Para responder a pergunta sobre quem ele é, o homem contemporâneo constrói uma imagem de si que implica em uma tensão entre o controle exercido pelo poder e o espetáculo, e entre o que sofre o controle e aquele que o exerce. Há, portanto, a impossibilidade de se limitar o sujeito a estereótipos.

A separação dos artistas em dois grupos serviu como recurso para uma melhor definição das propostas de cada um. Em Warhol e Muniz percebe-se um embate menos crítico com o sistema de arte e uma maior aceitação das imposições mercadológicas. Dentro da ordem da sociedade do espetáculo, as obras desses dois artistas direcionam-se para a questão do fetichismo da imagem, e se apresentam como mercadorias. No caso de Warhol, há uma ênfase na idéia da dissolução do sujeito em uma sociedade igualitária em que a disciplina pode se apresentar como uma forma de diminuir os conflitos e aumentar o prazer. Não há um embate explícito contra o poder da indústria midiática, mas um reconhecimento de que ele é irreversível e que, portanto, para combatê-lo, é preciso, antes, aceitá-lo. Em Muniz ocorre uma investigação dos mecanismos da representação e dos modos de fixação dos ícones. Assim como Warhol, Muniz utiliza o quadro como suporte para suas obras, expondo-os em um arranjo tradicional em galerias. Esta opção serve para enfatizar a força de representação da imagem fotográfica, cujo poder de realismo ele desconstrói através do jogo com os elementos que a compõe.

Em Boltanski e Rennó, o poder disciplinar é questionado de forma mais enfática. A opção pela apropriação de imagens sociais presentes no cotidiano de todo cidadão, em documentos e álbuns de família, ou em trabalhos científicos, inventários e arquivos, indica a intenção de intervir nas formas mais sutis com que a fotografia penetra no corpo social. A imagem fotográfica - banalizada pelo seu uso como representação da realidade e articulada oficialmente pelo sistema como meio de identificação -, em Rennó e em Boltanski é combinada com outras formas de expressão e apresentada em um discurso artístico, articulando novos significados. Há a quebra da sua conotação identificatória original, possibilitando uma leitura menos condicionada da imagem fotográfica. O uso do formato de instalação enfatiza a relação de vivência do espectador com a obra, permitindo que outros sentidos e não somente o olhar sirvam de acesso à experiência estética.

O auto-retrato que Andy Warhol nos apresenta é o do sujeito-máquina. Alguém que se iguala a todos os outros indivíduos da sociedade e, assim como eles, torna-se imagem. Imagem inexpressiva, conjunto de formas que pode se transmutar em várias cores sem perder o seu poder de não representar. Vik Muniz faz o auto-retrato de alguém que oferece imagens ilusórias. Um sujeito cuja identidade escapa o tempo todo de qualquer representação, se fixando apenas como um estereótipo. Quem é Vik Muniz? É uma imagem de terra, de pedaços de revista ou de palavras? É matéria que se modifica em função da posição do observador? Quem é Muniz? Para Boltanski, ele próprio é um sujeito como outro qualquer. Alguém com as mesmas histórias, os mesmos álbuns com as mesmas fotografias e as mesmas crenças que qualquer outra pessoa da sua época. Seu auto-retrato é uma fotografia na qual a identidade se apaga e o indivíduo morre. Para Rosângela, seu auto-retrato é pura contingência. Sua imagem se desfaz, se apaga. Exclui-se qualquer possibilidade de identificação.

Há, portanto, quatro visões distintas do indivíduo contemporâneo. Em Warhol, ele encontra-se influenciado pelos ícones da indústria cultural, que serve de modelo para a construção de sua própria imagem. Sua identidade está na sua própria imagem que não tem nada por detrás. Nenhum enigma a ser desvendado. Tudo é aparência. Sua consistência está na forma com que se manifesta. Este homem contemporâneo se entrega totalmente ao aqui e agora, único local em que se dão as relações, para onde convergem todas as forças

que constituem esse o ser. Não há espaço para uma utopia, para uma esperança de que no futuro a sociedade seja mais direcionada para os interesses humanos ou qualquer outro tipo de projeto universal. Para Warhol não há uma distinção entre o homem, a máquina, o coletivo, o individual, a aparência e a essência. Tudo se integra e o homem é um elemento a mais dentro da ordem cósmica. Todos têm importância, todos terão seus quinze minutos de fama, queiram ou não. A imagem do homem contemporâneo em Warhol é a da imanência absoluta, a da entrega total à aparência, pois aí o homem encontrará a sua identidade.

Os auto-retratos de Muniz não negam a história do indivíduo, as imagens que ele viu e o que ele foi. Por trás desse mundo de aparências há algo que permanece e que está oculto pelo jogo da representação. Desvendar esse jogo pode ser o caminho para se entender o que há por trás. Porém, para Muniz parece não haver outra forma do indivíduo se reconhecer, a não ser na representação. Esta, como algo ilusório, é o local onde o sujeito pode se situar, construir uma idéia de si e do mundo. Há algo por trás, mas impossível de atingir através da representação. Conhecer essa verdade seria sair do fluxo da vida. O homem contemporâneo para Muniz é um sujeito que vive o jogo da ilusão das representações. Mesmo sabendo que está sendo iludido, ele aceita resignado o prazer da incerteza em saber quem se é.

Boltanski recusa qualquer rótulo, seu passado é absolutamente ilusório. Ele ironiza o desejo do homem em preservá-lo, em criar uma identidade fixa para si. Ao tentar preservar algo, acaba por exterminá-lo. A história é uma grande invenção que não leva em consideração a pequena memória de cada um. A fotografia iguala todas as individualidades em uma massa comum. Não há diferença a ser ressaltada através das fotografias, sua tendência é reduzir as diferenças. Para Boltanski, o indivíduo e todas as coisas que o cercam se legitimam somente no fluxo da vida. Retirá-los desse fluxo é matá-los. Não há diferença entre a verdade e a mentira na representação. Tudo se iguala no discurso. Se a fotografia tem o mérito de ser mais realista, é apenas uma convenção onde o indivíduo cria uma narrativa sobre si próprio. O auto-retrato de Boltanski é o de um indivíduo que procura se preservar, mas acaba se matando. Ele é retirado do fluxo do tempo através das representações. Os inventários, álbuns e arquivos são os locais destinados para as fotografias. Neles, há a tentativa de capturá-lo, transformá-lo em objeto de museu, dominá-

lo. A identidade para Boltanski passa pela pequena memória, impossível de ser preservada, e a grande memória, que exclui a diferença. Para ele, somos esse movimento em que passamos de sujeito a objetos e de objetos a sujeitos constantemente.

Para Rosângela, a imagem do indivíduo se apaga na representação. Não há uma identidade fixa, apenas identidades fluidas. O indivíduo se faz nessa relação com as representações de si. O poder exclui o direito de identidade, transformando tudo em uma grande massa homogênea. São impostas diversas formas de identidade que determinam a conduta do indivíduo. A tentativa de se conhecer acaba sendo frustrada, a verdade sempre escapa. Os estereótipos que se manifestam nas fotografias, os seus rituais, as lembranças que ela traz, tudo isso provoca o desaparecimento de uma possível identidade. Esta é inteiramente dinâmica, situa-se somente nos arranjos que são provocados pela imagem, na forma com que ela se manifesta e atinge o espectador.

O auto-retrato implica a idéia da fixação de uma imagem de si. Resistir ao tempo. Sair do fluxo através da representação ou colocar a representação no fluxo. O tempo se sobrepõe ao espaço, a imagem se sobrepõe ao ser presente e o virtual se impõe ao atual, levando à concepção de um “intervalo do tipo luz, ao lado dos intervalos clássicos de tempo”.(Virilio, 1994: 104) O tempo intensivo seria o do absoluto luminoso, que conecta todos os tempos e espaços possíveis. As imagens aparecem e desaparecem, concretizando redes conectivas e relações instantâneas antes impensáveis artificialmente. Nesse contexto, em que tudo se hibridiza, como conceber a si próprio com uma identidade fixa?

De todas as hibridações regidas pelo império numérico, a mais decisiva é a do sujeito e da máquina. Através da interface, o sujeito – autor, espectador, artista, etc – se hibridiza com a máquina e é intimado a se redefinir. Não somente as técnicas de figurações são atingidas gradativamente pelo numérico, mas a maior parte das atividades humanas. Entre as mudanças está a possibilidade de duplicação do sujeito, permitindo a simulação, ou, mais radicalmente, o clone.

(...) auge do simulacro, com seu cortejo de pavores sagrados, sua imaterialidade diabólica, clone numérico redobrado pelo clone biológico, manifestando os mesmos sintomas: dissolução de toda individualidade, de toda diferença, de toda alteridade. Resumindo, dissolução de toda humanidade, num mecanismo impiedoso, objeto de todas

as manipulações, mutações, desnaturamentos possíveis. Outros, levados por um otimismo ingênuo, viam na mesma figura do Novo Homem – Cyber vestido de modo esquisito com todos os sufixos imagináveis –, a esperança para a humanidade em crise mudar de pele. (Couchot, 2003: 272)

O seu uso, e não o retrato fotográfico em si, possibilitou o aprimoramento de uma sociedade de vigilância presente em algumas nações européias no final do século XVIII, e que, mais tarde, se desenvolveram para uma “sociedade de controle” (Deleuze, 1992: 220). O retrato não seria o fator imobilizador em si, porém, são inúmeros os desdobramentos gerados a partir da concepção identificatória da imagem: na catalogação tipológica, nos documentos de identidade, na possessão fetichista de entes distantes e nas ações de vigilância. Inúmeros outros exemplos retirados de acontecimentos reais podem ser usados, desde os povos que evitam a máquina fotográfica por considerar que ela rouba a alma do retratado até a mulher que, após a separação resolve recortar todas as imagens do ex-marido das fotos do álbum de família. O fato é que a imagem fotográfica passou a legitimar a existência de um ser no mundo. Além de reunir um extenso repertório das coisas visíveis, a fotografia traz para o público a possibilidade de ver uma ampla gama de fenômenos invisíveis ou imperceptíveis ao olho humano. Virilio observa como a ciência descartou o que não podia ser visto pela máquina fotográfica e como as novas tecnologias informacionais trazem à tona aspectos não fotografáveis da existência.

De fato, esta mutação próxima da câmera cinematográfica ou videográfica em máquina de visão infográfica, nos remete aos debates sobre a característica subjetiva ou objetiva da *imagerie* mental. Progressivamente rejeitadas no domínio do idealismo ou do subjetivismo, talvez até do irracional, as imagens mentais, como vimos, escaparam, durante muito tempo, à consideração científica no exato momento em que a fotografia e a cinematografia alcançavam uma proliferação sem precedentes de imagens novas entrando em concorrência com nosso imaginário habitual. (Virillio, 1994: 87).

Com o auxílio de dispositivos óticos diversos, o universo da visão ampliou-se vertiginosamente na sociedade oitocentista. A fotografia, em estreita relação com as pesquisas no campo da física, forneceu um tipo de representação que, aparentemente, unia a

precisão científica à sedução da imagem. Esta peculiaridade viabilizou a construção de um mundo análogo que, em seu caráter aparentemente estático, apresentava-se muito mais dócil ao entendimento e à manipulação e, paradoxalmente, muito mais móvel e flexível na medida em que o suporte passa a favorecer sua circulação.

Sem se limitar aos aspectos externos, alguns fotógrafos recorrem à poética dos mestres do retrato pintado e assumem o desafio de trazer para a imagem a essência daquela pessoa que esteve diante da objetiva. Outra vertente, mais próxima do empirismo científico, buscou através do registro objetivo do corpo, seja através da pose estática ou no registro sequencial dos estágios do movimento (como nas experiências de Muybridge e Marey), compreender os funcionamentos da complexa máquina humana.

Percebe-se, então, no contexto da sociedade ocidental, que a utilização da fotografia como análogo humano articula-se com a afirmação de uma subjetividade moderna mais descentrada de seus limites anteriores, simbolizados pelo Estado aristocrático e pela religião, que passam a ser substituídos pela ciência e por um estado laico republicano.

Seja no sentido afirmativo do homem burguês, através do empréstimo da simbologia dos retratos pintados da aristocracia, ou como instrumento auxiliar nas pesquisas científicas na medicina e nas áreas humanas, a representação do homem através da fotografia, assim como o desenvolvimento de outras técnicas de comunicação à distância, como o telefone e o telex, possibilitou um desencaixe dos limites espaço-temporais que vinculavam o estar no mundo a uma presença física. Independentemente da fotografia representar ou não de forma fidedigna o indivíduo, ela permite que uma imagem, concebida ao senso comum como análoga ao real, desloque-se carregada de um tempo e de um espaço simbólico inéditos. O instante, também mensurável pelo relógio/obturador do aparelho fotográfico, diz que a imagem gerada é uma espécie de fatia do tempo, um em talvez sessenta, quinhentos, mil ou até quatro mil instantes que podem estar contidos em um segundo. Da mesma forma, o sistema métrico inscrito na objetiva refere-se à medida da distância real entre o objeto fotografado em foco e o filme, o que mostra uma realidade mensurável e, portanto, dominada por um conceito que o dispositivo fotográfico reproduz na medida em que traduz pensamento conceitual em imagem. (Flusser, 1998: 23)

Enfim, a semelhança suscitada pela analogia dos sistemas de imagem propiciou basicamente dois usos aparentemente antagônicos para a representação humana que, oscilando entre o observador ativo e o representado passivo se confundem: o estar sendo visto (sistemas de vigilância e documentos de identificação) e o mostrar-se (álbuns de família, blogs, meios de comunicação). O retrato de identidade, os aparelhos de identificação de última geração – cujos programas permitem reconhecer o indivíduo através das digitais ou da íris - e as câmeras de vigilância, são mecanismos de observação que ganharam novo impulso na atualidade. A crise dos sistemas de confinamento tradicionais mostrou ao poder a necessidade de revisão do antigo modelo de sociedade disciplinar, onde o aprisionamento seria uma espécie de molde, e a passagem para uma sociedade de controle que funciona por modulação, “como moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como peneira que suas malhas mudassem de um ponto ao outro” (Deleuze, 1992: 221)

Esta modulação ocorre também ao pensarmos um tipo de panoptismo onde não é mais o poder público totalitário que tem a onipresença e a onisciência, pois a tarefa de vigília se dissolve por todas as esferas da sociedade, por todo cidadão que é visto e também vê, pelas corporações privadas. Enfim, basta mudar o canal de sua televisão para ver o seu vizinho dentro do elevador assim como você tem a certeza de que está sendo visto por uma máquina no supermercado ou na fila do banco.

(...) viragem do dispositivo panóptico de vigilância para um sistema de dissuasão onde é abolida a distinção entre o passivo e o ativo. Já não há imperativo de submissão ao modelo ou ao olhar. (...) Viragem do avesso pela qual se torna impossível localizar uma instância do modelo, do poder, do olhar, do próprio médium, pois que vocês já estão sempre do outro lado. Já não há sujeito nem ponto focal, já não há centro nem periferia: pura flexão ou inflexão circular. (Baudrillard, 1991: 43)

Bibliografia:

Argan, Giulio Carlo/ Fagiolo, Maurizio. Guia de História da Arte. Lisboa: Editorial Estampa. 1992.

_____. Arte Moderna. São Paulo. Companhia das Letras. 1992.

Ascott, Roy. “Fluxo Biotônico, unindo realidade virtual e vegetal”, *in* Maciel, Kátia e Parente, André. Redes sensoriais: arte, ciência e tecnologia. Rio de Janeiro: Livraria Contracapa, 2003.

Barthes, Roland. A Câmara Clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1984

Basbaum, Ricardo (org.). Arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro. Rios Ambiciosos: 2001.

Baudelaire, Charles. Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Baudrillard, Jean. A Arte da Desaparição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.

_____. Simulacros e Simulações. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.

Bellour, Raymond. Entre-imagens: foto, cinema, vídeo. Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. “A dupla hélice”, *in* Parente, André.(org.) Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

Benjamin, Walter. “ Pequena História da Fotografia”, *in* Obras Escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Obras escolhidas vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Brilliant, Richard. Portraiture. London: Reaction Books Limited, 1991

Brandão, Junito de Souza. Mitologia Grega. Vol. I e III. Petrópoles, Ed. Vozes, 2002.

Brito, Ronaldo. “O moderno e o contemporâneo (onovo e o outro novo)”, *in* Basbaum, Ricardo. (org.). Arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro. Rios Ambiciosos: 2001.

Bruno, Fernanda. *Mediação e interface: incursões tecnológicas nas fronteiras do corpo*. . <http://www.eco.ufrj.br/ciberidea/artigos/corpo/pdf/USINOS-MedInterface.pdf>. Texto publicado em Da Silva, D.F.; Fragoso, S. (Orgs). *Comunicação na Cibercultura*. São Leopoldo, Unisinos, 2001. pp. 191-215.

Burckhardt, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Brasília: Editora Universidae de Brasília, 1991.

Chiarelli, Tadeu. *Catálogo da exposição Identidade/ não identidade*. São Paulo: MAM, 1997.

Cseko, Joana Traub. *Interseções*. Monografia, Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

Campos, Jorge Lúcio. *Do Simbólico ao Virtual*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1990.

Cocchiarale, Fernando. *Catálogo da exposição Pictures of Color/ Pictures of Air*. Recife: Galeria Vicente do Rego Monteiro, 2001.

Couchot, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge MIT Press, 1995.

Carvalho, Victa de. *A quarta dimensão da imagem: a fotografia impossível e a arte holográfica*. Rio de Janeiro: Dissertação UFRJ, 2003.

Danto, Arthur C.. “O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia”, *in* Hendricks, Jon. *Catálogo da exposição Fluxus*. Rio de Janeiro: CCBB, 2002.

Debordn Guy. *Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Booklibris, 2000.

Deleuze, Gilles/ Gattari, Felix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
 _____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
 _____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

Doctors, Marcio. (org.). *Tempo dos tempos* Rio de Janeiro: Jorge Zhar editores, 2003.

Dubois, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas. SP. Papirus, 1994.

_____. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

- Eco, Umberto. Como se faz uma tese. SP Editora Perspectiva, 1977.
- Fabris, Annateresa. “Índentidades sequestradas”, in Samain, Ettienne (org.) O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.
- Fatorelli, Antônio. Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- Flusser, Vilén. Ensaio sobre a fotografia - Para uma filosofia da técnica. Lisboa. 1998. Relógio D'água Editores
- Foucault, Michel. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- _____. Vigiar e Punir nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987
- Francastel, Pierre. Pintura e Sociedade. São Paulo: Martins Fontes. 1990.
- Frizot, Michel. A new history of photography. Köln: Köneman. 1998.
- Giddens, Anthony. As consequências da modernidade. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991.
- _____. Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002.
- Hall, Stuart. Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- Hendricks, Jon. Catálogo da exposição Fluxus. Rio de Janeiro: CCBB, 2002.
- Herkenhoff, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente, São Paulo: editora da USP, 1998.
- Levy, Pierre. As tecnologias da inteligência. O futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1993.
- Lisovsky, Maurício. O Refúgio do Tempo: Investigação sobre a origem da fotografia moderna. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- _____. “O dedo e a orelha: ascensão e queda da imagem nos tempos digitais”. in Acervo: Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1993.
- Machado, Arlindo. A Ilusão Especular. Introdução à fotografia. São Paulo. Editora Brasiliense, 1984.
- _____. Machado, Arlindo. O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges. Rio de Janeiro. Rios Ambiciosos 2001.
- Maciel, Kátia e Parente, André. Redes sensoriais: arte, ciência e tecnologia. Rio de Janeiro: Livraria Contracapa, 2003.

- Muniz, Vik. *Obra Incompleta*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.
- Panofsky, Erwin. *A Perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- Pavan, Margot. “A emulação do visível: imagens de Rosângela Rennó”, *in* *Imagens*. Número 7. Campinas. SP. Editora da Unicamp. 1996.
- Parente, André.(org.) *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- _____. *A última versão da realidade*. www.eco.ufrj.br/n-imagens
- Peixoto, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Marca D'água. 1996.
- Pirandello, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac& Naif Edições, 2001.
- Porto Alegre, Maria Sylvia. *Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual*. Em: *Desafios da imagem*. Org. Bela Feldman Bianco e Miriam L. Moreira Leite. Campinas, SP. Papyrus. 1998
- Rennó, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- _____. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo, Cosac & Naif, 2003.
- Rodin, Auguste. *A Arte, conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- Rosset, Clément. *O real e seu duplo*. São Paulo: L&PM, 1988.
- Samain, Etienne. *Questões heurísticas sobre o uso da imagem em ciências sociais*. Em: *Desafios da imagem*. Org. Bela Feldman Bianco e Miriam L. Moreira Leite. Campinas, SP. Papyrus. 1998.
- Semin, Didier. Boltanski. Paris: Artpress, 1988.
- _____. Christian Boltanski. Londres: Phaidon, 1997.
- Sloterdijk, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2000.
- Sylvester, David. *Entrevistas com Francis Bacon. A brutalidade do fato*. São Paulo: Cosac & Naif Edições Ltda, 1995.
- Sontag, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- _____. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Turazzi, Maria Inez. Poses e Trejeitos. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

Vaz, Paulo. “O futuro e as fronteiras do humano”, *in* Item 6. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

Virilio, Paul. A Máquina da Visão. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1994.

Vattimo, Gianni. A tentação do realismo. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2001.

Warhol, Andy. Catálogo da exposição Polaróides. Rio de Janeiro: CCBB, 2004.
 _____. Catálogo da exposição Warhol, Coleção Mugaribi. Rio de Janeiro: CCBB, 1999.

Periódicos:

Imagens. Número 7. Campinas. SP. Editora da Unicamp. 1996.

Acervo: revista do Arquivo Nacional. Número 1 / 2. Volume 6. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. 1993

Publicação da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade do Rio de Janeiro- v. 4, n. 1 . Rio de Janeiro:, 1999.

Ilustrações

O corpo visível:

Pag. 46. Douchene de la Boulogne – estudo dos movimentos musculares por contrações elétricas. Publicado no livro Mecanismos da fisionomia humana ou análise eletro fisiológica da expressão das paixões (1862). Através da fotografia Douchene buscava registrar “os signos da linguagem muda da alma”.

Pag. 47. Edward Muybridge – estudo da locomoção , 1887.

Pag. 49. Alphonsus Bertillon. “Quadro de características físicas para estudo de retratos falados”.(1895)

Pag. 50. Idem- “4 fichas do serviço de identificação jurídica” (Paris, 1906-1914)

Andy Warhol:

Pag. 66. Serigrafia e acrílico sobre tela – 1x 1m a do meio e as menores 55x55cm (1986)

Pag. 68. Serigrafia e acrílico (1967 e 1968) – 55x55cm.

Pag. 69. Serigrafia e acrílico s/ tela. 20x20cm (1967)

Pag. 72. Polaroides - auto-retrato de 1977 e os auto-retratos como Drag de 1981 e 1982.

Vik Muniz

Pag. 75. Auto-retrato (Eu estou muito triste para te contar, a partir de Bas Van Ader) (2003)

Pag. 77. Auto-retratos. Frases em inglês, de sangue falso e de terra.

Pag. 78. Auto retrato de Rembrandt,(1628) e AR A partir de Rembrandt (2001)

Pag. 79. Auto-retrato a partir de Warhol (1999)

Pag. 81. Auto-retrato fotos de revistas (2003)

Christian Boltanski

Pag. 84. Inventário dos objetos que pertenceram a uma mulher em Oxford (1973)

Pag. 85. Vitrine de Referência (1970)

Pag. 86. Tentativa dos objetos que pertenceram a CB entre 1948 e 1954 (1971)

Pag. 89. Dez retratos fotográficos de CB 1946-1964 (1972)

Pag. 91. Monumento às crianças de Dijon (1986) instalação na capela de La Salpêtrière, em Paris.

Pag. 92. Christian Boltanski com 5 anos e três meses de diferença (1970) fotos de passaporte, cartão quadriculado e letras escritas em máquina. Mail art enviada para 60 pessoas. (7,5x12,5cm)

Rosângela Rennó

Pag. 95. Arquivo Universal. Texto em baixo relevo moldado em gesso.

Pag. 97. Imemorial(1994) fotos de fichas dos trabalhadores mortos durante a construção de Brasília.

Pag. 98. Cicatriz (1996) fotos do arquivo do Carandiru sob a coordenação do psicólogo José de Moraes Mello. Rosângela não achou nenhum estudo sobre essas fotografias (fotos feitas provavelmente entre 1919 e 1940) ela compõe essas fotos com textos do arquivo universal.

Pag. 100. Idem

Pag. 101. Coleção privada (1995) fotos do arquivo pessoal da artista. O que pode e o que não pode ser visto, o poder de controle sobre as suas imagens íntimas, em contraste com o trabalho cicatriz.

Pag. 102. Mulheres iluminadas (1988) – foto do álbum de família da artista: ela com a irmã na praia de Copacabana. Apagamento da identidade.

Pag. 105. Espelho diário. (2003) – vídeo instalação onde a artista aparece narrando e interpretando histórias referentes a mulheres com o nome de Rosângela.

Pag. 107. Humorais (1993) instalação composta de 3x4 de desconhecidos, textos do código penal brasileiro e pela doutrina dos humores desenvolvida pelo médico grego Cláudio Galeno no século 2 DC.