

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**PRETÉRITO IMPERFEITO  
DE TERRITÓRIOS MÓVEIS**

Fragmentos de autorretratos fotográficos em rede

FLAVYA MUTRAN PEREIRA

PORTO ALEGRE/RS  
MARÇO • 2011

**FLAVYA MUTRAN PEREIRA**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**PRETÉRITO IMPERFEITO  
DE TERRITÓRIOS MÓVEIS**

**Fragments de autorretratos fotográficos em rede**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maristela Salvatori, como requisito parcial e final para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais – Fotografia.

**PORTO ALEGRE/RS  
MARÇO • 2011**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**FLAVYA MUTRAN PEREIRA**  
**PRETÉRITO IMPERFEITO DE TERRITÓRIOS MÓVEIS**  
Fragmentos de autorretratos fotográficos em rede

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e final para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais – Fotografia.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maristela Salvatori (Orientadora - IA/UFRGS)

---

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza (ICA/UFGA)

---

Prof. Dr. Alexandre dos Santos (IA/UFRGS)

---

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (IA/UFRGS)

---

## AGRADECIMENTOS

São muitos os agradecimentos às pessoas e instituições que contribuíram diretamente para a realização deste trabalho. Ao vivo ou via web, recebi valorosas manifestações de apoio, confiança e inspiradoras provocações que me ajudaram a chegar até aqui.

Obrigada à Prof<sup>a</sup> Maristela Salvatori que além da orientadora me permitiu acompanhá-la durante a disciplina Laboratório de Processos Gráficos, ampliando ainda mais minha paixão pela arte e pelo exercício da docência. Nesse ínterim não poderia esquecer de agradecer à turma, em especial Denis Nicola, Roberta Agostini e Ma Salete Martins pelo convívio no Atelier de Gravura do IA.

Agradeço aos professores Alexandre Santos e Eduardo Vieira da Cunha, membros da banca, pela leitura atenta e pelas sugestões preciosas durante a qualificação que, espero, estejam de alguma forma refletidas neste trabalho. Ao professor Afonso Medeiros da UFPA, que já acompanha a trajetória de meus muitos 'Pretéritos', por ter aceitado o convite para participar da banca de avaliação.

Aos professores Ma Amélia Bulhões, Hélio Fervenza, Mônica Zielinsky, Flávio Gonçalves, Elida Tessler e Ma Lúcia Cattani pelas aulas inspiradoras; aos Prof<sup>o</sup> Paul Coldwell (University of the Art London) e Prof<sup>o</sup> Jacinto Lageira (Paris 1 - Panthéon Sorbonne) pelos conselhos; às Prof<sup>a</sup> Sandra Rey e Prof<sup>a</sup> Ma Ivone dos Santos pelo apoio, e em



especial ao Prof<sup>o</sup> Sérgio 'Japa' Sakakibara pelas fundamentais trocas de idéias.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, que possibilitou o pleno desenvolvimento desta pesquisa através do auxílio de Bolsa, e também ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, que junto à COMPÓS, deram condições à elaboração da presente dissertação e viabilizaram as participações em congressos, seminários e publicações de âmbito nacional de trabalhos ligados à esta pesquisa, dando maior visibilidade à mesma. Agradecimentos especiais à Fundação Nacional de Artes - Funarte, pelos recursos relativos ao XI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia (ano 2010) para a realização da Exposição 'Pretérito Imperfeito de Territórios Móveis', no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em março de 2011.

Por fim, muitíssimo obrigada aos queridos novos amigos da turma 'Mestrado17' – Camila Schenkel, Carolina Rochefort, Diego Mac, Jessica Becker, Fernanda Manéa, Mariana Xavier, Munir Klamt, Renata Job e Vivian Herzog -, da Confraria '*Salut&Plata*', à Chico Machado e Tetê Barachini, Tatiana Barbosa, Deusa e João Vidal; sem jamais esquecer dos velhos amigos da Confraria do Tucupi, dos queridos Isabela de Luca, Elza Lima, Miguel Chikaoka, Fatinha Silva, Irene Almeida, e, fundamentalmente Alberto Bitar e Vânia Leal pela troca de idéias e leituras de textos e imagens desta pesquisa. Todos ajudaram a confirmar a hipótese de que o afeto é o único território possível de mobilidade.

Dedico este trabalho aos meus pais, Valmyr e Ma. Tereza, e ao Lauro, meu amado porto alegre.

## RESUMO

PRETÉRITO IMPERFEITO DE TERRITÓRIOS MÓVEIS é uma pesquisa que busca diferentes maneiras de explorar fotograficamente o rosto - e até a ausência dele -, no universo dos álbuns de Redes Sociais. As experimentações poéticas se dividem nas séries EGOSHOTS, BIOSHOTS e THERE'S NO PLACE LIKE 127.0.0.1., criando-se imagens que são chaves, portas e espelhos que refletem o eu, o outro e o lugar. Tendo como mote os conceitos de Rostidade e de Nomadismo de Gilles Deleuze & Felix Guattari e de Michel Maffesoli, cada série propõe pensar o rosto como um território que migra conforme os fluxos de interação social, e como tal adotá-lo como uma espécie de plataforma para múltiplas inscrições. Os rostos que se apresentam nesses ambientes virtuais são móveis e multifacetados. São muitos como se fossem um só, e únicos em suas particularidades. São fragmentos visuais de territórios móveis, de passado incerto, presente inconcluso e futuro fragmentado em pixels.

## PALAVRAS-CHAVES

Autorretrato, Fotografia, Redes Sociais, Território.

## ABSTRACT

*THE PAST IMPERFECT OF MOBILE TERRITORIES is a research which aims to photographically explore different ways to the face - and even the lack of face - of the universe of albums of Social Networks. The trials are divided into the poetic series EGOSHOTS, BIOSHOTS and THERE'S NO PLACE LIKE 127.0.0.1., creating images that are keys, doors and mirrors that reflect the self and the other place. Having as its the concepts of Faciality and Nomadism of Gilles Deleuze & Felix Guattari and Michel Maffesoli, each series proposes to discuss the face as a territory which migrates as the flow of social interaction, and therefore adopt it as a kind of platform for multiple applications. The faces that appear in these virtual environments are mobile and multifaceted. Many as if they were one and unique in their particulars. They are fragments of territory visual furniture, obscure past, present and future unfinished fragmented into pixels.*

## KEYWORDS

*Photography, Self-Portrait, Social Networks, Territory.*

**SUMÁRIO****ÍNDICE DE FIGURAS** p.08**INTRODUÇÃO** p.14**CAPÍTULO 01****IDENTIDADES LÍQUIDAS**1.1 O PONTO DE VISTA DO AUTOR - A CONDIÇÃO  
ESPECULAR DO AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO p.20

1.2 AUTORRETRATOS MÓVEIS NA ERA DO IMATERIAL p.44

1.3 EGOSHOTS - PASSEIOS PELO ROSTO-MAPA p.78

1.4 BIOSHOTS – MURO BRANCO, BURACO NEGRO p.110

**CAPÍTULO 02****TERRITÓRIOS MÓVEIS**2.1. O NOMADISMO DIGITAL COMO CONDIÇÃO DE  
TERRITORIALIZAÇÃO p.1312.2. *'THERE'S NO PLACE LIKE 127.0.0.1'*

A INVENÇÃO DO LUGAR p.152

**CONSIDERAÇÕES FINAIS****FUTURO DO PRETÉRITO** p.173**BIBLIOGRAFIA** p.188**ANEXO 01** p.196

## INDICE DE FIGURAS

N° PG.	FIGURA	FONTE
01 e 02 PG.23		<p>'A lady wearing décolleté black dress' de François Théodore Rochard de 1830 À direita, Daguerreótipo de Antoine Claudet, de 1843. Consultada: abril/2009 In URL: <a href="http://www.artnet.com/artists">http://www.artnet.com/artists</a></p>
03 PG.25		<p>'Las Meninas', de Diego Velázquez, de 1656. Destaques para cada personagem representado no quadro. In URL: <a href="http://crtichki.blog.com.mk/19858/taxonomy/term/49">http://crtichki.blog.com.mk/19858/taxonomy/term/49</a> Consulta: junho/2009</p>
04 PG.37		<p>Fotograma do filme Blow Up de Michelangelo Antonioni. In URL: <a href="http://esquerdadireitaesquerda.files.wordpress.com/2008/11/blowupman.jpg?w=500&amp;h=305">http://esquerdadireitaesquerda.files.wordpress.com/2008/11/blowupman.jpg?w=500&amp;h=305</a> Consulta: setembro de 2009</p>
05 PG.45		<p>A capa da revista TIME de 2006. In URL: <a href="http://prblog.typepad.com/photos/uncategorized/time_person_of_year_2006.jpg">http://prblog.typepad.com/photos/uncategorized/time_person_of_year_2006.jpg</a> Consulta: dezembro/2009</p>
06, 07 e 08 PG.54		<p>Fotografias da série 'Recto Verso' (1988) e ao centro fotograma da série 'Are you rea' (1968), de Robert Heinecken. In URL: <a href="http://www.artnet.com">http://www.artnet.com</a> Consulta: dezembro/2009</p>



- 09 e 10  
PG.56  'videograms' de Robert Heinecken, de 1980. Consulta: dezembro/2009  
In URL: [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)
- 11  
PG.59  'Self-portrait', de Andy Warhol. In URL: <http://theracheljean.buzznet.com/user/photos/warholpure-genius/?id=61508571>  
Consulta: junho/2009
- 12 e 13  
PG.65  'Sick Bacchus', Caravaggio (1594) In URL: [http://www.fineartprintsondemand.com/artists/caravaggio/sick\\_bacchus-400.jpg](http://www.fineartprintsondemand.com/artists/caravaggio/sick_bacchus-400.jpg)  
'Untitled #224'(1990) Cindy Sherman In URL: <http://www.pulitzerarts.org/images/press/36>.
- 14, 15 e 16  
PG.68  'Os Modernos no século XXI', (2005) Maristela Ribeiro. Consulta: dezembro/2010 In URL: [http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/maristela\\_santos\\_almeida\\_ribeiro.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/maristela_santos_almeida_ribeiro.pdf)
- 17 e 18  
PG.71  Walker Evans In URL: [http://press.princeton.edu/walker\\_evans](http://press.princeton.edu/walker_evans)  
'After Walker Evans' de Sherrie Levine. In URL: [sherrielevine.com](http://sherrielevine.com)
- 19  
PG.73  *Detail of Penny Picture Display, Savannah, 1936, The Metropolitan Museum of Art, Purchase.* In URL: <http://arttattler.com/archiveevanspicturepostcard.html> Consulta: dezembro/2010
- 20 e 21  
PG.75  'Le reliquaire', (1988) de Christian Boltanski. In URL: [http://www.artcyclopedia.com/artists/boltanski\\_christian.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/boltanski_christian.html)
- 22  
PG.78  Conjunto de imagens de Fotoblogs que ilustra a maioria dos tipos de ângulos de tomadas de autorretratos disponíveis na web. In URL: [orkut.com](http://orkut.com) e [flickr.com](http://flickr.com)

23  
PG.83



Homeless (2006) - retratos em miniatura dos mais ricos homens e mulheres no mundo são colocados juntos em um mosaico retratando um homem sem-teto.  
©Joan Fontcuberta

Imagem da série *Googlegrams* (2006), de Joan Fontcuberta. In URL:  
<http://fontcuberta.com>  
Consulta: junho de 2010

24  
PG.89



A *daily photo Project*, home do site de JK.Keller. In URL:  
[http://www.c71123.com/daily\\_photo/](http://www.c71123.com/daily_photo/)  
Consulta: dezembro de 2010

25 e 26  
PG.90



À esquerda, imagem da série EGOSHOT, Foto © Flavya Mutran. À direita, conjunto de fotos que originou as animações de JK Keller. Consulta: dezembro de 2010 In URL: [http://www.c71123.com/daily\\_photo/](http://www.c71123.com/daily_photo/)

27, 28  
e 29  
PG.95



Imagens da série EGOSHOT.  
Foto © Flavya Mutran.

30  
PG.98



Autorretrato de Suelen Geber. e de Eliane Gemaque. (arquivo)  
In URL: <http://www.orkut.com.br>

31  
PG.98



Fotografias em suportes fotográficos diferentes.  
Fotos: Flavya Mutran

32  
PG.99



Home do site com o sistema de localização de imagens. In URL:  
[tineye.com](http://tineye.com).

33 e 34  
PG.103



'Partida' (2005) vídeo à esquerda e fotos à direita. de Alberto Bitar  
Reprodução do vídeo do artista.

35  
PG.106



Simulação da montagem da série EGOSHOT na galeria Xico Stockinger, da CCMQ, em Porto Alegre/RS, local de exibição da Mostra Pretérito Imperfeito.  
Imagens © Flavya Mutran



36 e 37  
PG.107



À esquerda, imagem da série EGOSHOT, e à direita o QR-Code que armazena o endereço do site do vídeo original.

Fotos © Flavya Mutran

38  
PG.108



Imagens do sistema QR-CODE após leitura dos dados abaixo de uma imagem da série Egoshots. Foto © Flavya Mutran

39  
PG.113



Template do site *yearsbookyourself.com*, e as três variações do autorretrato que originaram as matrizes BIOSHOTs.

Fotos © Flavya Mutran

40  
PG.115



Matrizes BIOSHOTs individuais, antes da assemblage fotográfica final.

Fotos © Flavya Mutran

41  
PG.117



Conjunto de imagens da Série BIOSHOT

Fotos © Flavya Mutran

42  
PG.119



XXVIII Salão Arte Pará 2009, MHEP - Museu Histórico do Pará, em outubro de 2009. Fotos © Alberto Bitar

43  
PG.120



Encarte Liberalzinho do jornal O Liberal, Edição de Domingo, 11 de outubro de 2009. © reprodução.

44, 45  
e 46  
PG.121



BIOSHOT no II SIGAM - Simpósio Internacional sobre Gênero, Arte e Memória, IAD da UFPEL, 2009, Pelotas/RS. © Flavya Mutran

47  
PG.123



Laboratório de Gravura do IA/UFRGS. Outubro/2009, Porto Alegre/RS. Fotos © Roberta Agostini.

48, 49  
e 50  
PG.123



Testes com impressões variadas de matrizes BIOSHOTs.

Fotos © Flavya Mutran



51  
PG.125



Montagem final da série Bioshot, em vinil autocolante aplicado em espelho.  
Foto © Flavya Mutran

52 e 53  
PG.144



À esquerda, 'O viajante sobre o mar de névoa', de Caspar David Friedrich (1818) e à direita 'Friedrich' (2002) de Joan Fontcuberta. Consulta: junho de 2010  
In URL: <http://fontcuberta.com>

54 e 55  
PG.146



'Landscapes without Memory' (2005), extraída das coordenadas da foto do umbigão de Joan Fontcuberta. In URL: <http://fontcuberta.com>  
Consulta: junho de 2010

56, 57  
e 58  
PG.148



Interiors, de Aziz+Cucher (1999/2001)  
Consulta: novembro de 2010 In URL: [www.azizcucher.net/interiorsHome.html](http://www.azizcucher.net/interiorsHome.html)

59 e 60  
PG.149



Série, de Aziz+Cucher (1994-95)  
Consulta: novembro de 2010 In URL: <http://www.azizcucher.net/1994.php>

61 e 62  
PG.154



'Self-Portrait' (1916) e 'Coat-Stand' (1920) assemblages fotográficas de Man Ray.  
Consulta: dezembro de 2010. In URL: [www.artnet.com/artwork/424723217/coat-stand.html](http://www.artnet.com/artwork/424723217/coat-stand.html)

63  
PG.161



Fotografia em negativo P&B da série  
THERE'S NO PLACE LIKE 127.0.0.1  
Fotos © Flavya Mutran

64 e 65  
PG.162



THERE'S NO PLACE LIKE 127.0.0.1  
(espelho à esquerda e projeção sobre parede e coluna à direita).  
Fotos © Flavya Mutran

66 e 67  
PG.168



THERE'S NO PLACE LIKE 127.0.0.1 (dupla exposição de projeção em ambiente à esquerda e papéis transparentes sobrepostos à direita). © Flavya Mutran

68 e 69  
PG.197



Passo a passo da leitura para os QR-CODE EGOSHOT, pelo *QuickMark Reader.com* Fotos © Flavya Mutran

CAPA



Imagem da série EGOSHOT  
Foto © Flavya Mutran  
Arte: Tatiana Rayol

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho PRETÉRITO IMPERFEITO DE TERRITÓRIOS MÓVEIS, propõe pensar a respeito de questões espaço-temporais que envolvem a linguagem fotográfica praticada em álbuns de Redes Sociais, e como tais imagens podem ser abordadas fotograficamente. Abordadas como se elas próprias fossem territórios com visualidade e particularidades ímpares.

Os autorretratos não foram definidos a priori como o foco do trabalho. Na verdade, o interesse inicial estava em fotografias de álbuns digitais em toda sua diversidade, sua multiplicidade de temas e todo o incontável número de olhares que, de tão múltiplos, pareciam um só. Por que razão o olhar de fotógrafos anônimos, fora do sistema da arte, me comove ao ponto de repensar meu papel como fotógrafa, como professora e como indivíduo? Esta questão era, e continua sendo, a maior motivação deste trabalho e vai além, continua força motriz das reflexões sobre a natureza da representação e da simulação da fotografia e suas manifestações. Mas outros porquês foram se somando ao longo da delimitação do objeto de pesquisa:

- Quais as transformações que teriam ocorrido com o procedimento de apropriação e as classificações da fotografia em categorias nesta primeira década do século XXI?
- Os conceitos de fotografia-documento e fotografia-expressão - conforme a leitura de André Rouillé -, se aplicariam também para os registros fotográficos fora do sistema da comunicação e da arte?
- Os deslocamentos de retratos e autorretratos que trafegam pelos meios digitais estariam promovendo o dilaceramento das fronteiras entre os círculos íntimos e a esfera pública?

Mais do que responder a estas questões, buscou-se antes melhor formulá-las, e por se tratar de um estudo na linha de Novas Tecnologias e Processos Tradicionais de Fotografia e Imagem - com ênfase na poética artística -, se procurou delimitar qual a metodologia que seria adotada. As hipóteses que indicaram a melhor delimitação do tema e possíveis respostas para os questionamentos acima listados estarão nos textos a seguir.

Este trabalho é dividido em dois capítulos, contendo ainda anexos com textos, fotos, objetos e mini-DVD com o programa *QuickMark* para leitura de QR-CODES. A dissertação concentra-se em autorretratos que estão em conexão direta com os grupos de imagens produzidas no trabalho prático, seja pela semelhança plástica, seja pela abordagem formal da imagem. A escolha dos artistas e teóricos citados na dissertação se deu a partir de um recorte específico de obras que contribuíram diretamente para as reflexões conceituais que constituem o arcabouço científico desta pesquisa.

No primeiro capítulo, IDENTIDADES LÍQUIDAS, o rosto é tratado como território de subjetivações que se estabelecem dentro e fora do sistema da arte. São abordados os conceitos e procedimentos práticos que deram origem às séries EGOSHOT e BIOSHOT, respectivamente, uma vez que ambas se fixam em questões relacionadas ao retrato e ao autorretrato fotográfico a partir de dispositivos digitais disponíveis na web.

No item 1.1, O PONTO DE VISTA DO AUTOR - A CONDIÇÃO ESPECULAR DO AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO, são estabelecidos os posicionamentos adotados para o problema que gira em torno do sujeito que se autorretrata figurativamente, tendo duas metáforas ou exemplos como pontos de partida: a leitura que Michel Foucault fez sobre a obra 'Las Meninas', de Diego Velazquez, e um contraponto entre o personagem Thomas, do filme 'BLOW-UP' de Michelangelo Antonioni, relacionando-o com o método de análise de um campo social de Pierre Bourdieu. Ainda que se abordem fatos cronológicos quanto às mudanças históricas no campo da fotografia profissional e amadora, estas se darão segundo enfoques pontuais, a fim de apontar como a indústria fotográfica vem disponibilizando ferramentas de representação cada vez mais acessíveis e automatizadas, e como estes dispositivos elétrico-eletrônicos transformaram-se em valiosos instrumentos para novas relações sociais.

No item seguinte, 1.2 AUTORRETRATOS MÓVEIS NA ERA DO IMATERIAL, se delimitam as formas de autorrepresentação do homem contemporâneo e suas origens na estrutura sociocultural moderna. As visões de Walter Benjamin, André Rouillé, Zigmund Bauman, Paula Sibilia e Andy Grundberg orientam criticamente a leitura das obras



dos artistas de referência, como Andy Warhol, Robert Heinecken e Sherrie Levine, entre outros, que tratam da Apropriação, Autorrepresentação e do Citacionismo como práticas artísticas.

A partir do item 1.3 EGOSHOTS - PASSEIOS PELO ROSTO-MAPA se detalhará a construção da série EGOSHOT, que aborda os *daily videos* como uma das principais estratégias do internauta para dilacerar o círculo íntimo e se autoincluir na esfera pública. Essas inscrições fotográficas superpostas são como rostos-mapas para territórios de subjetividade, cujas narrativas ágrafas e efêmeras se guardam em chaves codificadas.

O último tópico deste capítulo, 1.4 BIOSHOTS - MURO BRANCO, BURACO NEGRO, irá detalhar a construção da série BIOSHOT, que trata do complexo processo de produção social, política e ideológica que constitui um rosto, tendo como mote o conceito de Rostidade de Gilles Deleuze e Felix Guattari.

No segundo capítulo, TERRITÓRIOS MÓVEIS, os autorretratos são analisados pelo ponto de vista do nomadismo, como uma estratégia contemporânea para desterritorializar os lugares íntimos e reterritorializar espaços sociais.

No item 2.1 O NOMADISMO DIGITAL COMO CONDIÇÃO DE TERRITORIALIZAÇÃO, relaciona-se o(s) conceito(s) de território, mais uma vez segundo Deleuze e Guattari, assim como por Michel Foucault e Michel Maffesoli, a fim de se estabelecer as distinções entre as imagens produzidas pelos internautas e as imagens produzidas na poética. O trabalho de Aziz+Cucher e de Joan Fontcuberta

servirão de contrapontos sobre como outros artistas abordam o tema 'corpo versus território' usando dispositivos digitais.

Ao final do capítulo 02, serão detalhadas as referências e procedimentos para a construção da última série da pesquisa, 2.2 '*THERE'S NO PLACE LIKE 127.0.0.1*' - A INVENÇÃO DO LUGAR. A escolha do método da assemblage, as variações de suportes, os temas principais e as influências plásticas para a construção das imagens estarão neste item. Uma breve leitura sobre as qualidades signícas das imagens desta série será esboçada, a título de sugerir futuros questionamentos sobre as denotações e conotações da fotografia enquanto linguagem.

Em FUTURO DO PRETÉRITO, mais do que considerações finais se colocam ou se relacionam os problemas iniciais frente aos caminhos da poética. Preferiu-se deixar este relato para o final, pois entende-se que seja a melhor maneira de se confrontar as hipóteses iniciais com os resultados finais da pesquisa.

# **CAPÍTULO 01**

## **IDENTIDADES LÍQUIDAS**



## 1.1 O PONTO DE VISTA DO AUTOR A CONDIÇÃO ESPECULAR DO AUTORRETRATO FOTOGRAFICO

Uma das formas mais antigas de representação figurativa é o Retrato. Sua prática remonta aos primórdios das representações visuais e através dela foram construídas as fontes iconográficas e iconológicas, tanto da história da arte, como também das civilizações. Através do retrato, artistas de todas as épocas exibiram além de fisionomias, toda sorte de traços da história, costumes, crenças, poder, sexualidade, religiosidade, realidades e ficções.

A produção de retratos nas artes visuais afirma-se de modo autônomo a partir do século XIV e, sua difusão acompanha os desejos de ascensão urbana da burguesia para projetar sua imagem na vida pública e privada, principalmente nos países mais desenvolvidos da Europa àquela época. Como prática figurativa, a produção de retratos - e conseqüentemente de autorretratos -, foi se alterando ao longo do tempo espelhada em modelos diversos.

Assim como os retratos, os autorretratos também estão entre os temas mais recorrentes de todas as formas de expressões artísticas conhecidas, pois o desejo de lançar

mão da própria imagem e projetá-la para além de sua limitada existência física acompanha a humanidade até hoje. A autorreflexão, autoafirmação, autodilaceração ou autossублиmação caminham ao lado do espírito criativo e são sentimentos que não são exclusividade de artistas. São desejos que estão dentro de cada um de nós, em maior e em menor grau ao longo da nossa existência.

Autorretratar-se, no entanto, antes das técnicas de produção de imagens mecanizadas, era privilégio de virtuosos e atributo restrito aos que possuíam talento para as artes. Só a partir do advento da fotografia, no século XIX, e dos demais meios de reprodutibilidade técnica, mecânica e automática, é que a possibilidade do autorretrato chegou às mãos do homem comum, aquele fora do circuito das academias de Belas Artes.

No célebre ensaio 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica', Walter Benjamin (1994) afirmava que com a fotografia, pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão teria sido liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que passariam a caber unicamente ao olho. Sobre este olho teoricamente desligado das mãos treinadas do artista, porém, pesou-lhe inicialmente toda a tradição do modelo de retrato pictórico antecessor. Isso porque, surgida entre pesquisadores ligados a inventos científicos, a fotografia foi sendo elaborada como linguagem em partes dissociadas de conteúdos estéticos a priori. Fruto da ótica e da impressão química da luz, a fotografia é morfogeneticamente híbrida em sua origem, resultado de fenômenos físico-químicos, uso de aparelhos óticos e mecânicos e da manipulação técnica e arbitrária de um operador.

Segundo Edmond Couchot (1993), os primeiros a articularem um abecedário visual com valores estéticos para a fotografia vinham da tradição do uso da câmara escura<sup>1</sup> a serviço do desenho e da pintura e, ao novo invento lhe transferiram as regras dos terços<sup>2</sup> e os demais aparatos de composição vigentes desde o *Quattrocento*<sup>3</sup>, baseados na pintura em perspectiva do Renascimento. Desde o início, a classificação ou categorização das imagens produzidas a partir de aparelhos motivaram inúmeros e sucessivos conflitos entre artistas e intelectuais, sobre a relação de poder hierárquico entre a pintura e a fotografia, que se estenderiam por quase todo o século XX.

Quando finalmente o rosto humano pôde ser registrado fotograficamente no século XIX, surgiu também toda uma construção retórica do retrato inspirada inicialmente nos modelos clássicos da pintura, no enquadramento, nos elementos de cena e principalmente nas questões relativas às poses. Como representação, a fotografia pôde legitimar a imagem que a burguesia desejava para si desde sua ascensão, usando os códigos visuais de outras linguagens na construção da imagem dessa nova sociedade, que foi sendo

---

<sup>1</sup> A câmara obscura foi uma invenção no campo da *ótica* que proporcionou o primeiro, de uma série de passos que conduziram à *fotografia*. É a ancestral direta da câmara fotográfica e dos demais dispositivos de captação de imagens técnicas encontradas até hoje.

<sup>2</sup> Regra dos terços é uma técnica baseada na teoria de equilíbrio compositivo de uma imagem. Consiste na divisão de área de um quadro afim de criar zonas ou pontos fortes de interesses, fracionando-o em nove partes menores e iguais, traçando duas linhas horizontais e duas verticais imaginárias, e posicionando o assunto que se deseja dar destaque nos pontos de cruzamento dessas linhas.

<sup>3</sup> O *Quattrocento* compreende os eventos culturais e artísticos do século XV na Itália, analisados em conjunto. Engloba tanto o final da Idade Média (Arte gótica e Gótico Internacional), quanto o começo do Renascimento.

feita em pequenas, rápidas e decisivas etapas técnicas e formais.

A cada melhoria que se produzia na fotografia, por sua vez, causava uma reação nas revistas dedicadas às artes visuais, principalmente na França e na Inglaterra, dois dos mais importantes pólos de produção industrial e intelectual da Europa neste período.



FIG.01 e FIG.02 – À esquerda, exemplo de pintura em miniatura, ‘*A lady wearing décolleté black dress*’ de François Théodore Rochard de 1830; à direita, um precoce daguerreótipo de Antoine Claudet, de 1843, de mulher não identificada em pose que se tornou comum nos primeiros retratos fotográficos, com o queixo apoiado para sustentar a cabeça.

Aaron Sharf (1994) nos conta que, quando foi anunciado que o método de *Beard* reduziria para quatro ou cinco minutos o tempo de exposição de uma foto, a revista *Art-Union* em sua edição de 1841, assegurou aos pintores que não teriam nada a temer com esta inovação, porque ‘*assim como o retrato fotográfico era inexoravelmente fiel ao seu modelo, ninguém conhecia melhor que eles o que isso custaria aos fotografados*’ (SHARF, 1994: p.42), referindo-se

ao excesso de realismo da fotografia ao retratar as imperfeições humanas, em oposição à delicadeza dos retratos em miniatura<sup>4</sup> pintados à mão e cuidadosamente retocados que a antecederam.

Desde os tempos mais remotos da fotografia, o desejo de se ver duplicado em miniatura confronta-se com a realidade da imagem vista diariamente no espelho. A fidelidade reprodutiva da fotografia, que segundo Sharf inicialmente assustou a sociedade com sua crueza especular, paradoxalmente também pôde servir à criação de fantasias baseadas em fotos reais. Mas isso não começou com a fotografia.

A palavra especular pode ser definida aqui, além de alusiva a espelho, como o ato de observar, meditar, pesquisar e indagar, é também nessa ordem que se podem teorizar as causas da existência metafísica das coisas. Não à toa, Michel Foucault no livro 'As palavras e as coisas' (1981) fez um passeio filosófico sobre as relações que se constroem em torno da imagem de '*Las Meninas*', de Diego Velázquez, analisando o lugar do sujeito na representação.

É difícil não compararmos o tipo de construção da cena de Velázquez a um flagrante típico de Paparazzi<sup>5</sup>. Quase duzentos anos antes da invenção da fotografia, Velázquez

---

<sup>4</sup> No capítulo 'El Retrato' (in *Arte y Fotografía*, 1994) Aaron Sharf menciona a decadência do gênero de retratos em miniatura a partir da popularização da fotografia, e isso se refletiu também no campo das artes visuais com o quase desaparecimento da técnica em exposições nos Salões de Arte. Walter Benjamin também cita o fato no Ensaio 'Pequena História da Fotografia' de 1938.

<sup>5</sup> Os Paparazzi (ou Paparazzo no singular) são profissionais que se dedicam a tirar fotografias (nem sempre autorizadas) de figuras públicas em busca de imagens e boas histórias para vender para revistas ou jornais. *Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford University Press, 2000: Oxford New York.* (p. 480)



constrói uma imagem que nos faz pensar sermos testemunhas de uma habitual cena de convivência do artista com a nobreza. A expressão das personagens nos faz questionar sobre o quão mágico ou perverso é a curiosidade humana e o desejo pela invasão aos círculos privados de vidas alheias. Tal curiosidade se mantém cada vez mais viva, e ao longo das transformações históricas se confirma como um tipo de apetite insaciável que vai além das divisões de camadas sociais. Cenas como a de 'Las Meninas' são investigadas até hoje e são temas geradores de uma verdadeira indústria do espetáculo.



FIG.03 - '*Las Meninas*', 1656, de Diego Velázquez. Acima, à esquerda, o quadro sem cortes, e à direita e abaixo os detalhes das personagens em destaque.

Historicamente, a figura do pintor que se autorretratava era pouco comum para o século XVII. Segundo Foucault, subvertendo os pontos de vistas do observador e

do observado, Velázquez expôs as diferenças do papel social do artista frente às classes dominantes de seu tempo, e reivindicou seu próprio lugar e sua condição social colocando-se na cena. Ao se colocar no papel de protagonista junto aos reis, representados apenas no reflexo longínquo da parede do fundo da sala, Velázquez brincou de girar a roda da fortuna confundindo a hierarquia histórica das personagens, quase como num manifesto silencioso enviado para as gerações futuras. A atitude de Velázquez parece ter apontado as fragilidades dos bens materiais frente ao talento do artista, desafiando o seu próprio tempo a ultrapassar essas fronteiras.

Em sua leitura crítica sobre o autorretrato de Velázquez e as demais personagens do quadro, Foucault destaca fundamentalmente a importância do espelho no fundo da sala como o elemento que restitui o que falta a cada olhar das personagens em cena.

Talvez essa generosidade do espelho seja simulada; talvez esconda tanto ou mais do que manifesta. O lugar onde impera o rei com sua esposa é também o do artista e o do espectador: no fundo do espelho poderia aparecer – deveriam aparecer – o rosto anônimo do transeunte e o de Velázquez. Pois a função desse reflexo é atrair para o interior do quadro o que lhe é intimamente estranho: o olhar que o organizou e aquele para o qual ele se desdobra. (FOUCAULT, 1981: p. 30)

O estudo de Foucault vai ao cerne do problema que gira em torno do sujeito que se autorretrata figurativamente, não só em *'Las Meninas'* como em outras obras da História da Arte. Desdobra-se na relação de

ambigüidade que artistas e o homem comum mantêm com sua própria imagem frente ao seu papel social, sua identidade privada e sua conduta coletiva. Essa condição de espelho autorreferente que reflete o artista, a obra e o espectador, é o que motiva a escolha de ‘Las Meninas’ como marco referencial deste trabalho.

Se Velázquez reivindicou seu lugar na cena social de seu tempo usando sua paleta de cores, hoje o homem contemporâneo o faz com sua câmera fotográfica, criando seu próprio espaço de encenação na blogsfera<sup>6</sup>. O olhar que se desdobra, citado por Foucault, se multiplica às centenas pelos meios virtuais e para além das representações do circuito das artes, ganhando diferentes contornos de rostos anônimos.

Após o advento da fotografia e dos demais meios de reprodutibilidade de imagens técnicas, o que se desdobrou também foi a possibilidade de outros sujeitos entrarem em cena no papel da narração. A própria condição de autoria ganhou novos patamares e implicações a partir da fotografia.

Desde que Eastman Kodak lançou a KODAK N° 01<sup>7</sup> e com ela o famoso slogan ‘*you push the button, we do the rest*’, a máquina fotográfica pôde ser manuseada

---

<sup>6</sup> O termo blogsfera compreende todos os weblogs (ou blogs) como uma comunidade ou rede social que agrega links.

<sup>7</sup> A KODAK N°01 foi lançada no mercado americano em 1888 e graças à sua extraordinária facilidade de manuseio atraiu um grande número de usuários. Os negativos em vidro e as técnicas complicadas que a antecederam passariam a dar lugar, pela primeira vez, a um rolo de material flexível sensível à luz no qual era possível registrar até 100 fotos. Depois de captadas as imagens, a máquina era enviada ao fabricante que processava o filme e ampliava as fotos, devolvendo a câmera devidamente recarregada com um novo rolo de filme para seus proprietários.



indiscriminadamente, mesmo por aqueles sem o domínio de todas as etapas do processamento da imagem – sensibilizações de placas e revelações finais. A iniciativa da Kodak foi decisiva para a massificação da fotografia em larga escala, principalmente dando a chance de o autorretrato chegar às mãos de quem pudesse adquirir uma câmera, e isso causou alvoroço tão logo se tornou viável.

A nova possibilidade industrial criada pela Kodak, segundo Marie-Loup Sougez (1996), teve como principal trunfo investir em um novo nicho de mercado, voltado primeiramente para o amador

A sua dedicação [de Eastman Kodak] à divulgação popular [da fotografia] permitiu mais tarde à firma, figurar na vanguarda das investigações mais sofisticadas, custeadas pela certeza de dispor de um imenso mercado. (SOUGEZ, 1996: p.148)

No que pese a importância do trabalho dos pioneiros da fotografia oitocentista para a evolução técnica e conceitual da linguagem, há que se reconhecer que a primeira câmera voltada para o mercado amador foi um passo decisivo para a democratização do uso da fotografia na sociedade, além de viabilizar a unificação da técnica em termos de suportes, formatos e materiais fotossensíveis que se sucederam nos anos subseqüentes.

Rapidamente, a partir da primeira metade do século XX, um grande número de interessados na fotografia passou a encará-la como possibilidade de complementação de renda, atividade secundária ou mesmo como hobby, colocando-a entre uma das grandes invenções da era industrial.

É no quesito separação entre profissão e lazer que a fotografia torna-se instrumento de múltiplos usos e funções, permitindo que o fotógrafo se reveze entre a área comercial e os interesses desvinculados dos fins lucrativos. Poderíamos considerar a fotografia como um grande campo democrático em que se pratica uma verdadeira linguagem universal, cada vez mais acessível, comparável a um daqueles lugares próprios ao campo da arte citados por Pierre Bourdieu (1996) como 'atraentes' e 'acolhedores'

(...) desses lugares incertos do espaço social que oferecem postos mal definidos, antes por fazer que feitos e, nessa medida mesma, extremamente elásticos e pouco exigentes, e também futuros muito incertos e extremamente dispersos. (...) A 'profissão' de escritor [idem fotógrafo] ou de artista é, com efeito, uma das menos codificadas que existem; uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que dela se valem e que, com muita freqüência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual tiram seu rendimento principal. (BOURDIEU, 1996: pp.256-257)

Como linguagem, a fotografia vem sendo usada pelos mais diferentes canais de narração e cada vez mais se afirma como instrumento de inserção social. Seja pelo viés da comunicação ou da arte - ou de ambas -, a fotografia tem sido a ferramenta que vem dando voz a indivíduos e coletivos expressarem seus valores culturais através dos mais variados suportes, esgarçando as fronteiras impostas por idiomas, por limites territoriais, políticos e financeiros. A produção e circulação de fotografias feitas pelo fotógrafo não-profissional

e não inserido nos sistemas artísticos, através do crescente acesso à internet, têm se caracterizado pelo alto fluxo de geração de imagens que se sucedem com tanta rapidez que mal um assunto ou um ambiente aparecem e já nos preparam para os próximos, numa auto-atualização contínua e desenfreada. E o tema mais recorrente entre as imagens que circulam nas redes sociais da web é o autorretrato. Em se tratando de autorretratos, guardadas as devidas proporções, o uso indiscriminado da fotografia, que vivemos hoje, pode ser comparado à explosão do gênero autobiográfico do século XIV, no que se refere à condição do escritor<sup>8</sup>, uma vez que nos dois casos o sujeito se coloca na posição de narrador.

Como autor das histórias que testemunha ou que inventa, o fotógrafo (e o escritor) - profissional ou amador -, instaura a relação conjectural da *illusio*<sup>9</sup> bourdieriana, enquanto conhecimento prático que o permite mobilizar as ações organizadas em seu *habitus*<sup>10</sup>, de forma aparentemente instantânea. Opera discursos visuais capazes de gerar estratégias de inserções sociais para si e para a coletividade, ao mesmo tempo em que passa a atuar também como

---

<sup>8</sup> A condição de escritor aqui segue o estudo de Roger Chartier, que situa o fato entre os séculos XI e XIV, quando renascem as cidades e com elas as escolas, iniciando o desenvolvimento da alfabetização e iniciando uma nova era da história da escrita. É nessa época que aparece o livro em língua vulgar, escrito às vezes pelo próprio leitor, paralelo a um modelo de leitura da corte, da aristocracia culta européia. (CHARTIER, Roger. A história da leitura no mundo ocidental. Vol1. São Paulo: Ática, 1998).

<sup>9</sup> Compreendendo a *illusio* com o sentido do jogo social das relações entre habitus, campo e sujeito na teoria social de Pierre Bourdieu.

<sup>10</sup> Conforme as muitas definições dadas por Bourdieu, tome-se *habitus* aqui como as disposições, gostos, relações pessoais e afetivas, preferências manifestas, opiniões expressas e sistemas individuais e coletivos de conduta dos agentes de um campo.

produtor de bens culturais, internos e externos ao próprio campo em que está inserido.

Independentemente de questões relacionadas com destreza técnica ou intenções conceituais, os autorretratos fotográficos são evidências da necessidade de autorrepresentação do sujeito como algo cultural, que denota significados diferentes para sua relação com a sociedade do seu tempo. Estas diferenças, assim como as semelhanças, se devem às mudanças históricas do contexto dos artistas que produzem esses registros, mas também estão diretamente relacionadas com a evolução das tecnologias disponíveis em cada período.

As delimitações ou divisões entre categorias, métodos de trabalho ou classificação de gêneros que situasse a Fotografia em toda sua abrangência interdisciplinar se fez de forma tumultuada desde o princípio. A separação entre o ofício-profissão de fotógrafo versus livre-criação do artista ou do fotógrafo amador demonstra o quanto tensões internas aos campos sempre existiram, e se manifestaram muitas vezes de forma maniqueísta e extremada. Porém, embora a linha divisória entre arte e técnica esteja em constante deslocamento desde o começo, só a partir do barateamento e automação de câmeras fotográficas voltadas para o mercado não-profissional é que as fronteiras entre os dois campos começaram a ser minadas, tornando-se cada vez mais tênues e entrecruzadas.

Para André Rouillé (2009), o reconhecimento da fotografia nos territórios da cultura e da arte é relativamente recente e sobrevêm a um momento de declínio histórico e irreversível de seus usos práticos. O uso crescente de procedimentos fotográficos por artistas fora da tradição

clássica da fotografia, é que para Rouillé deu origem a tais mudanças. Somente por volta dos anos de 1970, na França e no mundo ocidental, é que essa consagração foi acompanhada de um novo olhar dirigido à fotografia

Substitui-se o uso prático do dispositivo pela atenção sensível e consciente prestada às imagens. Mudaram as práticas e as produções, os lugares e os circuitos de difusão, bem como as formas, os valores, os usos e os autores. (ROUILLÉ, 2009: p.15)

Rouillé descreve as etapas históricas pelas quais a fotografia foi evoluindo da condição subalterna de mero documento à matéria principal da arte contemporânea, como um caminho cheio de pluralidades e transformações. O autor insiste em afirmar que *'a fotografia não é documento (aliás, como qualquer imagem), mas somente está provida de um valor documental, variável segundo as circunstâncias.'* (OP.CIT.: p.19), e classifica a 'fotografia-documento', apoiada na crença de relação direta com a realidade visível, como um equívoco histórico. Só a partir da crise deste conceito é que a 'fotografia-expressão', apoiada no caráter indireto com o mundo, pôde se sobressair

Essa passagem do documento à expressão se traduz em profundas mudanças nos procedimentos e nas produções fotográficas, bem como no critério de verdade, pois a verdade do documento não é a verdade da expressão (IDEM: p.19).

A divisão entre o mundo dos fotógrafos e o que pertenceria ao mundo da fotografia dos artistas, embora já encontrasse ressonância nas experimentações e manifestos



das vanguardas históricas do início do século XX, só se configurou como territórios distintos a partir da segunda metade do mesmo século. Tal divisão servia para demarcar não só fronteiras conceituais, mas principalmente como resposta concreta para as evoluções tecnológicas e materiais da linguagem, tanto no campo estético quanto no econômico.

É fato que a fotografia demorou a alcançar um lugar de destaque entre as outras formas de expressões mais tradicionais da arte. Só a partir da segunda metade do século XX é que a fotografia passou a atrair a atenção de críticos, curadores, marchands e colecionadores - a despeito de todo o esforço de alguns fotógrafos no sentido de emparelhar a produção fotográfica com outras formas de expressão clássicas como o Desenho, a Pintura, a Gravura e a Escultura - citando-se apenas linguagens das artes visuais. Surpreendentemente, não foram os fotógrafos documentaristas da escola clássica europeia como Eugène Atget, Brassäi, ou André Kertész, nem mesmo Edward Weston ou Ansel Adams nos EUA que a colocaram no tão esperado cume, e sim, os artistas que se aproximaram da linguagem para extrair dela seu potencial ficcional e não o discursivo.

Movimentos como o Pictorialismo, a Nova Visão, as Fotomontagens da Escola de Bauhaus ou as abstrações do *Photo-Secession* já reivindicavam um lugar para a fotografia entre as manifestações artísticas da Modernidade, mas curiosamente, as tradições da arte fotográfica elaboradas por fotógrafos como Alfred Stieglitz e Minor White, por exemplo, ou o engajamento político-social das imagens de Robert Capa ou de Henri Cartier-Bresson, significou pouco para artistas interessados em imagens fotográficas como

representações culturais e matéria-prima de expressão pessoal.

Na década de 1970, artistas saíram em uma centena de direções de uma só vez, e a arte passou a ser constituída por uma mistura de mídias como parte da sua diversidade. O que passou a fascinar artistas e críticos nesta época teria sido a complexa capacidade da Fotografia para representar e revelar os estereótipos visuais do nosso mundo, e rapidamente ela foi incorporada como procedimento e suporte da arte, assim como suas manifestações preexistentes em propagandas, cartazes, imagens de revistas e, também, as coleções de fotos de álbuns familiares.

Temas ligados às manifestações da cultura popular ou do universo visual da cultura de massa também foram incorporados na escrita do discurso artístico, e se tornaram moedas de alto valor no sistema da arte contemporânea. Principalmente de valor monetário. Práticas como a apropriação, o deslocamento de imagens e objetos do seu contexto original, justaposições e fragmentações de natureza e gêneros diferentes, também são procedimentos característicos da contemporaneidade, e têm suas raízes nas experimentações das vanguardas históricas. Todas estas práticas foram absorvidas pela fotografia enquanto linguagem e pelas experimentações de autorretratos enquanto gênero.

Pode parecer desnecessário pensar no conflito entre categorias agora, em plena era da convergência de plataformas tecnológicas e da imaterialidade das imagens digitais, mas há que se fazer esta breve menção à velha e hoje desacreditada polêmica que desconsiderava a produção de imagens técnicas como arte, para que não esqueçamos

que todas estas tentativas de rotulações, como bem alertou Bourdieu, são estratégias de delimitação hierárquicas para afirmar a condição de poder de determinados grupos sobre outros grupos. São conflitos que mascaram jogos de interesses contra novas práticas, diferentes correntes de pensamento ou interesses em oposição.

É aí que as idéias de Bourdieu me remetem ao filme *Blow-Up* do italiano Michelangelo Antonioni, pois ambos tratam de conflitos a que todos nós, produtores de palavras e imagens, estamos sujeitos dentro e fora do sistema. Embora as relações entre as obras desses autores<sup>11</sup> não sejam diretas, tampouco óbvias, é na figura do explosivo Thomas da trama de Antonioni que podemos pensar o lugar e o papel do fotógrafo nos diferentes campos de produção de imagens, e no quanto a nossa percepção da realidade é relativizada de acordo com pontos de vista diferentes.

Ao se debruçar sobre a estrutura interna do campo literário francês, em 'As regras da arte', Pierre Bourdieu sugeriu um mecanismo de análise que servisse ao mesmo tempo para definir sua noção de 'campo' e de 'habitus', confrontando as relações de poder e os conflitos sociais no sistema das artes e das ciências. Já o fotógrafo de Antonioni enxergou relações de correspondência e tensão jogando com a profundidade de campo da objetiva fotográfica, sempre no limite dos conflitos internos do próprio fazer. Bourdieu definiu seu foco e dissecou seus quadros de interesses traçando cuidadosos retratos sociológicos em suas análises. Já Thomas alterna diferentes papéis como

---

<sup>11</sup> No caso, as obras citadas são o livro 'As regras da arte' (1996), de Pierre Bourdieu e o filme *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni.



fotógrafo autoral. Cada um, ao seu modo, traz à tona os jogos de interesses do livre pensamento crítico.

Thomas é uma alegoria do jogo de agentes no campo das artes, de suas estruturas hierárquicas, suas pequenas e grandes revoluções, suas estratégias de inserção e legitimação individual e coletiva. Em sua busca por diferentes ângulos para fotografar - desde modelos esqueléticas em estúdio a mendigos pelas ruas da *Swingin London* dos anos 60 -, ele aponta sua câmera em todas as direções recolhendo fragmentos de um intrincado quebra-cabeça que vai se construindo aos poucos. A forma com que Thomas transita com indiferença pela fotografia de moda e pela fotografia documental do seu livro sobre os *homeless* londrinos, mostra o desprezo do fotógrafo pelas regras do sistema, onde os interesses comerciais externos às convicções idealistas podem ora '*destituir a pobreza do patamar de problema social para transformá-la em objeto de culto da pequena-burguesia*'<sup>12</sup>, ora vender figurinos bizarros para alimentar o fetichismo de uma minoria fashionista.

Não à toa, Antonioni faz Thomas encontrar uma fagulha de satisfação fora do seu *metiê* profissional, justamente entre os fotogramas do filme que fez enquanto andava ao acaso pelo *Maryon Park* de Londres. Ao revelar as fotos de um misterioso casal que fotografou no parque, ele se depara com supostas pistas de um crime, e se vê perplexo ao descobrir os vestígios do que parece ser a imagem de um corpo estendido na grama do parque. Embora a busca pelos significados ocultos nos borrões hiper-ampliados dos

---

<sup>12</sup> 'Blow-Up - Depois daquele beijo', resenha crítica de Vladimir Cunha, disponível em <http://kungfulounge.blogspot.com/>

negativos não elucidem as suspeitas de homicídio algum, duvidando do seu próprio olhar ele questiona a natureza da imagem como mediadora da realidade visual que o cerca. Toda a aflição que toma conta de Thomas a partir de então só serve para demonstrar que ele próprio não é senhor da trama social na qual se acha enredado, e o quanto o sistema ótico da fotografia pode ser ambíguo e carregado de metáforas das relações sociais.



FIG.04 - No centro da imagem, detalhe da cena do filme *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni. O que parece ser a sombra de um cadáver vira a fagulha que incendeia a trama, e coloca a 'fotografia-documento' sob suspeita.

Na corrente de estudos sociológicos proposta por Pierre Bourdieu em seu outro livro '*Un arte medio*' (2003), ele afirma que a fotografia é a única prática com uma dimensão artística acessível a todos e único bem cultural universalmente consumido. Porém, Bourdieu, assim como Thomas de Antonioni, também parece duvidar do olhar condicionado do fotógrafo profissional para construir suas análises. É na fotografia vernacular, praticada pelo homem comum em

ocasiões de festas ou no convívio íntimo, que Bourdieu e sua equipe buscaram o conteúdo necessário para estudar as diferenças de postura e comportamento entre os camponeses e a classe média francesa. Foi em fotos encontradas nos acervos de álbuns de famílias, em sua maioria material desvinculado dos aparatos técnicos ou intenções artísticas, que Bourdieu encontrou seu ponto de vista de observação, e não nos trabalhos de fotojornalistas e de documentaristas da clássica escola Bressoniana.

Ao esmiuçar sua noção de campo tentando tornar nítido o papel de cada agente e suas relações, Bourdieu espelha o quadro social do mundo da arte e também parece propor aumentar o foco para o lugar em que nos encontramos dentro dele. Coincidentemente o método de Bourdieu aproxima-se com a definição de um importante mecanismo operacional da fotografia e do cinema resultante da manipulação:

**ABERTURA DA OBJETIVA + OBTURADOR + VISOR = PONTO DE VISTA DO AUTOR**

Essa pequena equação resume de forma esquemática a relação entre o ponto de vista do observador (fotógrafo ou não) e as possibilidades de criar diferentes profundidades de campo e nitidez para o que se vê. E quando me refiro ao que se vê, entenda-se também como opiniões, certezas, invenções, produtos culturais. Elementos nem sempre visíveis a olho nu.

Em óptica, a profundidade de campo é um efeito que descreve em que medida é possível colocar vários objetos - ou planos - nítidos numa mesma imagem. A rigor, só pode existir um plano focalizado pela objetiva, mas graças à

combinação da abertura do diafragma com o tempo de exposição do obturador – condições arbitradas pelo fotógrafo na hora do clique -, gera-se uma impressão visual de focalização de vários elementos nítidos ao mesmo tempo, e no mesmo quadro. De certa forma, Bourdieu nos propõe enxergar vários elementos de uma só vez em um mesmo plano como se fosse possível alcançar a nitidez artificial da fotografia que congela a realidade. Perigosamente esse exercício também é uma prática arbitrária, fruto da interpretação de um ou mais autores e, sendo assim, está suscetível a distorções de toda ordem.

Focos sucessíveis em um mesmo plano sempre foram praticados no mundo das artes bidimensionais (desenho, pintura e etc.), contudo na fotografia se chega a este resultado graças a um fenômeno físico captado mecanicamente. Através da fotografia também se tornou possível registrar a passagem do tempo, do deslocamento da luz e dos corpos em movimento, mundos microscópicos e inúmeras imagens desconhecidas do olho humano antes do século XIX. Novos pontos de vistas foram inaugurados, multiplicados e veiculados aos milhões.

Ver uma imagem já produzida pela mágica centenária de dispositivos técnicos é um exercício ao qual já estamos habituados. Após o aparecimento da fotografia e do cinema nos acostumamos a ver o mundo, os outros e a nós mesmos por intermédio de máquinas, como espécies de espelhos do mundo. Espelhos dotados de memória, diria Olivier Wendell Holmes<sup>13</sup>. E é justamente na condição especular que a fotografia nos proporciona - e com ela todas

---

<sup>13</sup> HOLMES apud FONTCUBERTA, 1997: p.37.

as metáforas relacionadas a diferentes fenômenos -, que encontro a motivação em pesquisar fotografias de álbuns de Redes Sociais.

Assim como Bourdieu em sua pesquisa sobre fotografias fora do sistema das ciências e das artes, me interessa pelo olhar do homem comum, por suas fotografias e pela forma com que seleciona e guarda seus registros. Porém, ao contrário de Bourdieu, não compactuo com a idéia de que tais registros sejam testemunhos ingênuos, destituídos de mensagens subliminares. Embora compreenda os interesses sociológicos do autor em buscar a espontaneidade dos álbuns fotográficos do homem comum, acredito antes na corrente de pensamento de autores como André Rouillé, Joan Fontcuberta, ou Boris Kossoy, por exemplo, que alertam para os perigos de se encarar fotografias como testemunhas ingênuas do passado. Para Kossoy, ao nos depararmos com os registros convencionais de pessoas e objetos presentes em todas as coleções fotográficas (mesmo em álbuns de família), estamos também diante de peças que documentam a passagem do tempo, a evolução industrial de uma época evidente nos materiais fotossensíveis e técnicas empregadas para sua produção, além dos sem número de indícios da mudança de costumes e padrões da sociedade. E vai além ao afirmar que

Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo, que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho. (KOSSOY, 2001: p.50)



Essa dupla natureza objetiva e o caráter subjetivo da fotografia, mesmo a produzida amadoristicamente, é que dificilmente lhe confere um status de documento isento de valores conotativos inocentes. Quase todos os sentidos inscritos e circunscritos em volta de uma fotografia correm em direções interpretativas codificada segundo os jogos de interesses hierarquicamente estruturados pela indústria fotográfica e pelas grandes corporações de comunicação. Os avanços tecnológicos e conseqüente barateamento do sistema - a fim de recrutar mais adeptos à utilização da fotografia e do vídeo, fora dos círculos da ciência e da arte -, é fruto de uma operação sistematizada e organizada a partir de uma poderosa indústria cultural que, ao longo dos anos, foi nos fazendo acreditar que só as fotografias são capazes de nos fazer controlar e entender o mundo que nos cerca.

Para Vilém Flusser (1998), o sentido de significação no mundo moderno pós-industrial se inverteu: o símbolo é o real e o significado é o pretexto. O universo dos símbolos - entre os quais, o universo fotográfico é dos mais importantes - é o universo mágico da realidade. Flusser adverte que a imagem técnica falseia até mesmo a esfera íntima, isso porque

Quem contemplar um álbum de um fotógrafo amador estará vendo a memória de um aparelho, não a de um homem. Uma viagem à Itália, documentada fotograficamente, não registra as vivências, os conhecimentos, os valores do viajante. Registra os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho. Os álbuns são memórias 'privadas' apenas no sentido de serem memórias de aparelhos. Quanto mais eficientes se tornarem os modelos dos aparelhos, tanto

melhor atestará os álbuns, a vitória do aparelho sobre o homem. É a 'privacidade' no sentido pós-industrial do termo. (FLUSSER, 1998: p.74)

O fotógrafo seria como uma espécie de produtor automatizado de símbolos, e ele os manipula e os armazena conforme uma intrincada rede de interesses e informações. O jogo com os símbolos passa a ser um jogo de poder, hierarquicamente estruturado, onde a indústria fotográfica exerce poder indireto sobre o operador, programando previamente seu discurso

(...) o propósito desse gesto unificado é produzir fotografias, isto é, superfícies nas quais se realizam simbolicamente cenas. Estas significam conceitos programados na memória do fotógrafo e do aparelho. (OP. CIT.: pp.54-55)

Nem tanto com a certeza cega dos que crêem que fotografias são testemunhos documentais isentos de interesses subliminares, e nem tanto com a desconfiança de quem as toma como peças falsas de uma realidade inventada, considero as fotografias de álbuns virtuais como portas de acessos a um novo território de interlocução. Imagino que as imagens dos internautas sejam passagens intercambiáveis onde objetividade e ficção não são lugares separados da vida e da arte, e sim territórios que se movem de acordo com pontos de vistas alternados. Talvez algumas fotos sejam chaves para mensagens perdidas na nossa malha social tão saturada de imagens, algo aparentemente camuflado como o vulto deitado na grama do filme de Antonioni, não nítido o suficiente ainda para o decifrarmos,

mas visível o bastante a ponto de colocar nossas certezas sob suspeita.

Assim como tantos fotógrafos das gerações pós-anos 80, também vivenciei os atritos internos e externos ao campo da fotografia, e vejo na figura do fotógrafo de Antonioni um símbolo desses conflitos. Visitar ambientes de redes sociais ou fotoblogs - de forma aleatória como o passeio de Thomas no parque -, me traz de volta um frescor e um interesse pela fotografia que dava como perdidos. Através dos registros ali expostos, como espécies de relatos de mundos que dificilmente eu visitaria não fosse os dispositivos digitais, sinto como se estivesse na posição onde se entrecruzam todos os olhares descritos por Foucault. Naquele ponto cego do espelho que deve ser um lugar de intervalo no tempo e no espaço, em que realidade e ficção são projeções invertidas de uma mesma imagem.

## 1.2 AUTORRETRATOS MÓVEIS NA ERA DO IMATERIAL

E o que mais se vê nesses ambientes de Redes Sociais? Rostos. É como se algumas páginas da web de certa forma tivessem potencializado o antigo desejo Narcísico de autocontemplação e autoexibição. E será que as Redes Sociais não teriam se transformado exatamente nisso, em espelhos ou vitrines? Antes do final da primeira década do século XXI, já se perguntava qual seria o lugar do homem da nova era, e segundo a revista norte-americana *TIME* - que tradicionalmente elege as mais importantes figuras que mais afetam nossas vidas a cada ano -, a principal personalidade em meados desta década teria sido o homem comum, o rosto anônimo daquele que se confirmaria como o grande responsável pelas transformações da era da informação: VOCÊ!

Ou melhor: não apenas você, mas também eu e todos nós. Ou mais precisamente ainda, cada um de nós: as pessoas comuns. Um espelho brilhava na capa da publicação e convidava seus leitores a nele se contemplarem como Narcisos satisfeitos de verem suas personalidades cintilando no mais alto pódio da mídia. (SIBÍLIA, 2008: p.08)





FIG.05 - A capa da revista *TIME*, de 2006, exibia um material metalizado no centro, fazendo com que o leitor visualizasse o próprio rosto refletido no papel brilhante, simulando os limites do monitor de um computador, e a manchete dizia: 'Personalidade do Ano: Você, sim você. Você controla a Era da Informação. Bem-vindo ao seu mundo.'

A capa da revista *TIME* parece novamente remeter ao trânsito de olhares e pontos de vista já citados, mas também confirma as precoces idéias de Walter Benjamin sobre o comportamento do homem pós-Imagens técnicas. A reivindicação pelo direito de ser filmado, prevista pelo autor em 1936, tornou-se um fato. Vivemos cercados de câmeras e lentes, e nossa imagem se reproduz às centenas e milhares, sem que a maioria delas seja sequer impressa ou mesmo saia dos dispositivos eletrônicos que a produzem. Benjamin afirmava que o rádio e o cinema seriam responsáveis por uma modificação no comportamento do intérprete (ator e atriz) profissional, e também mudariam a maneira pela qual o homem comum representaria a si próprio diante desses dois



veículos de comunicação. Na era digital isso se confirma e se amplia a cada dia.

Com a representação do homem pelo aparelho, a auto-alienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora. Essa aplicação pode ser avaliada pelo fato que a estranheza do intérprete diante do aparelho (...) é da mesma espécie que a estranheza do homem, no período romântico, diante de sua imagem no espelho (...). Hoje, essa imagem especular se torna descartável e transportável. Transportável para onde? Para um lugar onde ela possa ser vista pela massa. Naturalmente o intérprete tem plena consciência desse fato, em todos os momentos. Ele sabe, quando está diante da câmara, que sua relação é em última instância com a massa. É ela que vai controlá-lo. (BENJAMIN, 1994: p.180)

O olhar do transeunte ao qual Foucault se referiu como sendo o reflexo invisível na tela de Velázquez, tornou-se a massa que Benjamin visionou, controlando e sendo controlada pelo imperativo da superexposição.

Para Paula Sibilia, a crescente exteriorização do eu e as novas modalidades de autoexibição que hoje se proliferam nos meios digitais, sugerem que o eixo em torno do qual as subjetividades modernas costumavam se edificar estaria se deslocando, *'pois a intimidade se evadiu do espaço privado e passou a invadir aquela esfera que outrora se considerava pública'* (SIBILIA, 2008: p.77). Mas tal deslocamento estaria se dirigindo para onde? Mais do que saber para onde, talvez devêssemos pensar antes os porquês e quais as motivações de tal mobilidade.

Diferentemente das histórias do início da era moderna quando a democratização de modelo de sucesso pessoal era inspirada em fábulas de ascensão milagrosa, as aspirações dos grupos sociais do século XXI encontram ressonância no que Zigmund Bauman<sup>14</sup> (2009) chama de era líquido-modernas, cujo trabalho árduo e o autossacrifício, necessários para se chegar ao sucesso, caíram em descrédito. Daí, a súbita necessidade de muitas pessoas de tornarem-se visíveis, se autocelebrarem em autorretratos artificialmente encenados em busca de uma chance entre as afortunadas celebridades instantâneas inventadas pela mídia. Para o autor, hoje tudo é temporário

como os líquidos, ela [a sociedade atual] caracteriza-se pela incapacidade de manter a forma. Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades ‘auto-evidentes’. Sem dúvida a vida moderna foi desde o início ‘desenraizadora’, ‘derretia os sólidos e profanava os sagrados’, como os jovens Marx e Engels notaram. Mas enquanto no passado isso era feito para ser novamente ‘re-enraizado’, agora todas as coisas — empregos, relacionamentos, know-hows etc. — tendem a permanecer em fluxo, voláteis, desreguladas, flexíveis. A nossa é uma era, portanto, que se caracteriza não tanto por quebrar as rotinas e subverter as tradições, mas por evitar que padrões de conduta se congelem em rotinas e tradições.’

---

<sup>14</sup> Zigmund Bauman usa a metáfora da liquidez para se referir à sociedade contemporânea – e não o termo pós-moderno, por exemplo -, pois acredita que ao contrário da sociedade moderna anterior, que ele chama de ‘modernidade sólida’, tudo agora está sendo permanentemente desmontado, mas sem perspectiva de permanência alguma.

(BAUMAN in PALLARES-BURKE, 2004: documento consultado via web).

Os registros automáticos que trafegam livremente pelos álbuns das Redes Sociais, ilustram e modelizam figurativamente esse ideal de sucesso desejado pelo homem contemporâneo. O artista da vida, citado por Bauman, é o homem comum que estende sua mão e programa sua câmera para ser ao mesmo tempo produtor, roteirista, diretor e ator principal do discurso visual que cria. A alternância nos papéis da interlocução corre na velocidade da inconstante fluidez que o identifica na cena contemporânea.

É importante definir em que medida a fotografia - enquanto dispositivo de criação - e a internet - como veículo de transmissão de dados - são responsáveis por tantas mudanças, e como ambas minaram as fronteiras que antes delimitavam o território físico e o virtual. Os domínios do real e do ficcional.

A simplificação operacional e o barateamento dos dispositivos digitais das últimas duas décadas certamente foram os propulsores de mudanças de paradigmas, não só de modelos figurativos como também comportamentais. Ciência, filosofia e tecnologia digital trabalham cada vez mais sob o princípio do cruzamento cooperativo de informações, disponibilizando conhecimentos a partir da possibilidade de criação de grupos e de sistemas de bancos de dados em rede. Soma-se a este quadro o fato de que a nossa sociedade há muito vem legitimando a cultura de observação do outro e, ao mesmo tempo, de exposição de si própria, impulsionada por estas tecnologias e por certos esgotamentos de ideologias políticas e sociais, que

propiciaram rupturas nos modelos anteriores de conduta individual e coletiva.

Rouillé afirma que o desmoronamento das certezas do passado, também citado por Bauman, se refletiu na arte pós-moderna como reação à incapacidade da modernidade de sustentar os princípios da arte-objeto frente à contracorrente do movimento de desmaterialização da arte, e comenta

As obras seguem as orientações do pós-modernismo: as 'grandes narrativas' cedem lugar a uma profusão de pequenos relatos, e a alta-cultura dá livre curso à baixa cultura. Assiste-se a um recuo das preocupações locais, íntimas e cotidianas – e ao uso da fotografia para lhes dar corpo e forma (ROUILLÉ, 2009: p.23)

A acentuada teatralidade, artificialidade e densidade conceitual das imagens produzidas a partir dos anos de 1980 são sintomas de uma profunda diferença entre os modos de pensar do homem em todas as áreas do conhecimento, e isso se refletiu diretamente na maneira de se produzir arte na pós-modernidade, principalmente fotografias. Para o crítico americano Andy Grundberg<sup>15</sup> (1990), os artistas pós-modernos não viam a fotografia como janelas transparentes sobre o mundo como seus antecessores modernistas, e sim como intrincadas teias fiadas pela cultura. Grundberg considera o uso de imagens técnicas, com base na câmera, como um elemento essencial de vínculo com a

---

<sup>15</sup> Para Andy Grundberg, o termo pós-moderno passa a significar algo mais do que simplesmente o que viria após o modernismo, sendo uma espécie de subcotação dos pressupostos básicos sobre o papel da arte na cultura e sobre o papel do artista em relação à sua arte, podendo ter conotações diferentes dependendo da linguagem em questão, como por exemplo, a dança, a arquitetura, a literatura e, também, a fotografia.

cultura contemporânea que veio a ser chamada de pós-moderna. A maior influência sobre os artistas da pós-modernidade estaria na experiência de contato visual com a cultura de massa, a publicidade, a cultura popular através da TV, do cinema, e hoje, da internet, que se tornou um território de convergência entre todas as formas de visualidade

Não existe nenhum lugar no mundo pós-moderno de uma crença na autenticidade da experiência, na santidade da visão individual do artista, gênio, ou originalidade. O que a arte pós-modernista finalmente nos diz é que as coisas se esgotaram, que estamos no fim da linha, que somos todos prisioneiros do que vemos. É evidente que estas idéias são desconcertantes e radicais, e não é preciso grande imaginação para ver que a fotografia, como uma produtora quase indiscriminada de imagens, é em grande parte, responsável por elas. (GRUNDBERG, 1990: p.18)

O fim da linha apontado por Grundberg talvez tenha sido a primeira parada dos rumos atuais. A relação direta entre evolução tecnológica e mudança de valores sociais não é privilégio do meio digital, basta olharmos para trás e ver o quanto o homem é influenciado por suas próprias criações e vice-versa. A partir do ano 2000, a velocidade e o caráter massivo da difusão de imagens e de informações nos meios eletrônicos só confirmaram as idéias precoces de Marshall McLuhan (1974), que um meio social tem a ver com as formas de percepção instauradas pelas tecnologias da



informação, mesmo antes da era da internet pública<sup>16</sup> e dos avanços do mundo digital.

Em meados de 1960, o autor defendia que os meios são a causa e o motivo das estruturas sociais e, a interdependência gerada pela tecnologia eletrônica e atravessada por redes altamente complexas de comunicação reduziriam o planeta às dimensões de uma aldeia. Para McLuhan, o computador já era àquela época, sob qualquer ponto de vista, a mais extraordinária de todas 'as vestes' tecnológicas jamais elaboradas pelo homem, pois ele era de fato uma extensão de nosso sistema nervoso central.

Uma vez que novos ambientes de informação são extensões diretas do nosso próprio sistema nervoso, eles possuem uma relação muito mais profunda com nossa condição humana que o antigo ambiente natural. São formas de vestimenta que podem ser programadas à vontade para produzirem o efeito que desejar. Com absoluta naturalidade, tomam a si o processo evolucionário que Darwin tinha visto na espontaneidade da biologia. (MCLUHAN, 1974: pp.36-37)

Morto em 1980, McLuhan não chegou a ver suas idéias concretizadas e em pleno uso nas redes sociais, mas dificilmente poderíamos esquecer que suas teorias já apontavam que tais mudanças permitiriam uma gama enorme

---

<sup>16</sup> A Internet surgiu nos anos de 1960 a partir de pesquisas militares da Guerra Fria, inicialmente conhecida como ARPANET, criada pela ARPA - Advanced Research Projects Agency. Com o fim da tensão entre EUA e URSS, nos anos 1970 o governo americano permitiu que pesquisadores envolvidos com estudos na área de defesa pudessem entrar na ARPANET em suas respectivas universidades. Em 1991, Tim Berners-Lee criou a World Wide Web (www), porém, a popularização da Internet com acesso público só ocorreu no final da década de 1990.

de compartilhamentos de experiências, embora também fossem promover um tipo de aproximação social em larga escala que criaria novas estruturas de interdependência humana. Estruturas por vezes caóticas e desconexas.

Mas no caso da fotografia digital, há que se considerar uma efetiva mudança nos modelos figurativos de representação, que se reflete na interrelação entre os campos da comunicação e da arte. Para Edmond Couchot (1993), com a fotografia digital, numérica, já não se trata mais de figurar o visível e sim o que pode ser modelizável digitalmente. O Pixel passa a ser o permutador entre as imagens do real e sua representação mecânica, mas por si só já não representa o real, e sim o simula de forma esquemática. Enquanto vestígio luminoso de uma simulação gráfica e numérica, a fotografia digital gera um novo meio representativo do tempo e do espaço, onde a imagem, segundo Couchot, já não é por si só prova bidimensional da preexistência de um objeto, de uma pessoa ou de um lugar.

Poderíamos listar aqui incontáveis exemplos de fotografias como referência, desde os tempos mais remotos até os dias atuais - e até mesmo imagens de períodos anteriores ao século XIX, que supostamente foram produzidas com o auxílio de equipamentos ópticos -, mas proponho tratar apenas de um conjunto de obras que têm afinidades diretas com as abordagens teóricas e práticas adotadas nesta pesquisa.

Nesse sentido, considero as experimentações de Robert Heineken e de Andy Warhol inspiradoras. Ambos exploraram com singularidade a semântica da linguagem

fotográfica<sup>17</sup> e os materiais da área gráfica para expor o poder velado da fotografia, que representa os grandes interesses que controlam a visibilidade pública. Porém, apesar de coetâneas, suas trajetórias não receberam o mesmo reconhecimento dentro e fora dos EUA. Desprovidos de sentimentalismo e incluídos na experiência do banal, os trabalhos desses artistas refletiram a influência da cultura de massa na maneira de representar o mundo àquele período, influenciando as gerações seguintes.

Morto em 2006, Robert Heinecken começou sua obra no final dos anos 1960 fortemente influenciado pelo exemplo histórico de Marcel Duchamp e pela cena artística de Los Angeles, que àquela época já ia à contramão da pintura abstrata modernista. Ao longo de sua carreira ele produziu vários projetos que envolveram manipulações e recombinações de imagens da mídia, dentro de práticas que hoje se identificam como pós-modernistas: a apropriação, a desconstrução do suporte, a renúncia do controle autoral e a subversão às práticas tradicionais de distribuição de imagens e procedimentos artísticos para a experiência do cotidiano, investigando o imaginário, principalmente fotográfico, que influenciava os regimes de verdade daquela geração.

Segundo Andy Grundberg<sup>18</sup>, Heinecken foi um precursor da corrente apropriacionista seguida por artistas como Barbara Kruger, Sherrie Levine e Richard Prince, mesmo antes dessa prática assim ser nomeada nos anos 80. A idéia da fotografia como suporte documental não interessava Heinecken. Desde o início da carreira ele já

---

<sup>17</sup> Técnicas próprias à Linguagem fotográfica: longas exposições e sobreposições, cópias por contato, polaróides e etc.

<sup>18</sup> GRUNDBERG, Andy. Robert Heinecken, Artist Who Juxtaposed Photographs, Is Dead at 74. 2006: Documento consultado via web.

lançava mão de um eclético repertório de processos não convencionais da fotografia com uma boa dose de irreverência. Costumava combinar técnicas da gravura, da litografia, da escultura e métodos variados de impressão de maneira incomum, sendo um contumaz adepto da fotografia sem câmera, característica da linhagem de experimentações das vanguardas históricas do Surrealismo e do Dadaísmo.

Na série intitulada *'Are you rea'*, entre 1966-67, ou nas séries *'Cliché Vary'* de 1974 e *'Recto Verso'* de 1988, Heinecken explorou efeitos de justaposições através de cópias por contato, usando o método do fotograma - que imprime os dois lados de páginas de revistas no papel fotográfico de uma só vez. Ele considerava cada página como um negativo fotográfico, uma matriz com características próprias, que embora limitasse o formato final das obras ao tamanho real das páginas, exibia uma espécie de escrita nova a partir dos seus elementos transparentes, que para o artista eram carregados de mensagens subliminares.



FIG.06, FIG.07 e FIG.08 - À esquerda e à direita imagens da série *'Recto Verso'*, de 1988, e ao centro fotograma da série *'Are you rea'*, de 1968, de Robert Heinecken.

As sobreposições aparentemente aleatórias de Heinecken geravam efeitos muitas vezes sarcásticos a fim de



transformar as noções de consumismo, guerra, erotismo e da própria mídia. Suas imagens exibem a dupla condição objetiva e subjetiva da fotografia desvelando os interesses dos grandes veículos de comunicação, e colocando em xeque as estratégias da publicidade.

Embora Heinecken afirmasse que seu interesse em expor a figura da mulher era uma maneira de revelar o que estava por trás da exploração do corpo feminino pela mídia, alguns de seus trabalhos não foram bem recebidos pela crítica, uma vez que coincidiram com o período de ascensão do movimento feminista do final dos anos 60. Logo, eles foram encarados como manifestação de erotismo masculino exagerado, que para alguns teria contribuído para levá-lo mais tarde ao ostracismo. Heinecken ainda assim continuou com suas provocações e dizia-se intrigado com o fato das mulheres não perceberem que as poses e a hiperexposição do corpo feminino no universo da moda eram baseadas nas mesmas estratégias da pornografia, disfarçadas de publicidade para cooptá-las em seus jogos de interesses de dominação chauvinista.

Com sólida formação nas artes visuais e fundador do curso de pós-graduação em fotografia da Universidade da Califórnia - UCLA, Heinecken usava a fotografia como instrumento de reflexão, duvidando do seu valor puramente documental e indiciário. Sua arte tornou-se uma tentativa de esclarecer, revelar e, por vezes, embaralhar os códigos sociais, políticos e artísticos que eles continham, e afirmava

Muitas fotos acabam sendo traduções capengas do mundo conhecido ao invés de objetos vitais que criam um mundo intrínseco em si mesmo. Há uma grande



diferença entre tirar uma foto e fazer uma fotografia. (HEINECKEN in GRUNDBERG, 2006: Documento consultado via web)<sup>19</sup>

Antes de tornar-se um discurso comum, o artista já declarava que existiam fotografias o suficiente no mundo, e ao invés de fazer novas ele iria manipular as já existentes. No início da década de 1980, Heinecken cunhou o termo ‘*videograms*’ para uma série de fotografias coloridas tendo o universo da TV como foco. Menos polêmicos que seus trabalhos sobre a guerra ou sobre o mundo da pornografia, seus *videograms* eram produzidos em Polaroides SX-70 ou em fotogramas extraídos diretamente no ecrã da TV ao fixar o papel fotográfico sobre a tela.

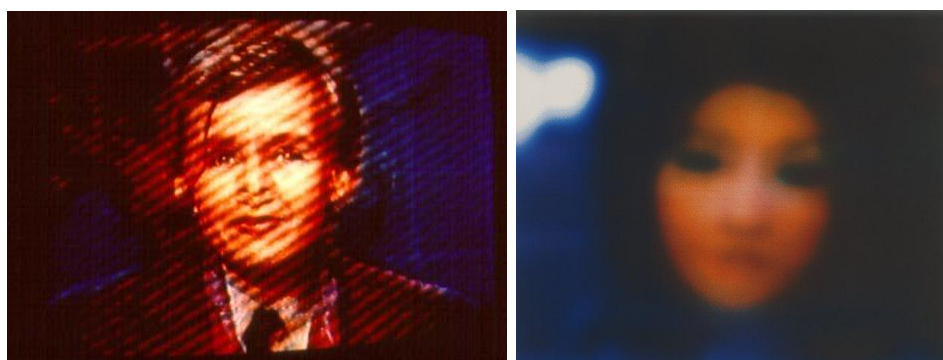


FIG.09 e FIG.10 – Duas imagens da série ‘videograms’ de Robert Heinecken, da década de 1980. O ecrã da TV lhe serviu de emissor para produção de imagens de segunda mão. Os longos tempos de exposição dos fotogramas criavam distorções na figura de personalidades dos telejornais que depois eram misturados em seqüências e alternados com frases desconexas.

Heinecken abordou o universo da televisão como uma fonte própria de criação de narrativas teóricas e formais. Explorou suas possibilidades plásticas e a elas associou jogos de palavras e edições não lineares, muito mais para confundir do que para responder as implicações e conseqüências do

<sup>19</sup> IDEM: <http://www.nytimes.com/2006/05/22/arts/heinecken.html>

poder da mídia na sociedade. O domínio da televisão a partir dos anos 60 seria uma primeira evidência de mudança no regime de verdade que a fotografia teve que enfrentar ao completar seus 150 anos de existência. No final dos anos 80, Grundberg afirmava que o aparecimento e rápida assimilação da fotografia digital seria o próximo patamar de embate da linguagem

(...) a preocupação de que imagens eletrônicas poderão em breve substituir a fotografia tradicional em processos com base de prata mascara uma mudança fundamental que já vinha tomando lugar desde a década de 1960: a televisão substituiu a fotografia como portadora da mensagem da cultura ocidental. As conseqüências foram profundas. Para alguns, a fotografia tem vindo a funcionar menos como um relatório sobre eventos do mundo real e mais como uma mensagem subjetiva, interpretativa. E, como a maioria dos artefatos culturais, tem encontrado refúgio no museu e no mundo da arte. (GRUNDBERG, 1990: p.219)

Ao perder o status de porta-voz do mundo real para o imediatismo das imagens da TV ao vivo, a fotografia pôde se libertar do rótulo de documento-verdade, para ser subvertida e reinvestida em todo o seu poder de subjetivação. Grundberg indica que tal mudança teria começado a se processar na última década do século XX e teria a ver tanto com o modo de fazer fotos como o modo de observá-las, e estas transformações teriam vindo do olhar privado para uma experiência pública. E completa

(...) fotografia é presença no mundo, obviamente, mas a observação não é tão perfeita como a festa do seu

aniversário poderia sugerir<sup>20</sup>. Ao mesmo tempo em que trouxe visões de lugares remotos e rostos famosos para nossas salas de estar, ela ajudou a apagar as distinções tradicionais entre o que é real e o que é apenas uma imagem, entre a experiência de primeira e de segunda mão, entre a observação e voyeurismo. (OP. CIT.: pp.217-219)

Para alguns, a *'culpa por tudo o que aconteceu de mal com a arte contemporânea começa com Andy Warhol'*<sup>21</sup>, culminando com o pós-modernismo. Instantâneos descartáveis, fotografias de moda, quadrinhos e imagens publicitárias participariam apenas da vida cotidiana, e não do reino rarefeito da arte, até que Warhol ajudou a levar estas manifestações às salas principais do Olimpo.

Para Annateresa Fabris, os retratos e autorretratos de Warhol tornaram-se *'uma manifestação do 'sistema Warhol', longe de toda preocupação documental ou interpretativa'* (FABRIS, 2004: p.79), propositalmente encenados para evidenciar as máscaras e jogos sociais do sistema.

Como outros artistas da Pop Art, Andy Warhol criou obras em cima de mitos e foi ele mesmo criador de alguns deles, dentre os quais ele próprio é um dos mais influentes do século XX. Suas séries de retratos e de autorretratos enfatizavam o caráter inautêntico da identidade

---

<sup>20</sup> Grundberg usa o termo festa ao se referir às duas grandes mostras comemorativas aos 150 anos da Fotografia: *'On the Art of fixing a Shadow: 150 Years of Photography'*, no *The National Gallery of Art*, em Washington e *'The Art of Photography: 1839-1989'* no *The Museum of Fine Art*, em Houston, ambas no EUA em 1989.

<sup>21</sup> IDEM: p.219.

contemporânea, forjada segundo a égide da superexposição proposital.



FIG.11 - *'Self-Portrait'* de Andy Warhol, um dos primeiros artistas a destacar a impessoalidade do objeto produzido para o consumo em massa, e a explorar fotografias de baixa qualidade de forma seqüencial. Depois de Warhol, é difícil fazer uma distinção entre fotógrafos que consideram suas fotos arte e de artistas que fazem seu trabalho com fotografia.

O caráter especular da obra de Warhol - ao mesmo tempo investigativo e autorreferente - é evidência do quanto a produção de 'imagens a partir de imagens' deixa explícito não só os códigos e o fazer do mundo da arte, como também o valor da obra - que para Bourdieu não é pautado somente pelo suporte ou pelos meios de produção, e sim pelo próprio sistema

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. (BOURDIEU, 1996: p.259)



Lançando mão de técnicas e materiais menos nobres como papel jornal, tintas automotivas, serigrafia e etc., Warhol não só ampliou e democratizou estes meios, como involuntariamente abriu as portas para que mais tarde essa mesma 'estética Warhol' fosse reapropriada pelo campo da qual ela saiu (no caso da comunicação) bem como por outros usuários fora do sistema da arte oficial. É sabido que os métodos de Warhol influenciaram muitos artistas das gerações seguintes, mas foi fora do campo da arte que seu 'estilo' ganhou a dimensão popular. Os coloridos exagerados, o uso de matrizes desdobradas de diferentes formas, a repetição e as séries, a escala monumental versus pequenos formatos - entre outros métodos -, espelha o fazer do artista e a repercussão de sua obra também fora dos muros dos museus.

A partir dos anos 2000 a autoexposição, a apropriação e repetição de técnicas exploradas por Warhol foram incorporados por inúmeros softwares voltados para plataformas gráficas digitais, alguns deles disponíveis gratuitamente na web. Programas estes que muitas vezes são usados pelos internautas para construir seus avatares, o que também nos permite confirmar a hipótese do desdobramento dos métodos de apropriação e deslocamento iniciados quase três décadas antes pelos artistas, que evadiram dos domínios da arte transformando-se em procedimentos comuns na Era da Informação.

As fotografias de Warhol e de Heinecken representaram muito do momento do mundo da arte a partir dos anos de 1960, fundamentalmente da arte norte-americana. Tanto Warhol - na sua indiscutível forma de criar mitos -, quanto Heinecken - em suas ácidas apropriações do



mundo descartável e efêmero da mídia -, deram atenção especial ao rosto como reflexo de transformações sociais.

Embora historicamente o rosto figure entre quase todas as formas de artes visuais conhecidas, só a partir do aparecimento da fotografia é que o estatuto de cópia da natureza se vinculou ao gênero, com uma credibilidade quase cega. Sabe-se o quanto esse conceito de verossimilhança é discutível, pois o retrato fotográfico é fruto de manipulações diversas e resultado de construções de toda ordem.

As identidades física, biológica e sociocultural dos indivíduos são em parte construções contínuas e permanentemente em fluxo, e no caso da fotografia, afirma Fabris, a identidade não deixa de ser a questão central na relação do indivíduo com sua própria imagem. Ainda que longe de afirmar a autossuficiência do 'eu', essa relação remeta mesmo é para a ausência de plenitude do sujeito. Para Fabris, a descoberta da fotografia impulsionou de forma decisiva o desejo de representação da classe burguesa, que não se contentava com a fixação de sua imagem apenas como entidade psicológica, por visar antes de tudo o registro de um sucesso alcançado graças à iniciativa pessoal. E completa

Isso ocorre porque a fotografia confronta o modelo com a precariedade da identidade humana em sua individualidade biológica, psicológica e social, situando-a na esfera do reflexo. O retrato, de fato, ativa um mecanismo cultural que faz o indivíduo alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro. (FABRIS, 2004: p.51)

Em seu cuidadoso estudo acerca do retrato fotográfico, Fabris tenta esclarecer as diferentes modalidades de construção individual e social, forjadas ao longo do século e meio da fotografia. Afirma

Se o pintor tem a possibilidade de observar a feitura do próprio retrato, pincelada após pincelada, naquele espelho no qual se converteu a tela, o fotógrafo, ao contrário, não podendo observar a própria pose, goza de uma liberdade muito maior: não só pode levar ao extremo o artifício da encenação, como pode agir metaforicamente e denominar auto-retrato o que quer que seja. (OP.CIT.: p.67)

Hoje, a atribuição dos termos retrato e autorretrato é também uma questão de conotação e ponto de vista, muitas vezes distantes da mimese e até mesmo da figuração. Para Fabris<sup>22</sup>, o retrato é signo dotado de dois objetivos fundamentais ligados à descrição e inscrição de uma identidade social, e autorretrato é *'uma encenação de si para o outro, como um outro.'* Porém, existe um consenso sobre uma certa interrelação entre ambos, determinada por denotações e/ou conotações entre o observador e o autor. Estas atribuições foram sendo apropriadas pela arte e pela ciência ao longo do tempo. Apesar da evolução dos procedimentos técnicos serem datadas historicamente, os usos e atribuições às suas definições não estão cristalizadas e vêm se alterando continuamente.

Na arte contemporânea, a apropriação pode indicar que o artista incorporou à sua obra materiais mistos e

---

<sup>22</sup> Fabris adota os conceitos de retrato segundo John Tagg e autorretrato segundo Philippe Lejeune, vide bibliografia da autora. (FABRIS, 2004: P.67)

heterogêneos que, no passado, não faziam parte do campo da arte, tais como imagens, objetos do cotidiano, textos ou conceitos de outras áreas do conhecimento. Podem indicar também que o artista se apropriou de partes ou da totalidade de obras de outros autores que já ocupam lugar consagrado na história da arte, para inserir-se eles próprios nesse diálogo. É aí que considero importante citar os exemplos de Cindy Sherman e da brasileira Maristela Ribeiro quanto aos usos que ambas fizeram dos dois gêneros, retrato e autorretrato.

As inúmeras séries de autorretratos da americana Cindy Sherman ganharam atenção especial da crítica desde os seus primeiros trabalhos, ainda na década de 1970. Difícil pensar no autorretrato fotográfico sem recorrer às centenas de trabalhos da artista que ao longo das últimas décadas foi capaz de misturar, reconstruir e alargar os conceitos tradicionais atribuídos ao gênero. Sherman vêm criando um *menu* variado de possibilidades, um '*glossário de poses, gestos e expressões faciais*'<sup>23</sup> que ampliou a idéia de identidade pessoal, de simulacro, de diferenças entre perfil masculino e feminino, de estudo sobre figuras mitológicas, atávicas ou de pastiches da sociedade de consumo.

Trataremos apenas de sua série '*History Portraits*', de 1989-90, em que ela se autorretratou reencenando clássicos da pintura. Incluo esta série nas referências por dois motivos: pela forma como a artista aborda os bens culturais que compõem o imaginário coletivo ocidental a partir da negação da autoimagem em favor da autoinclusão neste mesmo imaginário; e pelo efeito *mise en abyme* que este procedimento gera, reproduzindo clássicos da pintura a partir

---

<sup>23</sup> MULVEY apud FABRIS, IDEM: p.59.

de ilustrações de catálogos e não de cópias dos originais, justamente no ano em que a fotografia completava seus 150 anos de existência.

As 35 imagens da série de Sherman não se fixam em recriações fiéis às obras de referência, e algumas delas chegam apenas à mera sugestão do período abordado. Suas releituras estão mais para o universo da paródia sobre os cânones do sistema da arte e dos museus, do que propriamente homenagens. O observador desatento que diante dos *'History Portraits'* - e distante das pinturas originais, presentes para alguns apenas na lembrança -, acredita estar vendo uma reprodução fiel, ou uma releitura elogiosa do panteão dos *'Old Masters's of Portraits'*, vai se enganar facilmente. Nas suas recriações, a artista propositalmente esquece ou retira pequenos elementos de composição, altera a escala de objetos, carrega nas maquiagens ou exagera nas próteses que simulam partes do corpo, para evidenciar o papel de cópia e esvaziar os símbolos vigentes de cada período retratado. Com isso ela redesenha de forma sutil o perfil do homem de ontem segundo os filtros do presente.

Como autorretratos, eles remetem muito mais à despersonalização do indivíduo (e da própria artista) e aos jogos de encenação do meio social, do que propriamente a afirmação da identidade. A artista começou a desenvolver esta série enquanto morava na Europa, e chegou a declarar

Quando eu estava fazendo as fotos da série *'History'* estava morando em Roma, mas nunca fui para as igrejas e museus de lá. Trabalhei com reproduções de livros. Este é um aspecto que aprecio conceitualmente

na fotografia: a idéia de que as imagens podem ser reproduzidas e vistas a qualquer hora, em qualquer lugar, por qualquer pessoa. (SHERMAN in KIMMELMAN, 1995: Documento consultado via web) <sup>24</sup>



FIG.12 - Acima, à esquerda, '*Sick Bacchus*' de Caravaggio (1594); à direita, na FIG.13 - '*Untitled #224*' (1990), a versão de Cindy Sherman para a obra de Caravaggio, em que a artista autoencena o suposto autorretrato do pintor, alterando detalhes quase imperceptíveis da obra original.

Quando afirma ter usado as reproduções fotográficas das pinturas, e não os originais como referência, Sherman expõe o distanciamento e desinteresse do seu olhar pelo ideal de originalidade e pelo sistema que o imortalizou. Desprezando os originais em favor das cópias fotográficas de livros, ela manifesta o poder da fotografia como instrumento de reprodução, difusão e legitimação de outras formas de arte, mas também deixa evidente sua perigosa capacidade de distorcer, banalizar e manipular sentidos.

<sup>24</sup> Michael Kimmelman, 'At the Met With: Cindy Sherman; Portraitist in the Halls of Her Artistic Ancestors', *The New York Times* (19 May 1995): B16.



O efeito *mise en abyme*<sup>25</sup> de 'History Portraits' se dá ao pensarmos em Sherman como se estivesse entre dois espelhos: de costas para o olhar dos retratos do passado e para as tradições da pintura, e de frente para o labirinto sem saída da fotografia pós-moderna. A reduplicação que Sherman cria se multiplica ainda mais se pensarmos na fotografia refazendo o universo ficcional da pintura e reproduzindo ad infinitum o papel do artista que retrata os outros e a si próprio como se fosse outro. Ad infinitum como são os exercícios de tantos iniciantes das artes, que olham também para os catálogos dos Museus (ou para suas versões digitais) na impossibilidade de ver os originais.

Não reproduzindo fielmente as pinturas, Sherman faz-nos lembrar também das rupturas das vanguardas históricas que subverteram as tradições acadêmicas, abrindo novas fronteiras e projetando esses conflitos para o futuro. Refletidos, ao mesmo tempo, pode-se ver os descaminhos da pintura e da fotografia frente às constantes mudanças do homem, e não só de suas representações.

Entre o espelho do passado e os falsos reflexos de Sherman (produzidos pelo espelho da fotografia) pairam os olhares de outros artistas que talvez jamais vejam não só as pinturas originais, como também as recriações de Sherman, ampliadas em grande formato e emolduradas por pesados

---

<sup>25</sup> *Mise en abyme* - cair no abismo, em francês - se refere ao método de narrativa que contém outras narrativas dentro de si. Segundo as definições de Lucien Dällenbach há três tipos de *mise en abyme*: a reduplicação simples (constituída por um fragmento que estabelece uma relação de similitude com a obra que o inclui); a reduplicação ao infinito (igual à anterior, e assim por diante, ad infinito, como dois espelhos confrontados) e a reduplicação aporística ou paradoxal (que ocorre quando o fragmento parece incluir a obra que o inclui, tornando a relação indecifrável). (DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977: p. 52).

quadros dourados. Simbolicamente ambas representam as esperanças (vãs?) de trajetórias improváveis de muitos artistas.

Mesmo com o evidente tom de paródia, '*History Portraits*' não deixa de fazer uma apologia aos mestres do retrato. Expõe a leitura cômica, ou cínica para alguns críticos, de uma artista já consagrada, mas que insiste em jogar com os naipes do sistema para evidenciar sua própria condição de 'eterna aprendiz'.<sup>26</sup>

O Citacionismo<sup>27</sup> já faz parte dos procedimentos usuais da arte e a centenária Fotografia já ganha também suas releituras. Na série intitulada 'Os Modernistas no século XXI', Maristela Ribeiro levanta questões que dizem respeito à apropriação, transposição, simulação e transfiguração da imagem. Em sua pesquisa, Ribeiro seleciona fotografias em preto&branco de mestres da fotografia do século XX e altera digitalmente o rosto de suas personagens, substituindo os traços fisionômicos originais das personagens para inserir seu próprio rosto no lugar. Embora a artista afirme que este trabalho não tem intenções autobiográficas, seu método vai de encontro com esta afirmação quando sugere que a série levantaria possibilidades de leitura acerca da relação identidade versus alteridade<sup>28</sup>, e principalmente pelos títulos adotados para suas obras - a julgar pelo uso do EU antes de todas as personagens.

---

<sup>26</sup> SHERMAN in KIMMELMAN, IDEM.

<sup>27</sup> O termo Citacionismo se refere a um procedimento nas artes plásticas, principalmente nas artes moderna e contemporânea, em que o artista faz uso de imagens já consagradas na história da arte, como referência na composição de seu próprio trabalho.

<sup>28</sup> RIBEIRO, Maristela. 'O processo criativo em dois atos' In *Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP*. EDUFBA, Salvador/BA, 2009: pp.1038-1052.



FIG.14, FIG.15 e FIG.16 - Acima, à esquerda, 'Eu, as crianças, ela e Lange, 2005-1936'; ao centro 'Eu, ela, Willy Maywald e Jeanloup Sieff, 2005-1950' e à direita, 'Eu, eles e Ernest Haas, 2005-1947', três imagens da série 'Os Modernos no século XXI', de Maristela Ribeiro (2005).

Sempre nos papéis femininos, Ribeiro assume o rosto da mãe migrante de Lange, o lugar de um ícone da moda de Sieff ou a desolação da refugiada pós-guerra de Haas (figuras 13, 14 e 15 respectivamente), como evidência da intenção de inscrever-se nestas narrativas e reescrevê-las conforme seu próprio ponto de vista. Ela diz adotar este procedimento de interferência nos rostos dos retratados apenas para *'retocar imaginariamente o tempo, permitindo desordenar também o espaço mítico simbólico'* (RIBEIRO, 2009: p.1047) criado por artistas como Dorothea Lange, Edward Weston, Brassai, Anselm Adams e Alfred Stieglitz entre outros. Porém não chega a detalhar porque esta substituição se resolve a partir do próprio rosto.

Recorre às teorias de Couchot<sup>29</sup> sobre as diferenças entre simulacro (que visa imitar o real) e simulação (que visa substituir o real por uma interpretação da realidade)

<sup>29</sup> COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte, da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

e afirma sua posição de simuladora que coloca em xeque o ponto principal dos ideais da fotografia modernista: o valor indiciário do 'isto foi' barthesiano. Afirma

Quando escolhi trabalhar com a linguagem fotográfica, estava ciente daquilo que Barthes aponta como o noema da fotografia: realidade e passado. Tempo e espaço. (...) Diferentemente do momento único da fotografia tradicional, essas imagens mostram um tempo que se perdeu para sempre em várias fatias: a fotografia original, o auto-retrato e a fotografia manipulada. (...) O passado visto agora sob outros prismas, outras idiosincrasias, que incluem outras crenças, provocações, saberes, impregnações, fantasias, contaminações, e toda uma gama de nova realidade-ficção, passa a ser atualizada em tempo presente. (RIBEIRO, OP. CIT.: p.1049)

O trabalho de Maristela Ribeiro problematiza muito mais que conceitos atrelados à autoexpressão do rosto, pois suas intervenções implicam em discussões ligadas aos direitos autorais não só dos autores das imagens como também dos retratados históricos, anônimos ao não. Num mundo em que se valoriza a originalidade e a autoria - mas que paradoxalmente construiu esses valores a partir da massificação de cópias -, a ética e legislação sobre o uso de imagens tem sido um dos campos mais invadidos ao final da primeira década do século XXI, e justamente onde menos se têm tido controle sobre seus limites. Talvez uma evidência de que caminha-se em direção ao compartilhamento ilimitado de saberes, onde a imagem será uma das mais democráticas e inclusivas linguagens usadas pelo ser humano. Porém, a questão ainda é complexa.

Desde que os surrealistas e dadaístas lançaram mão de fotomontagens para criar charges e manifestos de cunho político social, apoiados no valor indiciário e documental da fotografia, a apropriação e deslocamento de imagens deste universo vêm dando seqüências às mais diferentes ficções baseadas em fotos reais. Reais? Quanto mais a fotografia do período modernista era usada para afirmar a realidade na qual vários fotógrafos sustentavam seus ideais, mais estas mesmas fotografias ficavam vulneráveis às manipulações no campo ideológico, social e, principalmente no campo da arte.

A radicalização de deslocamentos de sentidos da imagem e de objetos do cotidiano surgiu com Marcel Duchamp, artista que instituiu a crise da autoria no campo da arte, ao colocar em xeque o lugar e o papel do artista com seus *ready-mades*. Podemos pensar numa mudança ainda maior com os procedimentos de Sherrie Levine, que levou a experiência duchampiana a um grau ainda mais polêmico, ao fotografar fotografias de fotógrafos consagrados e, sem manipulações adicionais posteriores, adotá-las e renomeá-las como se fossem de sua autoria, incluindo o substantivo ‘after’ (depois) precedendo o nome dos autores originais.

Além de atualizar os questionamentos iniciados por Duchamp, Levine também atingiu em cheio o ‘*status quo*’ da fotografia modernista, fundamentalmente as obras dos grandes mestres norte-americanos, como Walker Evans, Ansel Adams e Edward Weston, entre outros. Para Richard Shiff<sup>30</sup> (1989), a atitude de Levine violou as normas modernistas, causando não só rupturas conceituais como

---

<sup>30</sup> SHIFF, Richard. Originality in Critical terms for art history. University of Chicago Press; 2nd Revised edition edition, 2003.



perigosas implicações monetárias para os que detêm os direitos de comercialização de originais, dando início ao que Rosalind Krauss<sup>31</sup> nomeou como uma forma de pirataria dentro do sistema da arte.



FIG.17 - Acima, à esquerda, retrato de Floyd Burroughs e a sua filha no condado de Hale, no estado do Alabama, (1936) em foto de Walker Evans; à direita, a FIG.18 'After Walker Evans', (1979) em que a artista Sherrie Levine refotografou fotografias da série deste e de outros autores, introduzindo a prática da pirataria no mercado de valores materiais e políticos do mundo da arte.

Se Cindy Sherman copiou o olhar de pintores pelo filtro dos livros através de suas ilustrações fotográficas, Levine foi mais além criando 'imitações' fotográficas de fotografias. Suas reproduções de fotos de catálogos exibem a *'relação de palidez que evoca a degeneração gradual do material que normalmente acompanha a reprodução mecânica'* (SHIFF, 2003: p.109) o que cria uma sutil diferença entre suas imagens e as originais. As imagens de Levine trazem consigo a carga 'genética' da natureza da qual ela trata: o esmaecido da impressão offset, o substrato da arte e suas estratégias de penetração na sociedade, através do material de divulgação,

<sup>31</sup> KRAUSS, Rosalind. The originality of the avant-garde and other modernist myths. Cambridge: The MIT Press, 1989.

colocando em xeque a influência da mídia e seu impacto sobre a história da arte do século XX.

Ao mesmo tempo em que a artista parece exaltar o caráter realista da fotografia documental tomando-a como uma nova forma de lidar com a realidade, seu trabalho não é uma homenagem aos artistas e ela usa-os para atacar, assim como o exemplo de Sherman, o sistema institucional da arte. Para Fabris

A mola-mestra da atitude de Sherrie Levine deve ser buscada na idéia de que toda obra é um tecido de citações e de que os artistas contemporâneos só podem 'imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original'. (FABRIS, 2002: p.64)

Muito criticada e alvo de processo jurídico por parte dos interessados nos direitos autorais de Weston, Levine contesta o dogma da originalidade praticado por artistas e pelos canais institucionalizados dos museus e galerias, de forma contundente, expondo ainda um certo despreparo e desconforto para lidar com mudanças que afetem leis da tradição e da propriedade. A atitude de Levine abriu as portas para se pensar em outras formas de lidar com a concepção de autoria *'para a qual a fotografia deu uma contribuição decisiva, ao obliterar o primado da mão e ao chamar a atenção para o papel fundamental da técnica como conformadora da imagem.'* (OP. CIT.: p. 64).

E o que dizer dos direitos dos fotografados que serviram de modelos para os fotos-documentaristas modernos, apropriados na pesquisa de Maristela Ribeiro? Teriam os fotógrafos também se apropriado das imagens deles ao fazer seus fotos-documentos? Será que Dorothea

Lange, Edward Weston ou mesmo Evans não teriam praticado um tipo de apropriação (indevida?) dessas vidas, histórias e lugares? Quando será adequado ou não usar o termo ‘apropriação’ para o caso da fotografia? Essa determinação de limites depende, como diria Bourdieu, do campo em que sua prática se insere. Somente quando ambas as partes, fotógrafo e fotografado chegam ao senso comum entre seus direitos e deveres é que para a legislação brasileira<sup>32</sup> - apoiada nos modelos internacionais sobre patentes -, diz não se tratar de apropriação indevida. Quando uma das partes se sente violada é que se delibera o uso indevido ou não, baseado nos direitos e deveres do indivíduo e da coletividade. Contudo, estes limites são muito imprecisos.



FIG.19 - Acima, *Detail of Penny Picture Display, Savannah, (1936)* uma das inúmeras imagens de painéis fotográficos que integram os fotodocumentários de Walker Evans para a F.S.A. - Farm Security Administration.

A título de criar um inventário sociocultural dos EUA, Walker Evans e alguns dos mais importantes documentaristas da história da fotografia realizaram, sob a

<sup>32</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito Autorias*. Editora Renovar, 2ª edição. Rio de Janeiro: 2007.

tutela do FSA<sup>33</sup>, um importante material antropológico sobre o povo americano, colecionando imagens não só de rostos, como de lugares e também outros artefatos visuais, como fotografias de outros fotógrafos. De quem são os rostos que ajudaram a ilustrar impressos variados e ganharam as paredes de Museus mundo a fora, conduzidos pelo nome desses fotógrafos? Será que a série de Evans sobre os cartazes de rua, propagandas e fachadas de estúdios fotográficos que estampam o rosto da família americana dos anos da depressão poderiam ser considerados como sugestão à prática de Levine ou Prince? E os autores dos retratos que Evans fez nas vitrines dos estúdios fotográficos de pequenas cidades do interior, teriam aprovado o uso de suas fotos de maneira diferente da qual foi criada? Seria esta também uma forma de apropriação indevida da imagem de terceiros?

O anonimato de rostos fotografados pelos famosos documentaristas do Modernismo se tornou o campo de investigação de Maristela Ribeiro sobre o valor da fotografia como documento, e se constitui como o texto discursivo da história e do tempo. Sua atitude de apagar os traços de ‘velhos’ desconhecidos talvez reforce ainda mais o fato da fotografia, principalmente a digital, ser o lápis e ao mesmo tempo a borracha que escreve e apaga o sujeito e o espaço na história das representações.

---

<sup>33</sup> O FSA - *Farm Security Administration* foi um órgão estatal criado pelo presidente americano Franklin Roosevelt na década de 1935, com o objetivo de documentar a situação dos pequenos agricultores e comunidades afetadas pela grande depressão financeira dos anos 30. Coordenado por Roy Emerson Stryker, o FSA adotou a fotografia como principal recurso para constituir os relatórios do órgão, o que acabaria por se tornar um dos mais significativos arquivos fotográficos da História.

Rostos anônimos ‘famosos’ são nossos velhos conhecidos. Desde os anos de 1970 que artistas, como o francês Christian Boltanski, vêm tratando com a transitoriedade da experiência humana, a partir de fotografias apropriadas de acervos diversos, criando coleções memorialistas de ilustres proprietários anônimos.



FIG.20 e FIG.21 - Acima, detalhes das instalações ‘*Le reliquaire*’, (1988) de Christian Boltanski. Rostos em destaque tirados de fragmentos de fotografias esquecidas de autores tão anônimos quanto os rostos iluminados.

Os projetos de Boltanski procuram dar visibilidade às histórias de rostos que a guerra, a miséria, o tempo ou o esquecimento encarceram na escuridão. Trabalhando com apropriações de objetos e fotografias supostamente esquecidas em locais públicos ou de acervos particulares, ele cria ambientações que destacam o que existe de ‘*distintivo em cada indivíduo no coração das massas*’, colocando a fotografia em altares iluminados ou em salas como se fossem objetos ex-votos para serem reverenciados em local sagrado: ‘*Uma exposição não é um lugar de entretenimento, mas um*



*lugar onde, se não podemos orar, devemos pelo menos pensar.*<sup>34</sup>

Boltanski retrabalha detalhes de fotos antigas e dá-lhes uma dimensão pictórica sublimando-as como objetos de culto. Cria mosaicos como os painéis de Evans para destacar a fotografia como a grande interlocutora do século XX, que constrói e arquiva as memórias de gerações após gerações, insinuando que talvez fosse à ela a quem devêssemos reverenciar como manifestação de divindade. Vistos em conjunto, os rostos da galeria de autores invisíveis de Evans ou de Boltanski ganham a dimensão sagrada na história, no tempo e no lugar da memória humana.

Apropriar-se de imagens como se fossem lugares a serem conquistados e mapeados como territórios de explorações artísticas têm sido uma constante na arte contemporânea. A cada nova investida as cercas que limitam as fronteiras do que é individual e o que é da coletividade se movem em diferentes direções.

A proposta da década de 1980 de Levine, por exemplo, ganhou muitos desdobramentos pelas mãos de outros artistas e em outras linguagens, mas em 2001, o artista Michael Mandiberg não só apropriou-se novamente de imagens de Evans como também desta série de Levine, digitalizando-as e criando o site <http://afterwalkerevans.com> e <http://aftersherrielevine.com>, permitindo não só suas visualizações como também disponibilizando-as para download gratuito. Ao clicar em um dos dois links - *levine.com* ou *evans.com*, alternam-se os nomes dos dois artistas e o site encaminha-nos para um ou para o outro de forma

---

<sup>34</sup> BOLTANSKI in MONUMENTA WEBSITE, 2010, in URL: <http://87.106.98.98/2010/english/monumenta/boltanski.html>

invertida. O conteúdo é o mesmo para ambos os endereços, e além de poder baixar as imagens em excelente resolução para impressão, é possível ainda imprimir um certificado de autenticidade, que deve ser assinado pelo próprio usuário. *'Assustador? Não. Um jogo que coloca o dispositivo em função da subjetividade e do observador. Mas, afinal, o que é ainda a fotografia nos dias de hoje?'* Após tal questionamento a pesquisadora Denise Camargo completa

(...) ao redefinir o conceito de imagem, ao pensar nas questões de apropriação, autoria, inserção da fotografia no campo das artes, tecnologias e os novos papéis dos artistas e dos observadores, estuda-se o 'campo ampliado' das imagens de hoje. A idéia de apropriação (ou interação) propõe que a imagem se transforme em lugar. O que nos leva a pensar nas possibilidades de estudar suas relações espaciais, os processos e as poéticas da cena, a cenografia, a encenação. (CAMARGO, 2007: p.123)

### 1.3 EGOSHOTS - PASSEIOS PELO ROSTO-MAPA

Se partirmos da idéia de Camargo do capítulo anterior, e considerarmos a imagem como lugar para pensar em novos campos de leitura e subjetivação poética, então proponho começar pelo rosto como a chave para esse território. A seleção de imagens só começou a ficar clara quando se entendeu que era a partir do rosto e do eixo central da área que circunda o corpo físico do internauta que deveriam partir as abordagens dos territórios virtuais, pois o rosto é o agente disparador (*shot*) das relações objetivas (técnicas e práticas) e subjetivas (teóricas) que tratam do local e do global. Proponho então pensar no rosto não só como a chave, mas também a porta de entrada e o espelho que reflete o eu, o outro e o lugar.

Mas os rostos que se apresentam como chaves, portas e espelhos desses ambientes virtuais são móveis e multifacetados. São muitos, embora pareçam um só, e únicos em suas fragmentações. Daí, o princípio que mais se assemelha a forma com que estas imagens são visualizadas na internet é o da *assemblage*<sup>35</sup> ou da 'estética da

---

<sup>35</sup> O processo da *assemblage* é mais evidente na última série, THERE'S NO PLACE LIKE 127.0.0.1, pois se misturou muito mais materiais e suportes, tanto para a captação quanto para a edição final das imagens. Mesmo assim, ao longo de todo o processo de construção das séries este procedimento foi adotado de diferentes formas.

acumulação', que passa então a orientar as experimentações do trabalho prático.

Percebeu-se que a cada operação de busca, seleção, apropriação, manipulação e guarda de imagens, a palavra era o meio pelo qual se construía cada uma das etapas. Em cada fase, as palavras têm funções diferentes e conectam-se às imagens de três maneiras distintas, embora em algumas etapas elas fiquem invisíveis aos olhos do espectador final.

Em um primeiro momento, as *keywords*<sup>36</sup> são realmente as chaves que abrem as mais diferentes páginas disponíveis na rede mundial, pois elas são as ferramentas de busca que acionam programas como o *google.com* ou o *flickr.com*, dois dos principais sites de busca usados na pesquisa. Em outro momento, a palavra também é fundamental para a reconfiguração e arquivamento de dados, principalmente para a catalogação e titulação das séries, que fazem referências diretas aos processos de experimentação em laboratório. No último estágio, a palavra deixa de existir como simples elemento formador do idioma, e passa a apontar para um tipo específico de escrita, relacionado à linguagem digital: os algoritmos e suas interfaces variáveis<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> As palavras-chaves foram com o tempo sendo refinadas de acordo com as etapas evolutivas da pesquisa, que terminaram por concentrar os temas: eu, ego, rosto, chave, casa, lugar, espelho, outro, duplo, sombra e as variações dessas mesmas palavras em outros idiomas.

<sup>37</sup> As interfaces variadas serão detalhadas a seguir, e trata-se da etapa em que as palavras não são necessariamente a unidade semântica de um idioma falado ou escrito, e sim a unidade de informação natural usada por qualquer tipo de computador. Considera-se a palavra então como um grupo de bits de tamanho fixo que é processado em conjunto numa máquina, e funciona como chave para dar sentido à análise de conteúdo.

Então, como relacionar palavra e imagem na era digital?<sup>38</sup> Será que uma imagem ainda vale mais do que mil palavras? Quantas mil imagens são possíveis a partir de uma única palavra? Com quantos rostos se constroem as histórias desse ‘eu’ contemporâneo? De quem e para quem são endereçadas tantas memórias? Hoje, parece irrelevante reformular estes clichês do século XX diante de um mundo saturado de imagens e, muito mais quando desconhecemos o porquê, o quando, onde e como milhares de fotografias trafegam pelos meios digitais sem que alguns dos seus interlocutores sequer se conheçam.

É fato que a cada dia que passa, o nosso mundo é construído de imagens-mensagens, e cada vez mais essas mensagens são fotográficas. Para Susan Sontag (1981), nossa forma de criar narrativas visuais para cada situação do cotidiano implica em uma interrelação entre imagens e uma interdependência entre a imagem fotográfica e a palavra, pois

*‘sempre – o documento humano mantém o presente e o futuro em contato com o passado’*, disse Lewis Hine. Porém aquilo que a fotografia fornece não é apenas um registro do passado, mas um modo novo de lidar com o presente, como atestam os efeitos dos incontáveis bilhões de documentos fotográficos contemporâneos. Enquanto fotos velhas preenchem nossa imagem mental do passado, as fotos tiradas hoje transformam o que é presente numa imagem mental, como o passado. (SONTAG, 1981: p.160).

---

<sup>38</sup> É preciso esclarecer que o foco desta pesquisa não está na análise do estatuto da relação entre a palavra e a imagem na construção do pensamento contemporâneo, e o que se pretende é estabelecer algumas conexões no âmbito das experimentações práticas dirigidas para os tipos de escrita da web e a grafia plástica que se constrói em cada série.



As crescentes inserções de imagens em quase todas as camadas da sociedade confirmam a idéia de Sontag, de que a fotografia, desde o seu advento, tem sido responsável pela construção da cultura visual do nosso tempo. Retoma-se aqui a idéia de que a massificação do uso atual da fotografia poderia ser comparada à explosão do gênero autobiográfico de outros tempos, para tentar estabelecer uma relação entre as duas formas de autoexpressão. No papel de narrador compulsivo, o internauta de hoje se assemelha ao escritor dos diários íntimos do período romântico, porém ao contrário dos manuscritos do século XVIII ou XIX, os fotoblogs<sup>39</sup> são narrativas audiovisuais atualizadas com pouquíssimos ou nenhum texto que lhes oriente.

Para Roger Chartier (1998), neste início do século XXI estaríamos vivendo a terceira revolução da atividade humana ligada à forma de se relacionar com a palavra escrita. Para o autor, a primeira revolução teria ocorrido em meados do século XV com Johannes Gutenberg e a invenção da Imprensa, que multiplicou e popularizou a escrita, dando origem à leitura silenciosa de livros. A segunda revolução teria se dado entre os séculos XVIII e XIX, quando o leitor passou a ter uma crescente diversidade de títulos à sua disposição, e sua relação com a escrita passou de intensiva para extensiva. Hoje, os textos eletrônicos nos vêm pontilhados de imagens e sons, e mudou nossa forma não só de ler como também de pensar, escrever e nos comunicar rapidamente com o

---

<sup>39</sup> Um fotoblog é algo muito similar a um blog (um diário na Internet, onde se expõem idéias do dia-a-dia), só que, em vez de escrever, o internauta envia uma foto por dia, como um diário fotográfico na Web. Podem-se escolher títulos e legendas (os *tags*), que ajudam a contar a história de alguém ilustrada em imagens.

mundo. O leitor passa a ser também o narrador dessa vida instantânea que chega pelos meios digitais, mas não o faz necessariamente só com palavras.

Centenas, milhares de autorretratos são produzidos e veiculados na internet em forma de diários fotográficos, cujos personagens de diferentes idades, sexos e lugares, desenham histórias (ou estórias) de si como vestígios de suas passagens pelo mundo, sem que saibamos ao certo que mundo é esse que eles tanto falam, ou exibem. Para Sibilia, cada vez mais nossas narrativas vitais ganham contornos audiovisuais

(...) os gestos cotidianos mais insignificantes revelam certo parentesco com as cenas dos videoclipes e das publicidades. Ou pelo menos nelas se inspiram, e parece desejável que com elas se assemelhem. Em certas ocasiões, chegam até a se converter nesses pequenos filmes, que são lançados ao mundo nas vitrines virtuais do YouTube, de um videolog ou de uma webcam. (...) Valorizamos a própria vida em função da sua capacidade de se tornar, de fato, um verdadeiro filme. (SIBILIA, 2008: p.49)

Se essas mensagens pessoais que circulam na rede de computadores são cada vez mais visuais, será que já estaríamos vivendo o tempo previsto por Walter Benjamin<sup>40</sup> em que o processo de reprodução da imagem experimentaria tal nível de aceleração que o colocaria ao mesmo nível da palavra oral ou escrita?

---

<sup>40</sup> BENJAMIN, Walter. 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica' in *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. 7ª Ed. São Paulo, Brasiliense, 1994. (obras escolhidas, V.01, pp.165-196).

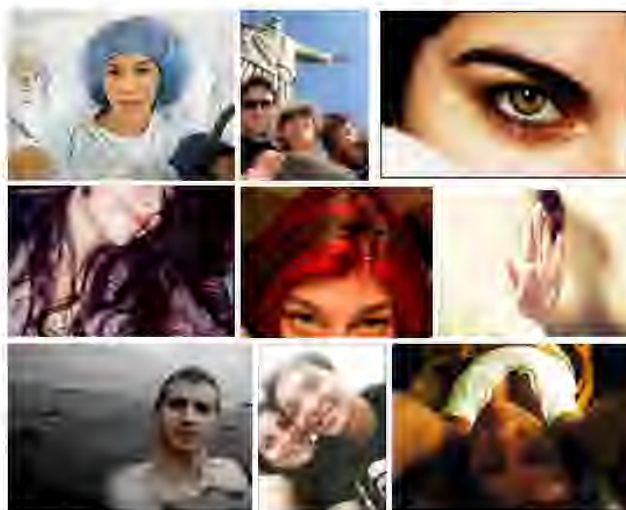


FIG.22 - Conjunto de imagens de fotoblogs que ilustra a maioria dos tipos de ângulos de tomadas de autorretratos disponíveis na web.

O limite entre o que a imagem denota e os seus significados conotativos são praticamente invisíveis na fotografia, e mesmo em face de seus atributos indiciais, fotografias são testemunhas mudas do passado. Carregadas de significações, de vestígios do tempo e mensagens subliminares, uma vez deslocadas do contexto não se afirmam como documentos independentes da palavra. Sua autonomia é limitada.

Vários autores da área da História e da Documentação afirmam que ao nos depararmos com os registros de coleções fotográficas estamos diante de peças documentais carregadas de valores denotativos e conotativos, sempre passíveis de revisões históricas e, a não ser que as imagens venham atreladas a informações prévias para cruzamento de dados, pouco podem afirmar sem o auxílio da palavra, dita ou escrita. Paradoxalmente, por esse motivo é que fotografias são tão fascinantes. E perigosas.

A imagem fotográfica enquanto linguagem aplicada, como documento factual e histórico, ainda precisa da palavra para estabelecer suas relações, embora, em algumas áreas - como a arte - sobreviva sem ela. Sem a palavra a fotografia pode não afirmar, no entanto ela propõe, supõe, interroga nossas certezas e satisfaz desejos. Assim como todas as formas de arte, a fotografia depende muito mais do tipo de conexão que se estabelece com quem a vê, do que de propostas programadas de quem as produz. Daí, o casamento entre a imagem e a palavra pode ser a chave que abre ou fecha as mais diferentes portas do conhecimento.

Se para alguns a Fotografia - enquanto linguagem -, transformou o mundo numa versão portátil, a Internet é a plataforma de embarque e desembarque para suas imagens. Ainda que Benjamin não tivesse visto as transformações tecnológicas e as novas formas de exposição e difusão de imagens da atual era pós-reprodutibilidade material, já apontava três linhas evolutivas como pontos de intersecção para o futuro de uma arte verdadeiramente amadurecida

Em primeiro lugar, a técnica atua sobre uma forma de arte determinada; (...) Em segundo lugar, em certos estágios do seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte; (...) Em terceiro lugar, transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte. (BENJAMIN, 1994: p.185)

Será que chegamos enfim no patamar evolutivo apontado por Benjamin? Uma *forma de arte e comunicação*

*determinada por uma técnica, assimilada sem esforço por novas formas de expressão, transformando a sociedade e sua estrutura de recepção cognitiva?* Então, não estaríamos falando da era virtual, da pós-reprodutibilidade física e da massificação ubíqua da internet? Essas não seriam definições próprias do comportamento interativo do homem contemporâneo frente ao fluxo informacional dos dispositivos computacionais em rede?

Existe quase um consenso em afirmar que a web ampliou a noção geral de uma memória universal e democrática, inclusiva e acessível a todos, mas há também quem afirme que essa utopia ainda está longe de se tornar realidade, como o espanhol Joan Fontcuberta<sup>41</sup>, por exemplo. Utilizando-se de diferentes meios e formas de apresentação, Fontcuberta aborda a relação Palavra x Imagem a partir de perspectivas diferentes, indo desde as nossas dificuldades de percepção, até os seculares processos de censura e negação da palavra escrita.

Dois aspectos têm caracterizado o trabalho de Joan Fontcuberta: como artista é um criador e, portanto, intervém na realidade para gerar uma nova maneira de olhar coisas simples do cotidiano. Ao mesmo tempo, como professor e crítico da fotografia contemporânea ele usa suas experimentações práticas não só para criticar o sistema, mas, sobretudo para a autocrítica.

Desde meados da década de 1980 que Fontcuberta vem usando a fotografia - e todos os seus

---

<sup>41</sup> Cito dois projetos de Joan Fontcuberta - '*Googlegrams*' de 2006 e '*Landscapes without Memory*' de 2005, pois ambos influenciaram as reflexões de Pretérito Imperfeito, principalmente nas séries '*EGOSHOT*' e '*THERE'S NO PLACE...*' respectivamente.



ornamentos contextuais -, para semear a dúvida e a desconfiança sobre a autoridade e veracidade da linguagem como documento, propondo um pensamento crítico sobre o quanto a multiplicidade de meios de comunicação - e entre eles a internet é um dos mais importantes -, dependem da imagem para estabelecer seus campos de dominação.

Na série *Googlegrams*, Fontcuberta sugere que a natureza caleidoscópica com que a ferramenta de busca do Google funciona é hoje o grande motor e o eixo principal em que diferentes setores da sociedade se apóiam. Ele afirma que sua lógica de funcionamento se revela como uma das mais poderosas formas de controle e padronização de informações já praticadas em larga escala, e que a marca Google teria entrado para a nossa língua como um verbo. E tem razão, pois diariamente pratica-se e conjuga-se a busca Google em diferentes tempos e idiomas mundo a fora.

Os mosaicos *Googlegrams* são importantes para pensarmos sobre qual o valor de crença antes atribuída à fotografia e hoje transferida às informações da mídia. Seus trabalhos são espécies de mosaicos, frutos do casamento entre imagens e palavras. Ele usa um software que age em conjunto com o site para buscar imagens disponíveis na Internet como elementos individuais de um conjunto maior que forma uma única imagem em mosaico. O sistema permite que diferentes tipos de relações - causais, poéticas, políticas, aleatórias e etc. -, atuem na operação de combinar palavras-chave e fotografias.



**Homeless (2006)** - retratos em miniatura dos mais ricos homens e mulheres no mundo são colocados juntos em um mosaico retratando um homem sem-teto .  
© Joan Fontcuberta

**FIG.23** - Acima, à esquerda, uma imagem da série *Googlegrams*, de Joan Fontcuberta, e ao lado detalhe dos elementos, às vezes dispares entre si, que constroem o mosaico.

Os *Googlegrams* tornam-se imagens construídas por milhões de fotos que pouco ou nada têm a ver com a imagem original, posicionada somente em relação às suas nuances de cor. Soma-se a isto, os filtros de censura de diferentes países e as formas de acesso do usuário, as obras também expõem o atrito entre as seleções do artista e as seleções supostamente imparciais do computador. Porém, o dispositivo age com certa autonomia e em algumas situações pode gerar diferentes combinações polissêmicas, com homônimos sobrepondo-se às línguas digitadas. Fontcuberta usa as contraditórias relações que se estabelecem entre palavra e imagem a partir da leitura de programas computacionais, para expor as distorções que podem se estabelecer na forma de catalogar e arquivar imagens a partir de *tags* ou *keywords* arbitradas pelos internautas. Se os dispositivos computacionais não são ferramentas imparciais, tão pouco a fotografia o é. Seus usos e funções são

manipuláveis e construídos conforme os interesses de seus operadores.

A chamada WEB 2.0<sup>42</sup> permite que o usuário comum estabeleça sua própria maneira de se relacionar com textos, sons e imagens, criando ele mesmo seus deslocamentos, apropriações, paródias e outros tipos de procedimentos restritos antes ao campo das artes.

As influências da arte - principalmente do cinema - , e dos meios de massa - fundamentalmente da TV -, na construção de autobiografias na web são marcantes, e há um tipo específico de autorrepresentação que circula em redes sociais que exemplificam bem isso: *the daily videos*. Tratam-se de animações feitas a partir de sequências fotográficas editadas quadro-a-quadro, em que cada frame é uma foto, geralmente feita na mesma posição, mesmo ângulo e poucas variações de luzes e cenários. Muitas vezes são necessários vários meses e até anos para que se consiga montar poucos minutos de exibição.<sup>43</sup>

Esses registros fotográficos animados em série chamam a atenção para a forma recorrente com que o internauta se coloca frente às câmeras. A maioria dos *daily videos* tem como ponto comum o posicionamento do rosto no centro do quadro - com foco no eixo dos olhos -, se estendendo por toda a área de alcance das mãos. Grosso modo, o limite desta área se assemelha às proporções

---

<sup>42</sup> A expressão WEB 2.0 é usada para se referir à nova etapa de evolução da internet, cujo diferencial principal é o próprio usuário que passa a 'comandar' as ações de conteúdo e compartilhamento de informações.

<sup>43</sup> Geralmente os *daily videos* ou foto-vídeos costumam ser encontrados por buscas de tags, que ajudam na catalogação de arquivos de imagens em sites como o *YouTube*, *Flickr* e *Vimeo*, entre outros. Os tags '*Timeline of my life*' (linha do tempo da minha vida) ou '*daily photo project*' (projeto foto diária) são os mais comuns para os diários em vídeo.

áureas pensadas por Le Corbusier em *Le Modulor*<sup>44</sup>, baseadas numa divisibilidade harmônica do corpo humano. É o ego que está no centro do quadro e que dispara toda a operação de autoexibição e autodilaceração do círculo íntimo para a autoinclusão na esfera pública. Os muitos egos disparadores desse processo são os EGOSHOTS<sup>45</sup>, que deram origem à primeira série da pesquisa.

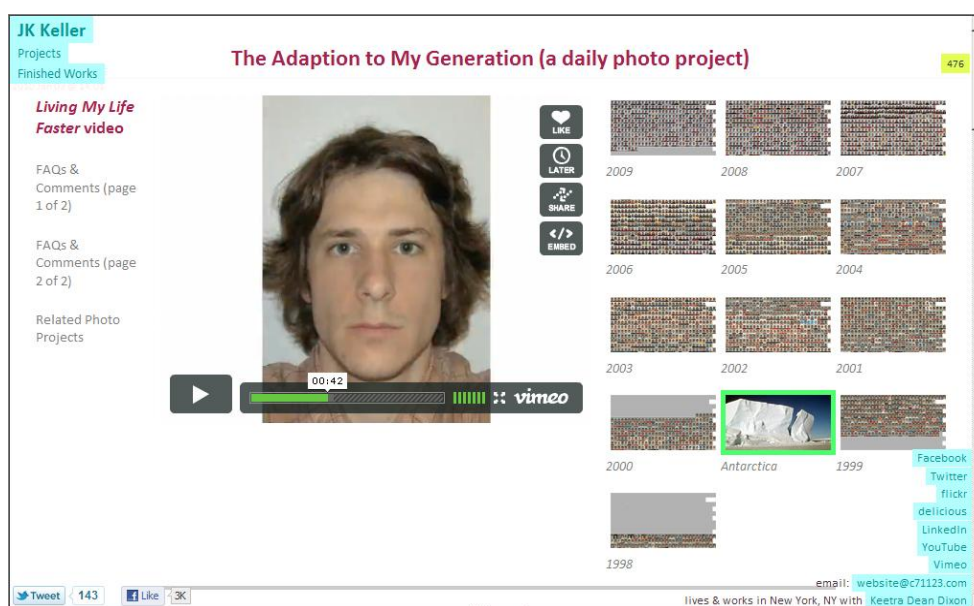


FIG.24 – Exemplo de a *daily photo Project*, cujo autor se fotografou diariamente de 1998 a 2009 (ver linha do tempo à direita). O projeto evidencia bem o interesse pela visibilidade e compartilhamento de sua imagem entre os mais diferentes canais das Redes Sociais (ver os links para o *Facebook*, *Twitter*, *Youtube*, *Linkedin* e etc., grifados em azul).

Os EGOSHOTS são multiexposições resultantes de *daily videos*, ou melhor, são espécies de resumos desses

<sup>44</sup> *Le modulator* foi um sistema de proporções elaborado pelo arquiteto Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido como Le Corbusier, que consistia em criar um sistema de medidas baseado na ergonomia do corpo humano de um indivíduo imaginário (inicialmente com 1,75 m e mais tarde com 1,83 m de altura), baseado na clássica proporção áurea e na famosa sequência Fibonacci, do Renascimento.

<sup>45</sup> EGOSHOT é um *tag* muito comum nos álbuns de redes sociais e significa também as diversas variações de autorretratos do internauta. Adota-se este termo como título da 1ª série de imagens da pesquisa.



foto-vídeos. Como páginas de uma história inconclusa, a série é produzida a partir de longas tomadas condicionadas ao tempo de exibição de cada um desses relatos visuais. Cada EGOSHOT funciona como uma espécie de mapeamento desses testemunhos pessoais que tanto caracterizam a WEB 2.0, e que têm sido responsáveis por derrubar as antigas paredes que protegiam o espaço particular do escritor doméstico e seus relatos íntimos.

Os diários à moda antiga '(...) eram furtados à curiosidade alheia, guardados em gavetas e esconderijos secretos, muitas vezes protegidos por meio de chaves e senhas ocultas'<sup>46</sup>, mas a privacidade de ontem cedeu lugar à visibilidade voluntária e sem reservas dos fotoblogs de hoje. Senhas e chaves já não fecham portas e gavetas, e sim abrem os ambientes privados para o olhar alheio.

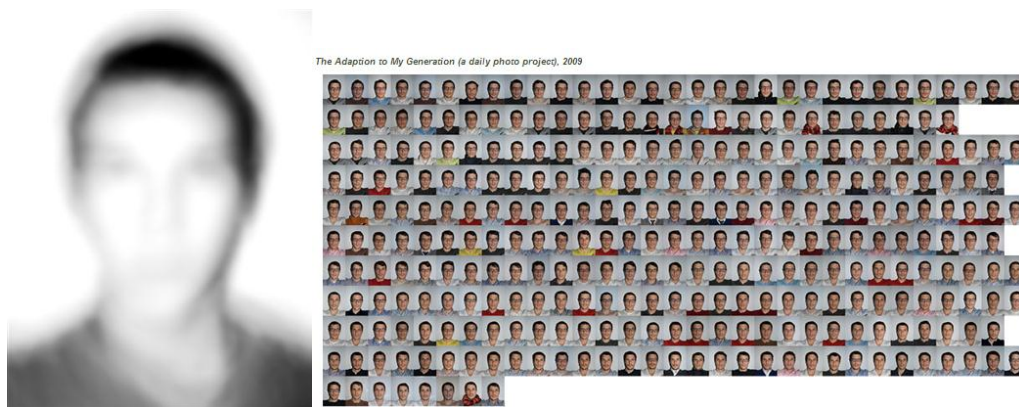


FIG.25- Acima à esquerda, imagem da série EGOSHOT feita da superposição de centenas de autorretratos de um único internauta (foto © Flavya Mutran). À direita, FIG.26, o conjunto de fotos que originou as animações de JK Keller, que há 10 anos se fotografa todos os dias. Seu 'daily photo Project' é um dos vídeos mais acessadas do Youtube, e inspira internautas pelo mundo afora.

As sequências de imagens se sobrepõem umas sobre as outras como finas camadas de luz que se repetem

---

<sup>46</sup> SIBILIA, 2008: p.76



de tal forma, tantas vezes e com tal intensidade, que chegam a desenhar silhuetas indefinidas, como que em desaparecimento. É como se o excesso de luz interrompesse temporariamente a visão, borrando as formas do rosto.

Vejo os EGOSHOTS como metáforas para a epidemia de cegueira branca<sup>47</sup> da ficção de Saramago. Seus personagens ficam cegos não no vazio da escuridão, mas no clarão do excesso de luz e de imagens que se instala nos olhos, apagando o contorno de tudo que há para ser visto, tudo que há para ser lembrado

(...) Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava megalhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis. (SARAMAGO, 1995: pp. 15-16)

Paradoxalmente, ao fotografar o excesso de exposição que o internauta se autoinflige, aproximo-os mais dos apagamentos de Saramago do que de inscrições. Esta operação corresponde à inversão da impressão luminosa própria da fotografia, em que o excesso de luz transforma a base sensível dos filmes em escuridão e a falta de luz deixa os fotogramas transparentes, sem impressão alguma. Essas imagens trazem à tona também outro paradoxo próprio da

---

<sup>47</sup> SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

linguagem fotográfica: a relação de proximidade e de distância entre o objeto e sua representação. Embora se trate de fotografias, visualmente eles não remetem aos seus referentes diretos - o sujeito -, nem aos indiretos - suas autorrepresentações. É como se os EGOSHOTS tivessem uma aura própria, que se materializa num intervalo entre a matriz e suas cópias.

Acredito que as fotos sobre os daily videos estão mais próximas, em essência, das narrativas manuscritas, do que propriamente dos objetos que lhes originaram (os fotoblogs). Se parecem com rabiscos e esboços incompletos, e não com retratos bem definidos próprios ao atributo indicial da fotografia, o que faz deles escrituras abertas e superpostas como se fossem páginas de um diário cuja grafia é ilegível, como espécies de garatujas. E teria como comparar os diários do passado, com os fotoblogs atuais?

Sibília afirma que se comparados, os relatos escritos à mão de outrora possuem mais autenticidade do que os fotoblogs de hoje, pois eles possuem *'um caráter único que emana de sua originalidade material, do fato de não serem cópias infinitamente reproduzíveis por meios técnicos, mas documentos únicos e irrepetíveis'*. Contudo, para a autora essas novas escritas de si também *'parecem exalar uma potência aurática sempre latente, embora essa qualidade não resida mais nos objetos criados, mas em sua referência autoral.'* (SIBILIA, 2008: p.37)

Seria, então, o homem comum não só o artista pensado por Bauman, mas também a própria obra de arte em si? O caráter aurático dos fotoblogs a que Sibília se refere se daria em função de uma crença na autenticidade da vivência

individual, única e intransferível, que concede aos relatos autobiográficos algum vestígio de originalidade? Mesmo multiplicado aos milhões, cada rosto é único e nenhuma foto de um rosto é idêntica a ele nem a outra foto desse mesmo rosto.<sup>48</sup>

A idéia sobre o impacto que a veiculação ilimitada de reproduções fotográficas causaria à aura dos objetos únicos e autênticos ainda hoje é usada como ferramenta de análise, e quanto à autenticidade, Walter Benjamin alertava que mesmo a reprodução mais perfeita carrega consigo a ausência, pois não preenche o *'aqui e agora'* e a *'existência única, no lugar em que ela se encontra'* dos originais.<sup>49</sup>

Mais do que criar um rótulo para supervalorizar bens artísticos ou hierarquizar linguagens, ao estabelecer seu conceito de aura, Benjamin propôs uma nova maneira de olhar para as produções artísticas do seu tempo. Escrita há mais de 70 anos, sua reflexão tratou das transformações das potencialidades artísticas decorrentes da reprodutibilidade técnica de imagens, principalmente em sua dimensão política e cultural. O autor concentrou-se em estabelecer uma visão crítica sobre as transformações de valores e comportamentos do homem frente às então novas tecnologias e as implicações políticas que o trânsito de bens culturais teriam como forma de dominação. Mas Benjamin também já dava pistas de que os dispositivos geradores de imagens técnicas (concentrou-se na fotografia e no cinema) ao mesmo tempo em que potencializariam o valor de culto de obras únicas,

---

<sup>48</sup> O que não significa que o único seja autêntico quando se refere à alguém, e este é o paradoxo que transforma a fotografia num dispositivo tão fascinante.

<sup>49</sup> BENJAMIN, 1994: p.167

também encontrariam nichos de resistência à reprodutibilidade excessiva

(...) o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. 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, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. (OP.CIT.: p.174)

Para Philippe Dubois (1994), definindo seu conceito de aura como *'a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja'*<sup>50</sup> Benjamin atrelou sua idéia ao efeito dialético essencialmente inerente à fotografia: o fato dela estar ao mesmo tempo ligada ontologicamente ao objeto que lhe origina, por tratar-se da impressão luminosa direta de um referente, mas igualmente ontologicamente separado do mesmo. E Dubois comenta

(...) acho que o valor cultural da imagem (tudo que faz dela um objeto único, mágico, participante do ritual de um culto, tudo que faz dela um objeto de crença mais do que de visão) encontra como se realizar no dispositivo fotográfico bem mais plenamente do que a maioria das outras formas de imagem. De todas as artes da imagem, de fato, a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanção física direta (a impressão luminosa) e porque lhe cola literalmente na pele (estão

---

<sup>50</sup> IDEM: p.170

intimamente ligados), mas é igualmente, e também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto separado. (DUBOIS, 1994: pp.311-312)

É na existência única e irrepetível da vivência diária que o internauta constrói sua narrativa pessoal como se fora uma obra de arte. A forma com que as reproduções desses relatos se apresentam na web sublima o fato desse 'eu' estar inacessível fisicamente de quem cultua essas exhibições, como se fossem filmes. Mas será que o rosto e a beleza melancólica e incomparável das primeiras fotografias citadas por Benjamin ainda é trincheira de resistência frente à massificação ilimitada de cópias na era imaterial? Paula Sibilia aponta o deslocamento do valor de culto da aura não mais para os objetos em si - os cadernos manuscritos com esmero dos antigos diários românticos -, mas para o próprio narrador como a figura ímpar desse universo virtual..



FIG.27, FIG.28 e FIG.29 - Acima, imagens da série EGOSHOT, multiexposições de foto-videos da web. (Foto © Flavya Mutran).

A série EGOSHOT é a forma que se escolheu para contar o que conta o olhar do outro sobre si mesmo. Essas



imagens não procuram dar mais ou menos visibilidade para o internauta, apenas procuram reescrever essas vidas condensadas em minutos de outra maneira. Se comparados a outras formas de escrita podem até parecer rabiscos ou garatujas, mas talvez elas sejam de fato apenas esboços sobre essas novas linguagens da era digital, tão à frente dos antigos manuscritos, mas tão recentes ainda para o que deve está por vir...

É aqui que começo a pensar na escrita digital e no que está por vir. O que há mais por trás dos registros ágrafos dos *daily videos*, além desses rostos desconhecidos ou dos condicionantes socioculturais que lhes contextualiza? Que tipo de escritas subliminares os compõe ou o que há de invisível nessas narrativas?

É preciso esclarecer porque essa escrita digital me parece tão importante em Pretérito, e principalmente com a série Egoshot. Depois de um certo tempo analisando fotografias de álbuns de família, e depois fotoblogs da internet<sup>51</sup>, percebeu-se que o retrato que cada pessoa faz de si mesmo e daqueles que lhes são caros se confunde muito com a noção de lugar, criando quase que uma imagem conceitual sobre o que seja a noção de cidade. Acredita-se que as imagens de pessoas e de seus objetos de certa forma substituem o reflexo da cidade real, de pedra e cal, alargando o conceito de território para algo relacionado com lugares imateriais, mentais, objeto dinâmico percebido na invisibilidade do signo. É como se através de rostos, ou de

---

<sup>51</sup> Pretérito Imperfeito de Territórios Móveis é uma continuação dos estudos iniciados desde a graduação em Arquitetura e Urbanismo (Cidade Especular, 1996) e na especialização em Semiótica e Artes Visuais (Pretérito Imperfeito de uma Cidade Especular, 2005), ambas na UFPA, em Belém/PA.

lembranças interpessoais (boas ou más) que se estabelece a relação de pertencimento local e global. No caso dos Fotoblogs e das Redes Sociais, essa concepção de lugar se amplia ainda mais, pois os ambientes virtuais viram comunidades de trocas onde o rosto é a principal porta de acesso. Mais adiante se detalhará melhor essa noção de território, mas nesse primeiro momento - de localização do rosto como entrada -, os ambientes virtuais apresentaram muitos descaminhos, e resolveu-se investigar um pouco mais sobre as linguagens que permitem o trânsito entre essas imagens e escritas.

Voltando-se aos estágios iniciais da pesquisa, pode-se perceber que o processo de coleta de imagens foi aleatório e intuitivo, e não se adotava a priori uma metodologia adequada para arquivar as informações relativas às imagens brutas da pesquisa - seus endereços de referência, as datas de consulta e etc. Comecei a me relacionar com estas imagens da web apenas pelo o que atraía o olhar sem me preocupar com as informações que as identificavam, quase como quem coleciona recortes de antigas revistas, ou pratica os passeios errantes de um flâneur. Porém, quanto mais o volume de imagens coletadas ia crescendo, crescia também a necessidade de documentar todas as etapas do processo, caso fosse preciso resgatar alguma imagem que considero entre as matrizes originais da poética, com todas as suas informações adjacentes.

Diante da frequência e velocidade com que os internautas atualizam seus álbuns, algumas imagens saem de circulação tão rápido como entram, sendo inviável tentar resgatá-las ou mesmo mapear algumas delas. Senti, no entanto, que seria preciso mapear os caminhos para esses

territórios, para tentar estabelecer visitas mais assíduas para alguns deles. Decidi, então, criar pontos de referência para esses registros, datá-los, vinculá-los a outros bancos de dados e adotar os procedimentos habituais à prática de catalogação da fotografia documental, que na verdade sempre foi a minha prática profissional. Questionar ou não se havia mesmo tal necessidade para o campo da arte era irrelevante frente à constatação de que essa escolha estava irremediavelmente ligada à minha forma de lidar com imagens.

Criou-se uma metodologia própria de seleção, arquivamento e processamento de fotografias que foi aplicada a todas as imagens da pesquisa. Mesmo que este método de catalogação não esteja disponível à consulta pública, por se tratarem mais de documentos de trabalho do que de informações relevantes às imagens finais.



FIG.30 e FIG.31 – Acima, à esquerda, exemplos de matrizes geradoras para as multiexposições fotográficas da pesquisa, que originaram a primeira série de experiências. À direita, variações de fotografias em suportes fotográficos diferentes, que vão dos filmes coloridos e P&B 35 mm, a arquivos digitais em JPG e RAW.

Vários programas e sites disponibilizam ferramentas de catalogação de imagens, e principalmente de busca de arquivos sem a necessidade de palavras-chaves. O

site *tineye.com*,<sup>52</sup> por exemplo, disponibiliza um aplicativo gratuito que auxilia pesquisas de imagens coletadas da web, localizando-as apenas pelas suas extensões jpg, gif ou tiff. Basta fazer o ‘upload’ da imagem e o site executa a leitura do seu código binário, sem necessidade de informações adicionais.

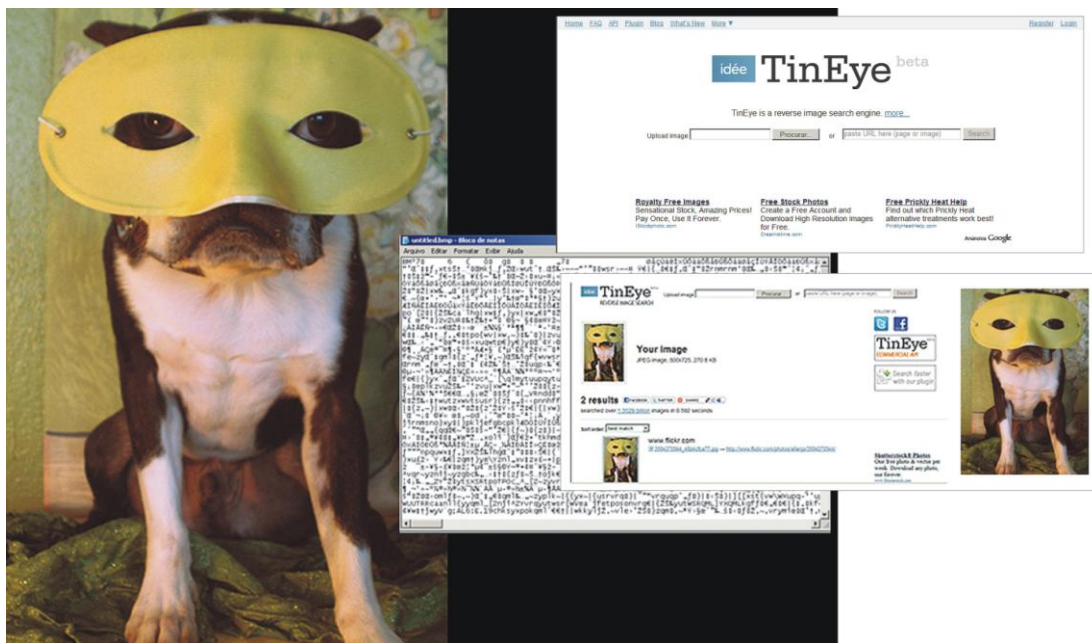


FIG.32 - Acima, exemplos do funcionamento do sistema de localização de imagens através do site *tineye.com*. À direita a página do site, abaixo o resultado de uma busca e o relatório do programa com dois resultados de endereços onde a imagem está publicada na web. A imagem do centro, diz respeito ao código do arquivo que é lido pelo programa.

O site facilita a localização e resgate de algumas imagens matrizes, e principalmente as informações adicionais atreladas às mesmas. No caso da série EGOSHOT essa ferramenta foi útil para o resgate desses relatos. Mas há também outras relações que envolvem esse resgate do trânsito de imagens sem o auxílio de palavras-chaves.

<sup>52</sup> Do site *tinyes.com* se começou a experimentar refazer as incertas trajetórias das imagens que circulam na internet. Foi então que a estrutura invisível das fotografias digitais me encaminhou ao terceiro estágio da relação palavra x imagem.



Em ciência da computação, a palavra é mais do que a unidade de informação natural usada por qualquer tipo de plataforma, ela é literalmente uma imagem. Cada caractere que constitui a imagem de uma palavra na tela, na realidade corresponde a um grupo de bits<sup>53</sup> de tamanho fixo que é processado em conjunto por programas diversos. Cada letra, cada ícone ou sinal, cada fundo de tela colorida, cada gráfico ou fotografia que vemos em computadores têm por trás uma ‘aura’ numérica: um sistema em que tudo se representa de forma binária, e com características próprias.

O sistema binário permite fazer operações lógicas e aritméticas usando-se dois dígitos, suas derivações ou dois estados - sim e não, falso e verdadeiro, tudo ou nada, zero ou um (0 ou 1), ligado e desligado -, e é através da linguagem binária que o sistema computacional conseguiu unir toda a abstração da matemática e da física à subjetividade e poesia da palavra e da imagem juntas. Foi a informática e seus sistemas de sintetização de dados cada vez mais leves e velozes que quebraram as fronteiras geográficas entre os territórios físicos e virtuais, aproximando distâncias.

Da mesma forma, cada foto digital é formada por um conjunto de pixel<sup>54</sup> que corresponde a uma estrutura única de ‘zeros e uns’, como também de outros caracteres e algoritmos em combinações decimais, hexadecimais e octadecimais da imagem. Mesmo que os arquivos sejam reconfigurados, reduzidos, ampliados, alterados em cor ou matiz, ainda assim seus códigos estruturais guardam todas as

---

<sup>53</sup> Em computação, o bit - que vem do inglês Binary Digit -, é a menor unidade de informação que pode ser armazenada ou transmitida. Um agrupamento de 8 bits corresponde a um byte (Binary Term).

<sup>54</sup> Pixel é o menor ponto que forma uma imagem digital, sendo que o conjunto de milhares de pixels forma a imagem inteira.



suas características originárias, e dependendo do programa que será usado para sua interpretação, passam a ter uma grafia própria. Única!

A escrita de fotografias digitais é feita de algoritmos, que funcionam como chaves de acesso aos inúmeros canais de conexão entre o usuário e a rede mundial de computadores. Podemos considerar também que as seqüências binárias ou as informações algorítmicas de uma imagem têm uma relação mais direta com a escrita do que com seus antecessores filmicos. São grafias cheias de informações específicas, embora a leitura de seus significados dependa de máquinas.

São máquinas que lêem nossas memórias e as transportam via web. É enorme o número de temas aparentemente banais que circulam nos álbuns de Redes Sociais, ocupando espaços nos bancos de dados de várias partes do mundo. Imagens e informações aparentemente insignificantes pelo menos para quem não conhece seus enredos, suas personagens, seus porquês. Sem sentido também podem parecer os foto-videos feitos desses pequenos instantâneos diários que retratam barbas ou crianças crescendo, penteados sendo feitos, desfeitos e refeitos, ou o tempo imprimindo suas marcas de forma sutil em rostos de todas as idades. Se ao invés de legendas essas imagens digitais fossem transcritas em suas versões algorítmicas elas formariam um incalculável número de páginas impressas, talvez igual ou superior a tudo que já foi publicado pelo homem em forma de livros.

Se hoje o meio virtual é o guardião de nossas histórias mais secretas e da nossa imagem mais pública, que preço pagaremos pela guarda consignada da nossa

memória? Quem nos assegura que no futuro teremos acesso fácil aos nossos arquivos pessoais de textos e imagens que estão online? Será que mantê-los e acessá-los ainda será gratuito? Na falta de máquinas que decodifiquem esses algoritmos, quem garante que seremos capazes de lembrar do nosso tempo e das muitas versões digitais das nossas fotos, textos, sons e etc?

Sobre várias imagens que se tornam uma só ou uma que se multiplica em várias, cito como maior inspiração e influência a obra 'Partida' (2005), do fotógrafo paraense Alberto Bitar. De um jeito inverso aos foto-videos diários, embora use programas de edição similares, ele criou uma narrativa audiovisual a partir dos fragmentos de uma única foto de família, datada de meados dos anos 30, animando cada um dos 54 rostos retratados na saída (ou chegada) da estação do bondinho do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. Bitar viu na imagem uma plataforma de embarque para inúmeros trânsitos de vidas que se entrecruzam no embaralhado do tempo, sem deixar rastros dos seus desfechos futuros. Intrigado com o desfoque dos rostos no último plano da foto, Bitar viu naquela imagem a conjugação perfeita do infinitivo que rege os encontros fortuitos, os amorosos, os casuais: *'PARTIDA (s. f. 1.) Ato de partir; saída. 2. Reunião de pessoas amigas para se distraírem. adj. 1. Dividida em partes. 2. Quebrada.'*<sup>55</sup>

Como um arqueólogo, Bitar escavou as camadas da imagem tentando extrair os vestígios do que é por natureza inapreensível, a fluidez do tempo que apaga a lembrança de rostos amigos e de queridos estranhos. Os

---

<sup>55</sup> BITAR, 2005: in sinopse do vídeo PARTIDA. Acervo do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo.

rostos de 'Partida' são como estátuas de sais de prata que já não dizem sobre seus passeios, ou sobre quem os acompanha. Partiram silenciosos rumo aos olhares de quem lhes animará novos futuros, como os olhos do artista que sobre eles afirma ter pensado no desenrolar daquela *'escolha de 54 pessoas sobre o que deveriam fazer naquele dia, que os une para sempre, ou pelo menos enquanto durar a imagem'*.



FIG.33 - Acima, à esquerda a foto que gerou o vídeo 'Partida' (05 minutos, 2005), de Alberto Bitar e FIG.34 - duas imagens fotografadas direto do monitor durante sua exibição.

O trabalho de Bitar vai além, ao sugerir que uma imagem não é uma superfície rasa de sentidos e sim um tabuleiro de jogos repleto de movimentos à espera de (re)começos. Desde 2002 o artista adotou o vídeo como possibilidade narrativa para ampliar seu campo de investigação sobre a cidade, o movimento e a efemeridade da imagem fotográfica. Seus vídeos são montados a partir de fotogramas fotográficos, primeiro filmicos, mais tarde digitais, mas seus audiovisuais mantêm a estética do olhar por trás de

um visor de SLR<sup>56</sup>. O intervalo entre uma foto e outra, o apagar da visão pelo obturador e o tempo de engatilhar cada registro é parte estrutural de sua poética.

Em 2008, Bitar fez o caminho de inverso e fotografou o mesmo vídeo congelando o cruzamento daqueles mesmos 54 rostos da longínqua estação carioca. Agora, superpostos em camadas luminosas que se entrelaçam como teias, essas vidas ganham outros sentidos para uma nova partida, mais uma vez sem fim.

Tudo o que se falou até aqui sobre palavras como mecanismos de acesso e imagens como territórios, ainda seria pouco para o que se tem processado ao combiná-las às linguagens da ciência computacional. Programas diversos interpolam dados, traduzem textos de múltiplos idiomas em segundos, transformam sons em desenhos, e cores em notas musicais. Isso para citar o mínimo. As tecnologias de ontem e de hoje expandiram o plano bidimensional do papel e agora da tela, com aplicativos que antes pareciam ficção científica da literatura ou do cinema, como por exemplo, a realidade aumentada<sup>57</sup> ou os QR-Codes<sup>58</sup>, que fazem muito mais que juntar mensagens de textos, sons e imagens.

---

<sup>56</sup> SLR – abreviatura para o sistema Single Lens Reflex, de câmeras reflex que permitem trocas de lentes.

<sup>57</sup> A realidade aumentada é uma linha de pesquisa dentro da ciência da computação que lida com integração do mundo real e elementos virtuais ou dados criados pelo computador. É um dispositivo que envolve tanto realidade virtual como elementos do mundo real, criando um ambiente misto em tempo real.

<sup>58</sup> Os QR-CODES derivam de '*Quick Response*', significa resposta rápida, transparecendo a intenção do criador de montar um objeto de fácil decodificação e em alta velocidade, geralmente por imagem. Embora ele tenha sido criado com o propósito original de identificar carros, a sua capacidade de armazenamento variada permite novas ações globais, etiquetagem dinâmica de itens e até mesmo o transporte de dados compactados.

Preocupada em encontrar uma maneira de guardar os caminhos para os rostos de Pretérito como se fossem mapas, encontrei nos QR-Codes a dupla ferramenta que orienta esse traslado. A capacidade de compactar informações variadas faz do sistema QR-Code o meio mais indicado e seguro para catalogar dados, disponibilizá-los e acessá-los remotamente de qualquer lugar, criando códigos únicos para cada tipo de informação que se deseje guardar. São espécies de chaves de cofres.

O sistema pode ser usado para localizar arquivos de vídeo, endereços da web, agendas telefônicas ou dados sigilosos, como senhas, documentos e etc. No entanto, embora esses dispositivos sejam indicados para os mais diferentes fins, sua limitação temporária está condicionada às tecnologias de leitura, ainda pouco divulgadas no Brasil.

O uso de QR-Codes no país ainda é restrito, embora seja gratuito e já existam inúmeros aplicativos sem ônus para gerá-los e decodificá-los, que podem ser facilmente instalados em aparelhos celulares ou computadores pessoais munidos de webcams, ligados ou não à internet. Mas essa limitação de uso é apenas uma questão de tempo, e antes que as previsões confirmem ou não sua popularização, adoto o sistema como instrumento prático e conceitual.

Acredita-se que associando os egoshots a esses códigos possa se estabelecer o compartilhamento das três fases que geraram a série.



Abaixo de cada EGOSHOT ficará um QR-Code<sup>59</sup> correspondente ao endereço do *daily video* que lhe originou. Meu interesse imediato está em conectar as imagens da série Egoshots ao endereço de cada *daily video* que os originou, e colocá-los disponíveis para que em algum momento, o interessado possa visitar esses territórios pelos quais passei.

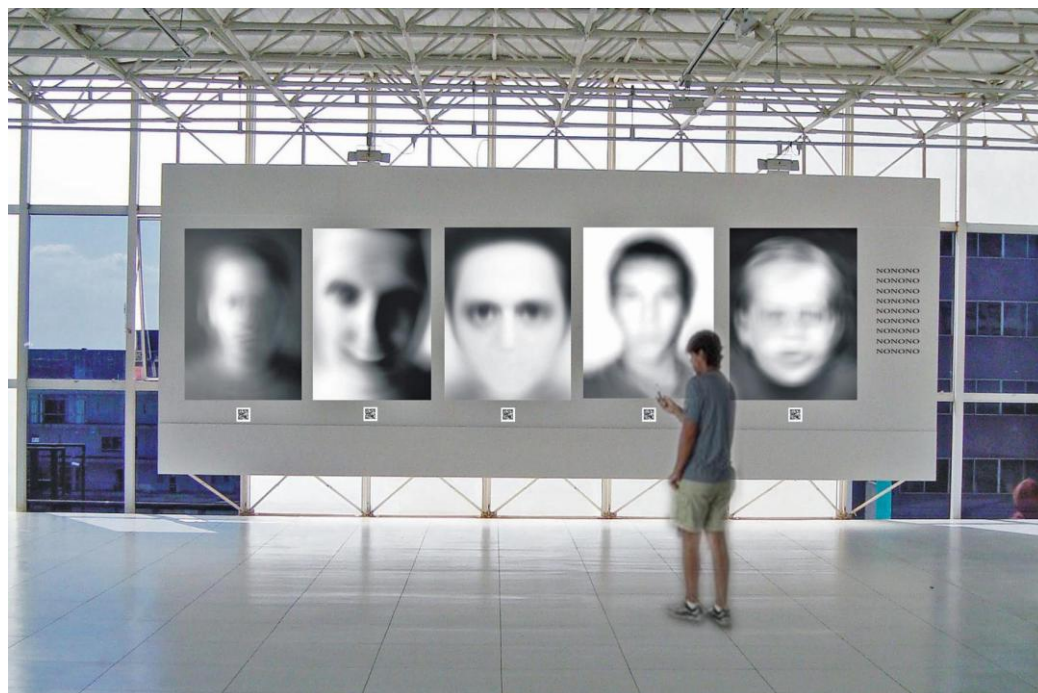


FIG.35 – Ao lado, simulação da montagem da série EGOSHOT na galeria Xico Stockinger, da Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre/RS, local de exibição da Mostra Pretérito Imperfeito. Imagens © Flavya Mutran

Compartilhar estas narrativas pessoais e ligá-las aos EGOSHOTs soa como desdobramentos das etapas da pesquisa, assim como dos objetos referentes que geraram a série, de suas cópias e a difusão de linguagens em diferentes níveis com variados alcances e possibilidades interpretativas. Ao lado da série, um texto dará uma breve instrução de como

<sup>59</sup> O programa para visualização do QR-CODE segue para instalação no CD em anexo 01, assim como o texto de instrução consultar o anexo 02.

fazer a leitura dos códigos, qual dispositivos usar, como e onde baixar o programa na web de forma gratuita.



FIG.36 – Acima, à esquerda, imagem da série EGOSHOT, e à direita FIG.37 - com o QR-CODE que armazena o endereço do site do vídeo original. (foto © Flavya Mutran)

E não seria mais fácil colocar o endereço de cada vídeo logo abaixo das imagens? Talvez, mas não se trata de relacionar de forma direta figura e legenda, como se fosse uma revista ou jornal. Os caminhos que me levaram a estes rostos e suas interpretações foram sinuosos, e acredita-se que propor diferentes maneiras de fruição pode ajudar a partilhar este processo.

Ao juntar os EGOSHOTs com os QR-Codes se pretende expor parte dos métodos e questionamentos que fizeram parte do trabalho de laboratório, e estendê-los para além dos muros da academia e do espaço expositivo, propondo uma reflexão silenciosa sobre os meios de comunicação e exibição que hoje fazemos uso.



FIG.38 - Acima, exemplos do funcionamento do sistema QR-CODE após leitura dos dados usando o aplicativo *QR-Reader* para smartphones com câmera. Ao ler o código, e conectado à uma rede, o programa direciona a imagem direto para o foto-vídeo matriz. Fotos © Flavya Mutran

Ao final, os EGOSHOTS me fazem lembrar dos heróis da *terra dos homens-livros*<sup>60</sup>, do filme *'Fahrenheit 451'*, de François Truffaut (1966). Os homens livros de Truffaut são como símbolos do risco permanente que nossas histórias de vida correm, de serem apagadas ou sofram manipulações de toda ordem.

<sup>60</sup> A terra dos homens-livros é uma comunidade fictícia descrita no filme *'Fahrenheit 451'* (1966), de François Truffaut. O filme se passa num futuro hipotético, onde os livros e toda forma de escrita são proibidos por um regime totalitário, sob o argumento de que fazem as pessoas infelizes e improdutivas. Se alguém era flagrado lendo era preso e 'reeducado' segundo as normas do governo. Se uma casa tivesse muitos livros era denunciada e os 'bombeiros' do futuro, ao invés de apagar incêndios, os produziam para exterminar bibliotecas inteiras. Até que um bombeiro, Montag, começa a se interessar por livros, esconde um exemplar antes de queimar, é descoberto, perseguido e precisa fugir. Dado como morto, ele se junta a um grupo de exilados numa terra distante, em que as pessoas trocavam suas identidades pelo título de algum livro e esvaziavam suas próprias histórias de vida da lembrança para memorizar o conteúdo daquele livro que ganhara o nome. Sobreviviam na esperança de algum dia voltar à liberdade de republicá-los, mas para isso tinham que destruí-los antes e guardá-los na invisibilidade da memória.



A história de Montag e daquela comunidade formada por homens e mulheres que esvaziavam suas memórias pessoais para serem guardiões de fragmentos da memória coletiva também inspiram os EGOSHOTS, que de certa forma passam a ser como aqueles homens-livros do Truffaut, indefinidos, como também são indefinidas as páginas virtuais que escrevem suas narrativas sobrepostas. Como aliás ficam sobrepostas todas as páginas dos livros fechados e dos manuscritos guardados à chave no fundo de gavetas. Uma vez trancados não se pode saber do que eles tratam.

A experiência de misturar essas escritas serve para nos lembrar que a linguagem é algo dinâmico e nunca permanece igual. Morre e renasce como todos os ciclos orgânicos que conhecemos até aqui. Em tempos de imagens de síntese - e não só a fotográfica - a questão já nem é mais tentar substituir palavras por imagens, ou vice-versa, e sim tentar decifrar até que ponto, esses novos meios farão nossas mensagens mais humanas e tão pertinentes quanto às antigas formas narrativas de outros tempos. A experiência de misturar essas escritas serve para nos lembrar que a linguagem é algo dinâmico e nunca permanece igual. Morre e renasce como todos os ciclos orgânicos que conhecemos até aqui. Em tempos de imagens de síntese - e não só a fotográfica - a questão já nem é mais tentar substituir palavras por imagens, ou vice-versa, e sim tentar decifrar até que ponto, esses novos meios farão nossas mensagens mais humanas e tão pertinentes quanto às antigas formas narrativas de outros tempos.

## 1.4 BIOSHOTS – MURO BRANCO, BURACO NEGRO

O procedimento de justapor inscrições e/ou apagamentos propiciados pelo método das multiexposições fotográficas remete também a outros tipos de formulações teóricas. É o caso do complexo conceito de Rostidade de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1994), que orientou a experimentação prática seguinte sobre o rosto. Em suas articulações teóricas, Deleuze e Guattari formularam a idéia de uma máquina abstrata de rostidade que seria responsável pela rostificação de todo o corpo, de suas funções e dos objetos que nos cercam.

Funcionando como uma espécie de biopoder introjetado em diferentes camadas sociais, esse mecanismo mental que para os autores teria iniciado seu trabalho ao longo da história, seria hoje responsável pela tessitura das redes de conexões na sociedade. É fato que o rosto percorre toda a história da arte e das representações, e este processo de rostificação que começa na família e logo se generaliza nas relações interpessoais, institucionais e no imaginário coletivo, inaugura uma nova fronteira de subjetivações e significações. Deleuze e Guattari estabelecem ‘o muro branco e o buraco negro’ como abstrações opostas e



complementares para construção e desconstrução dos nossos anseios individuais e coletivos. E alertam

Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de freqüência ou de probabilidades, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os nossos rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme uma realidade dominante. (...) O rosto escava o buraco de que a subjetividade necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho. (DELEUZE & GUATTARI, 1996: p.32)

Que outro dispositivo se aproximaria mais da máquina abstrata de rostidade do que a fotografia? É através do muro branco de uma superfície sensível à imagem e do buraco negro de subjetivação do obturador que o homem relaciona-se figurativamente com o mundo e consigo mesmo. É através desse mecanismo proporcionado pela fotografia que o indivíduo opera suas construções de afeto, memória, autoimagem e imagem social.

Tendo como mote a rostidade de Deleuze e Guattari, proponho então pensar o rosto como um território que migra conforme os fluxos de interação social, e como tal pensá-lo como uma espécie de plataforma para múltiplas inscrições.

Este conceito passa a ser uma importante ferramenta de articulação da série: **BIO** - relacionado à

natureza humana + SHOT - Disparo, segundo o uso que é aplicado à tradição fotográfica de relacionar o clique de captura da imagem como um tiro.

Os BIOSHOTS são imagens digitais produzidas a partir de um programa gratuito disponível no site *yearsbookyourself.com*. O programa permite que o usuário crie fotografias para álbuns virtuais, inspirados nos modelos muito populares de livros de formatura de escolas secundárias norte-americanas. Podem-se construir diversas simulações fotográficas de festas, eventos esportivos, convívio em salas de aula, e claro, também a clássica pose do retrato de formatura. O site disponibiliza a ferramenta como uma espécie de jogo em que o usuário cria imagens para aplicativos da web, netbooks e smartphones.

O funcionamento do programa é simples. Primeiro se escolhe a situação desejada ou o perfil de um retrato de formatura - são 52 perfis em preto&branco: 26 femininos e 26 masculinos, com modelos que vão de 1950 ao ano 2000 -, depois se faz o *'upload'* da imagem de um rosto - o seu rosto ou o de outra pessoa -, ajustam-se as proporções e finalmente o site gera a imagem final para *'download'* - muito pequena em termos de resolução para impressão, mas bem leves e adequadas para operações online.

O detalhe é que não há outra forma de salvar os perfis sem usar algum retrato para dispará-lo. Como a princípio fiquei interessada apenas em *'capturar'* os retratos vazios, para usá-los posteriormente como molduras em outras aplicações não suficientemente claras até então, precisei pensar numa estratégia para executar o programa até o fim, sem que fosse necessário usar um rosto como

matriz. No entanto, o sistema só executa todas as etapas até o final se tiver como coordenada alguma imagem situada entre os eixos dos olhos, do nariz ou da boca. Surgiu aí a idéia de apagar parcialmente e alternadamente meu autorretrato para conseguir salvar os tais perfis, o que me pareceu fácil de fazer uma vez que se tinham muitas opções de pose e e contrastes disponíveis no meu arquivo pessoal. Pronto, bastou concluir as primeiras etapas da operação e o potencial lúdico do programa passou a dominar todas as escolhas seguintes, de forma inesperada.



FIG.39 - Acima, à esquerda, o template do site *yearsbookyourself.com*, e à direita, as três variações do autorretrato que originaram as matrizes BIOSHOTS.

Usar meu autorretrato (mesmo parcialmente apagado) e vê-lo variar de tantas formas remeteu-me rapidamente às brincadeiras infantis frente ao espelho, os exercícios de automaquiagem da pré-adolescência e até mesmo as insatisfações pessoais da vida adulta: ‘ah, se meu cabelo fosse desse ou daquele jeito’, ‘se eu fosse negra, loura, magra, gorda...’, ‘se eu fosse homem seria assim...’. Fez-se de cada construção dos 52 perfis um exercício de conjugação verbal e temporal com muitas condicionantes



poéticas. Uma brincadeira de construir imagens no presente, passado e no futuro.

Ao final, as imagens da série BIOSHOT passaram a ser misturas dos meus traços fisionômicos às matrizes prévias que combinam tipos físicos, sexos, raças, tempos e códigos diferentes. Primeiro foi feito o apagamento parcial e alternado dos traços do meu rosto, em seguida cada uma das três possibilidades de rostos foi aplicada aos 52 perfis, totalizando 156 arquivos intermediários (uma boca, um nariz e um par de olhos para cada um dos tipos disponíveis) que mais tarde se juntariam em novas tomadas fotográficas com tempos de exposição maiores.

Seja pela lembrança, seja pelo apagamento, a série busca uma conexão entre o passado, o presente e o futuro de identidades reais e simuladas, mas todas atreladas a alguma imagem de 'sujeito' que trazemos conosco. O dispositivo não se fixa em traços faciais, e sim no estilo e modelos de poses que servirão de moldura para os rostos dos usuários que aceitarem brincar com os recursos de simulação do programa. Este jogo de forjar diferentes aparências para o rosto se assemelha muito ao exercício de rostidade proposto pela máquina abstrata de Deleuze e Guattari

É somente no interior do rosto, do fundo de seu buraco negro e em seu muro branco que os traços de rostidade poderão ser liberados, como os pássaros; não voltar a uma cabeça primitiva, mas inventar as combinações nas quais esses traços se conectam com traços de picturalidade, de musicalidade, eles mesmos liberados de seus respectivos códigos.' (OP.CIT., 1996: pp.59-60).

As matrizes mais comuns, principalmente no estilo de fotos que se popularizou nos últimos 20 ou 30 anos do século XX, parecem questionar o quanto o retrato de alguém é uma construção ficcional - ainda que histórica -, norteadas por padrões e códigos normativos de grupos sociais. Cada elemento de composição da imagem do homem contemporâneo é cuidadosamente tecido pela sociedade de consumo em formatos cada vez mais padronizados, que procuram explorar ou ignorar o individual em favor de interesses coletivos.



FIG.40 – Acima exemplos de matrizes BIOSHOTs individuais, antes da assemblage fotográfica final. Estes três arquivos de olhos, bocas e narizes depois são animados em seqüência no *PowerPoint* em intervalos de tempo variados, e fotografados em RAW diretamente do monitor do computador, a fim de gerar as imagens finais.

Assim como o *yearsbookyourself.com*, outros sites disponibilizam ferramentas de manipulação de imagens para entreter o internauta. Muitos desses programas são estratégias de sedução para manter o usuário mais tempo conectado para que ele seja bombardeado por uma infinidade de propagandas, com ofertas de produtos e serviços. Cadastrar-se gratuitamente em sites como esse implica em



ter que enviar informações pessoais e entrar no gigantesco mercado de banco de dados onde a maior moeda de circulação está na entrega voluntária da arrouba (@) do internauta.

Os maiores responsáveis por sites e dispositivos assim usam a fotografia digital - com sua rápida assimilação e uso interativo desatrelado de idiomas<sup>61</sup> -, como armadilha para que interesses comerciais continuem abatendo cada vez mais novas presas.

O mais curioso do programa *yearsbookyourself* talvez seja o recorte temporal proposto por seus idealizadores. Sem qualquer justificativa da equipe sobre os critérios de escolhas gráficas do sistema ou dos períodos abordados e das referências das fontes de imagens usadas no aplicativo, o site coincidentemente ou não, coloca em evidência a representação simbólica do rosto ocidental de três importantes gerações do século XX:

- os 'Babys Boomers' - nascidos após a 2ª Guerra Mundial, de 1945 até 1960;
- a Geração X - entre 1970 a 1980;
- a Geração Y - anos 1990 até 2000.

Claro, esta construção é feita segundo o ponto de vista norte-americano, mas quem há de negar a ressonância que esses modelos tiveram em várias partes do mundo? Como longínquos reflexos das gerações pós-guerra, esses retratos são mais importantes pelo conjunto que representam

---

<sup>61</sup> Programas que usam simulações digitais disponibilizam as instruções de uso a partir de ícones padronizados e comuns entre os aparelhos fotográficos e computacionais, como por exemplo, setas para carregar e descarregar arquivos (↓↑), escolha de formatos digitais para e-mail (✉), tela (☐), impressão (🖨), e etc.

do que como peças isoladas de cada período. Espelham meio século de imagens de homens e mulheres congelados em sua juventude e às portas de mudanças que sempre insistem em se repetir, mesmo que os tempos, os desejos e os perfis se alterem. Na tradição de *High-School's Photobooks* estes retratos representam o rito de passagem da fase adolescente para a vida adulta. O lado lúdico do dispositivo está justamente na possibilidade de compartilhar elementos comuns à vida da família<sup>62</sup>, brincando de alterar a cronologia e a aparência de suas personagens. Pode-se mudar a aparência, mas em suma, não o DNA que origina os traços fisionômicos das pessoas. A herança genética fruto da combinação XX + XY ainda é tida pela ciência como imutável, e mesmo que se possam alterar cirurgicamente traços fisionômicos, órgãos sexuais ou detalhes da aparência através do uso de tratamentos cosméticos, não se substituem ainda a essência genética original.

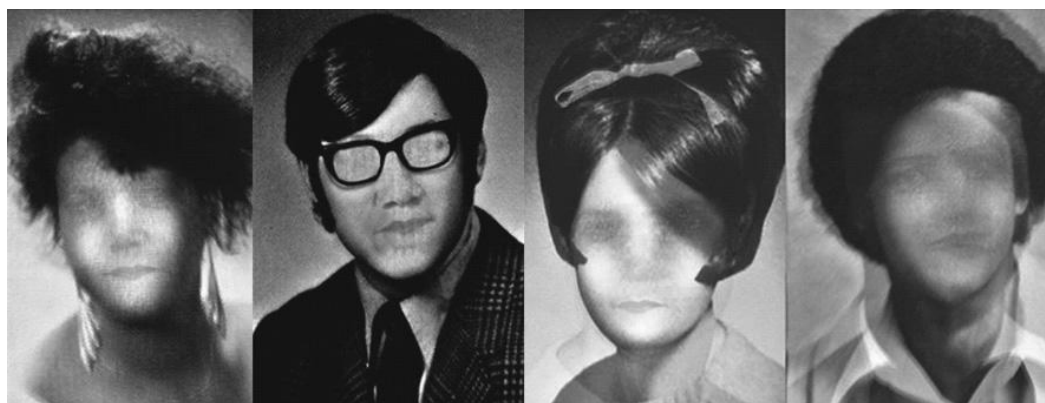


FIG.41 – Conjunto de imagens da Série BIOSHOT. Ao juntarem-se fotografias com poses típicas de documentos ou álbuns comemorativos - principalmente de fotos cujo estilo se popularizou nos últimos 20 ou 30 anos do século XX -, questiona-se o quanto o retrato é uma construção ficcional, ainda que histórica. (Fotos © Flavya Mutran)

<sup>62</sup> A família com os avôs (geração dos anos 1950), de pais (anos 1970), de filhos e netos nascidos a partir dos anos 1980.

Tais mudanças podem até se concentrar na aparência do rosto e na superfície externa do indivíduo, seu invólucro epitelial, mas também refletem o desejo antigo e perene do homem para dominar o tempo, perpetuar a juventude, afirmar-se como uno e ao mesmo tempo refugiar-se em outras vidas, novas caras, recomeços.

O programa em si é uma ferramenta que documenta a passagem do tempo no que oficialmente contribui para a identificação de um indivíduo: seu retrato a meio perfil. Oriunda da clássica estrutura do retrato honorífico, a pose a meio-perfil se apóia nos pilares históricos da tradição da pintura, posteriormente assimilados pela fotografia oitocentista, em seguida pelo cinema e depois pela TV.

Uma vez que as imagens-matrizes da série BIOSHOTS foram produzidas, surgiram os questionamentos relativos ao seu modo de apresentação. Cada etapa do trabalho foi experimentada em suportes e tamanhos diferentes.

A primeira etapa, já descrita acima, foi a construção de 156 modelos de perfis. A segunda fase foi gerar os arquivos em RAW com as mistura das três matrizes para cada perfil, totalizando os 52 retratos. Restava decidir como apresentar os BIOSHOTS. Na primeira oportunidade de apresentar os BIOSHOTS, optou-se por ampliar os BIOSHOTS em papel metalizado no formato 50 x 60 cm, na tentativa de encontrar um tipo de suporte que fizesse alusão ao efeito reflexivo do espelho.



FIG.42 - Acima, dois BIOSHOTS expostos no espaço para artistas convidados do XXVIII Salão Arte Pará 2009, MHEP - Museu Histórico do Pará, em outubro de 2009, em Belém/PA -, cujo tema foi 'Territórios da arte e tecnologia ou a mutação das identidades'. Fotos © Alberto Bitar.

Embora a repercussão das obras tenha sido positiva, o material e o tamanho não pareciam ainda reunir o efeito desejado, pois o vidro e a moldura interferiram na visualização das obras, encobrendo o material metalizado parcialmente.

No mesmo evento, a pesquisadora Vânia Leal, responsável pela Ação Educativa e pela edição do catálogo do Salão, propôs que algumas imagens da série fossem incluídas no suplemento especial voltado para o público infanto-juvenil, a fim de explorar o potencial interativo das imagens. A proposta era que cada leitor pudesse desenhar sobre os rostos, experimentando o mesmo mecanismo de simulação do programa e, ao mesmo tempo, aplicando o exercício da máquina de rostidade de Deleuze e Guattari.





FIG.43 - Acima, as duas páginas com a matéria sobre BIOSHOT expostos no Arte Pará 2009, publicada no encarte 'Liberalzinho' do jornal O Liberal, Edição de Domingo, 11 de outubro de 2009. © reprodução.

Na segunda oportunidade de expor a série, experimentou-se apresentar também algumas matrizes (os rostos só com olhos, narizes ou bocas) junto com as versões finais, cujos traços aparecem superpostos com pouca definição. Foram 24 ampliações em tamanho 10 x 15 cm e 02 cópias em tamanho 20 x 30 cm, totalizando 26 ampliações em papel semimate, montadas em suporte foam-board sem moldura. Acreditava-se que expondo as duas etapas da pesquisa, seria possível confrontar o retrato e o autorretrato como construções abertas, permanentemente em transformação.

Não se tem, na verdade, elementos para avaliar em que medida a forma de apresentação da obra atinge os objetivos teóricos, mas o resultado desta experiência apontou para a necessidade de explorar outras maneiras de expor a série.





FIG.44, FIG.45 e FIG.46 – Acima, 26 imagens da série BIOSHOT foram expostas na mostra ‘Todos os dons de Pandora’ do Evento extensivo ao II SIGAM – Simpósio Internacional sobre Gênero, Arte e Memória, na galeria do IAD da UFPEL, dezembro de 2009, Pelotas/RS. © Flavya Mutran

Durante o período do estágio docência do mestrado, pude acompanhar a disciplina ‘Laboratório de processos gráficos’, ministrada pela professora Maristela Salvatori, também minha orientadora na pesquisa. Nesse período foi possível experimentar processos híbridos que misturavam fotografia e gravura, aplicando os Bioshots em placas de circuito eletrônico, através do processo de água forte.

Sem qualquer experiência anterior com esta técnica, logo na preparação dos materiais pôde-se fazer uma conexão com os daguerreótipos<sup>63</sup> oitocentistas. Embora as semelhanças entre os processos sejam pequenas, talvez até superficiais, o polimento inicial das placas de cobre até que ficassem lisas e brilhantes como espelhos, remete às placas polidas do século XIX e logo seduz qualquer amante da fotografia. Seria a oportunidade de explorar novamente as

---

<sup>63</sup> No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentado em luxuosos estojos decorados - inicialmente em madeira revestida de couro e, posteriormente, em baquelite - com passe-partout de metal dourado em torno da imagem e a outra face interna dotada de elegante forro de veludo. FONTE: <http://www.itaucultural.org.br>

matrizes BIOSHOTS aproximando-as também com outros processos de impressão.

Pensar na relação matriz versus cópia foi o que mais interessou. Originárias de arquivos digitais de baixíssima resolução para impressão – arquivos em JPEG com menos de 100KB cada –, as fotografias da etapa que chamo de intermediária (relativa somente a fase de 03 cópias com os traços alternados do rosto) foram usadas para os testes iniciais.

Os arquivos digitais foram impressos no formato 09 x 12 cm, xerocados, em seguida transferidos para a placas usando a prensa de gravura, que por pressão transfere o pigmento do toner da xerox untadas com benzina às placas polidas<sup>64</sup>. Após este processo a placa segue para os banhos de água forte, gravação e lavagem final.

Muito mais demorado do que os processos fotográficos, mesmo os químicos, a fotogravura tem características próprias de composição que operam no âmbito da abstração, ainda que se usem imagens figurativas. Fiquei muito mais interessada no potencial plástico das placas, do que por suas cópias em papel. E mais, as reproduções fotográficas dessas placas me pareceram mais atraentes ainda do que o próprio objeto físico, o que permite também criar variações de cor e textura ao serem fotografadas, permitindo também ampliá-las de diferentes tamanhos.

---

<sup>64</sup> As placas de circuito eletrônico possuem apenas uma fina camada de cobre em um dos lados, e por isso são mais leves e mais baratas que as placas maciças de cobre.



FIG.47 – Acima, etapas de produção de provas em fotogravura de matrizes BIOSHOT, no Laboratório de Gravura do Instituto de Artes da UFRGS. Outubro/2009, Porto Alegre/RS. Foto © Roberta Agostini.

As nuances de cores, texturas e a indefinição sobre a natureza dessas imagens é intrigante. Mesmo que sejam reproduções de outras linguagens usando a fotografia como mediadora, estas placas trazem consigo toda a carga do desenho, da pintura e da própria gravura em si. Olha-se para elas com um estranhamento que faz ficar em segundo plano o lado figurativo da imagem. Antes de perguntar-se de quem é esse retrato, se quer saber: isso é um retrato?

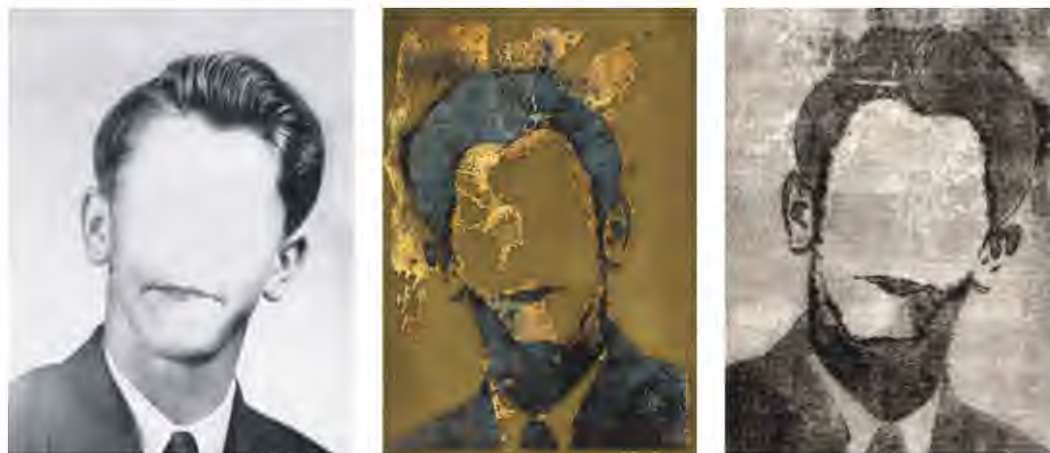


FIG.48, FIG.49 e FIG.50 – Acima, testes com impressões variadas de matrizes BIOSHOTs. À esquerda matriz digital em JPG como imagem de referência para cópia em xerox, que por sua vez serve de matriz para fotogravura em placa de circuito eletrônico no processo água forte, ao centro. À direita, a primeira prova impressa em papel.

Embora sedutores e passíveis de mais investigações práticas e relações teóricas, os BIOSHOTs em água forte não atendiam ainda o desejo de estabelecer a conexão retrato x espelho que se pretendia obter com a série. Estas experimentações levantavam questões importantes, ligadas à relação matriz versus cópias, mas um pequeno incômodo se estabeleceu com os resultados das experiências. Os grãos e linhas característicos da sintaxe da gravura faziam desaparecer os pixels dos BIOSHOTs, pelo menos nos testes em pequena escala. Apesar de plasticamente interessantes, as fotogravuras mascaravam a natureza precária dos arquivos originais, e o que se buscava era justamente o contrário, deixá-los evidentes, como provas documentais de uma época, de uma linguagem que tende ao rápido desaparecimento com os constantes aperfeiçoamentos tecnológicos.

O que os BIOSHOTs não têm de relação indicial com o referente humano (cópia de um rosto), têm de documento de processo tecnológico dos nossos dias. São vestígios documentais da fase de convergência entre meios e linguagens pela qual vivemos hoje, em que arquivos de baixa resolução em bits são usados apenas para o trânsito entre redes, com limitações de outras aplicações para processos gráficos.

Pretendia-se encontrar algum tipo de apresentação que evidenciasse esses rostos pixelizados, desfocados, simulados e imperfeitos dos *photobooks* digitais. Algo que reunisse também reflexos e transparências ao mesmo tempo. Optou-se por não usar nenhum tipo de filtro ou artifício digital que escondesse ou suavizasse a baixa resolução das suas matrizes primárias, que embora tenham



sido fotografadas novamente em RAW, para juntar as partes dissociadas do rosto e permitir que esses fossem redesenhados pelo acaso das longas assemblages, sua operação não disfarçava sua natureza original. Coloca os pixels até mais em evidência e permite suas impressões em suportes variados.

Foi então que se chegou à solução de imprimir os BIOSHOTs em transparências aplicadas a espelhos. A escala deveria se aproximar ao tamanho médio dos monitores dos computadores domésticos, com imagens que não ultrapassassem a escala média de um rosto humano distante 30 centímetros do monitor/espelho: tamanho 20 x 30 cm.



FIG.51 – Acima, montagem final da série BIOSHOT, em vinil autocolante aplicado em espelho, montado em perfil de madeira fosca preta, em tamanho 20 x 30 cm. A escala da imagem se aproxima do tamanho médio de uma cabeça/rosto refletida sobre os espelhos do dia a dia.

As figuras que aparecem sobre os espelhos e sob os reflexos dos observadores ficam numa espécie de ‘entre - caminho’ de dentro e de fora, da virtualidade do reflexo especular e da materialidade do próprio rosto. Esse ‘entre-



caminho' para a realidade do próprio rosto, a virtualidade da imagem do espelho e a ficção dos BIOSHOTS é que definiram o tipo de suporte adotado. Se cabe fazer uma distinção para o que já parece óbvio para nós sobre espelhos é o fato de que algumas das nossas certezas sobre imagens apóiam-se em fenômenos físicos que a filosofia ocupa-se em desmontar a fim de testá-las, e testar a nós mesmos. É o caso da importância de questionar-se a respeito do significado dos usos para os termos virtual, especular e real, segundo os ensaios de Umberto Eco. Para o autor, mesmo que já se saiba como os espelhos operam nossa realidade visível, em certos estágios da vida desconhecemos suas leis e certas descobertas são fundamentais para nossa compreensão sobre nós mesmos.

A imagem real dos espelhos côncavos é do ponto de vista do senso comum, irreal, e é chamada real não somente porque o indivíduo que a percebe pode confundi-la com o objetivo fisicamente consistente, mas também porque pode ser concentrada numa tela, coisa que não acontece com imagens virtuais. Quanto à imagem virtual, é assim chamada porque o espectador a percebe como se ela estivesse dentro do espelho, quando o espelho, obviamente não tem um 'dentro'. (ECO, 1989: p.14)

Eco<sup>65</sup> afirma que um dos equívocos arraigados no senso comum é o da simetria invertida da imagem do

---

<sup>65</sup> Sobre isso Eco descreve *'É o observador (ingênuo, mesmo quando físico por profissão) que, por identificação, imagina ser o homem dentro do espelho, e olhando-se percebe que usa, por exemplo, o relógio no pulso direito. O fato é que usaria se ele, o observador, fosse aquele que está dentro do espelho (je est un autre!) Quem, ao contrário, evita comportar-se como Alice e não entra no espelho, não sofre essa ilusão.'* (OP. CIT.: p.14)

espelho, de fato não corresponde às propriedades catópticas<sup>66</sup>. Na imagem especular, o que está à esquerda ou à direita permanece exatamente onde está o objeto refletido. O que parece ser uma inversão se apóia em um ponto de vista improvável como se fosse visto por alguém de dentro do espelho, e só assim veria o que está de um lado corresponder a outro pelo seu ponto de vista, enquanto nós, todos os dias vemos de fato as coisas em seus lugares.

Então, se na verdade o que vemos é tal como parece refletido e quem nos vê de outra maneira será sempre o outro, o que está no lugar diferente de mim, embora incite questionamentos e desejos múltiplos de trocas, elas ocorrem de fato sempre a partir de pontos de vistas diferentes.

O certo é que os BIOSHOTs são criações imperfeitas que simulam vidas paralelas, do eu e do outro. São imagens turvas, parcialmente apagadas, que parecem lembranças ou sinais do processo de esquecimento que apaga os traços de entes queridos, o rosto de alguém distante perdido na invisibilidade da memória. Pode ser o espelhamento do próprio eu, pode ser a projeção fantasmática de um, ou vários outros.

E o que tantas combinações dos mesmos elementos fisionômicos poderiam suscitar sobre a alma desses rostos? A concepção de que ‘o rosto é o espelho da alma’<sup>67</sup>, para Umberto Eco é uma certeza histórica, mas não é científica. Faz parte do que Hegel costumava chamar de uma constatação ‘fisiognômica natural’, apoiada num

---

<sup>66</sup> Propriedade catóptica é algo atribuída à superfícies polidas de metal ou vidro ou a qualquer superfície capaz de atuar como um espelho.

<sup>67</sup> ECO, 1989: p.45.

conhecimento empírico de que os traços fisionômicos de um indivíduo, ou as dimensões de outros órgãos, seriam sinais que remetem a um caráter interno.

A Fisiognomia (ou fisiognomia) é uma teoria muito antiga e polêmica que ocupa-se em verificar se é possível julgar a natureza de um homem ou animal baseando-se na aparência de sua estrutura corporal, visto que todas as inclinações naturais transformam simultaneamente o corpo e a alma. Rejeitada por vários campos da ciência e da filosofia por se tratar de uma perigosa ferramenta de discriminação e preconceito, teve seu apogeu quando a fotografia oitocentista provou ser uma aliada enquanto dispositivo de catalogação.

Este uso ambíguo da fisiognomia natural (feio e mau; bonito e mau; feio e bom; bonito e bom) reproduz, obviamente, antigas tendências por um lado o instinto de associar o espírito ao rosto, por outro a propensão, muito caótica, de ver na beleza uma máscara do mal. Diante da inconstância da fisiognomia natural, a fisiognomia dita científica não tenta associações fáceis: não é a beleza que exprime necessariamente os sentimentos positivos, a análise é conduzida a partir de sinais mais sutis. (IDEM: p.47)

Sem uma ânsima clara para cada um dos 52 perfis de BIOSHOTs, cabe deixar para o observador definir se quer ou não olhar para estes perfis e estabelecer suas próprias conexões. Definir de quem são estes rostos tão parecidos entre si, e tão diferentes ao mesmo tempo. Não seriam visíveis se não houvesse as matrizes pré-existentes - os perfis do programa que partiram de pessoas reais e minha própria matriz de herança familiar. Contudo, estes rostos são vestígios descolados de um referente direto, são existências

improváveis aplicadas sobre espelhos cegos. São seres híbridos e sem nomes, presos num passado inexistente, que poderia ou deveria ter acontecido, não fosse apenas imaginação de um tempo que não chegará jamais acontecer... São documentos de um Pretérito Imperfeito.

## **CAPÍTULO 02**

# **TERRITÓRIOS MÓVEIS**



## 2.1 O NOMADISMO DIGITAL COMO CONDIÇÃO DE TERRITORIALIZAÇÃO

Como se poderia definir o Território na primeira década do século XXI? Hoje, tanto a palavra quanto o conceito sobre território relacionam-se com fatores de ordem imaterial e virtual, estendendo de diferentes maneiras o conjunto de elementos que o caracterizava antes de forma geral. É consenso entender território como algo delimitado por fronteiras, que tanto podem fechar-se quanto alargar-se, em trânsito contínuo, seja físico ou virtual. Entendido como área delimitada sob propriedade única e/ou coletiva<sup>68</sup>, e organizada dentro de uma lógica natural ou artificial, as especificidades de território são determinadas por fatores espaços-temporais, internos e externos às suas delimitações. No entanto, esse movimento que faz parte da própria essência do que seja um território, será sempre algo que depende da observação ou da definição arbitrária de quem o percebe, o habita, o rejeita ou o deseja.

Há que se admitir que as reconfigurações geopolíticas, socioambientais e tecnológicas das últimas décadas ampliaram a nossa concepção geral do que seja território, tanto nas definições etimológicas quanto nas

---

<sup>68</sup> Propriedade única e/ou coletiva de uma pessoa ou animal, grupo de pessoas, animais ou outras formas de vida.

figuradas. Pensar o território é relacionar espaço, lugar, fronteira, paisagem e usuário. É também pensar no espaço ou lugar de convivências, afetos e segregações, que muitas vezes só se diferem entre si a partir de seus usuários como entidades sociais, econômicas e culturais, ou pelo seu contexto.

Para delimitar o que seja o território as teorias urbanísticas adotam a distinção entre os termos espaço e lugar, assim como sua imagem mais abrangente, seja ela conceitual ou física. Todos os termos estão interligados, mas Lucrécia D'Aléssio Ferrara<sup>69</sup> afirma que o espaço é geográfico, mas o lugar não. O lugar é uma instância do sentido. Na história ocidental é impossível esquecer o nó profundo do tempo com o espaço, e para Michel Foucault<sup>70</sup> encontrar uma definição a fim de traçar sua trajetória seria antes necessário pensar o espaço em suas diferentes instâncias, avaliando a forma como o homem convive com as dicotomias entre lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares expostos, lugares urbanos e lugares rurais; lugares supracelestiais em oposição aos celestes e aos terrestres, e ainda os inúmeros lugares não nomeados que (re)configuram todos os anteriores em outros lugares, ou abrem-se com o tempo sob novas perspectivas.

---

<sup>69</sup> FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Olhar Periférico*. São Paulo/SP, EDUSP, 1993.

<sup>70</sup> FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres*. Conferencia pronunciada en el *Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en Architecture, Mouvement, Continuité, n° 5, octubre 1984, pp. 46-49*. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo, n° 7, septiembre de 1997, in URL: <http://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html> consultado em: junho de 2009. A numeração de páginas da citação segue a versão em espanhol.*

E seria possível pensar as Redes Sociais como um desses novos espaços ou novos ambientes urbanos, espécies de cybercidades? Conceitualmente, as Redes Sociais diferem do que se entende por cybercidades, pois embora ambas relacionem agrupamentos sociais e novas tecnologias de comunicação e informação, têm finalidades diversas, sendo as cybercidades projeções de instituições de cidades reais em rede, criadas para oferecer serviços aos cidadãos. Já as Redes Sociais partem de territórios privados - individuais ou coletivos -, desatrelados de propósitos governamentais ou projeções institucionais. Redes Sociais aproximam-se da idéia dos Territórios Flutuantes pensada pelo filósofo francês Michel Maffesoli.

O Território Flutuante de Maffesoli não é definido especificamente a partir de ciberespaços, pois antes se manifesta internamente, de forma mental. Para o autor o território flutuante é uma manifestação de um lugar utópico, mas ao mesmo tempo é vivenciado pelo indivíduo em sua plenitude corporal de diferentes formas. Seu conceito pode ser aplicado a inúmeros territórios para os quais se escapa ou se foge, a fim de se restituir o frescor àquilo que a rotina desgasta diariamente e quase que totalmente.

Para Maffesoli o que está na base de toda estrutura social é precisamente a tensão entre um lugar e um não-lugar, e acredita que o indivíduo, sustentado pela ideologia individualista, seja a 'territorialização' por excelência da modernidade

todo mundo é de um lugar, e crê, a partir desse lugar, ter ligações, mas para que esse lugar e essas ligações assumam todo o significado, é preciso que sejam,

realmente ou fantasiosamente, negados, superados, transgredidos. É uma marca do sentimento trágico da existência: nada se resolve numa superação sintética, tudo é vivido em tensão, na incompletude permanente. (MAFFESOLI, 2001: p.79)

Assim Maffesoli afirma que o território não é *'um fim em si mesmo'* e só vale se *'se põe em relação, se remete a outra coisa ou a outros lugares, e aos valores ligados a esses lugares'* (OP.CIT.: p.88). A dialética constante da estática e da dinâmica, de querer estar aqui e ali ao mesmo tempo, acompanha o indivíduo na sua trajetória frente ao seu papel individual e sua projeção social. Foi justamente desta tensão dialética - surgida no indivíduo e por extensão, na família nuclear -, de precisar da estabilidade e desejar aventuras, que o modelo individualista do modernismo se tornou a prisão do século XX.

Maffesoli cita a experiência dos situacionistas dos anos 60 como uma maneira de pensar o espaço como algo que pode ser relativizado, que faz escapar dessa forma de prisão. A cidade - local do outro e espaço para si mesmo -, passa a servir como base de exploração, o campo para aventurar-se no lúdico e onírico, e lugar para construir obras de artes a partir das próprias experiências, situações e encontros. Na esteira do *'acaso objetivo'* dos surrealistas, e no espírito do *flâneur* de Baudelaire e Benjamin, Maffesoli considera as propostas dos situacionistas como práticas de deriva urbana e também como resposta da sociedade pós-moderna aos conflitos sócio-espaciais gerados pelo modelo modernista. Foi a partir dessa espécie de navegação sem bússola, de deriva, que o indivíduo pôde realmente vivenciar uma forma nova de nomadismo, mas um tipo de nomadismo

conceitual, em que o espírito pode afastar-se do espaço para levar uma vida independente, numa espécie de lugar utópico ou de não-lugar

Se é verdade que o 'território é o topos do mito', não é menos verdade que toda sociedade tem necessidade de um não-lugar (*u-topos*), utopia que, curiosamente, lhe serve de fundamento. A existência, sem seu sentido etimológico, refere-se a uma saída de si, uma fuga, uma explosão, que se vive no nível global, o do imaginário coletivo, mas também no próprio seio de cada indivíduo. (IDEM: p.87)

Lugar ou não-lugar para ser e estar à deriva em idas e vindas que libertem o espírito poético do *flâneur benjaminiano*: alguém que das ruas, junto a ela, tem o melhor ponto de observação; que caminha, ociosamente, sem rumo, atento aos detalhes, que observa o mundo com paixão e consegue estar e ser multidão, para dela fazer seu alimento; o *flâneur* também é aquele que compreende que '(...) *saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução.* (BENJAMIM, 1985: p. 73)'

A metáfora benjaminiana dessa deriva urbana ou do nomadismo de Maffesoli nos incita uma visão mais realista da vida, a que alguém não se resume a uma única e simples identidade, mas que desempenha de fato vários papéis sociais através de múltiplas facetas, em diferentes espaços privados e coletivos. Tal forma de nomadismo mostra que a fragmentação das sociedades corresponde a uma retomada da autonomia do indivíduo, mas em contraponto, os valores flutuam e os papéis tradicionais se esfacelam.



O espaço onde o homem pós-moderno exercita essa multiplicidade de si vem variando com o tempo. Foi antes o espaço dos passeios públicos da cidade pós-revolução industrial, mais adiante se transferiu para os grandes centros comerciais das megalópoles pós-modernas e hoje, possivelmente se manifeste nas mídias locativas e no vasto território da web: todos territórios flutuantes. Não é de se admirar que nesses e desses espaços tenham surgido tantos caminhos da arte.

Até aqui muito já se falou sobre como o internauta vêm se apropriando dos meios de comunicação e usando a fotografia como estratégia de autoinserção social, criando uma espécie de dilaceramento dos limites do círculo íntimo para autoinclusão nas esferas coletivas, mas tais atitudes também demonstram o quanto a concepção de lugar - ou território -, tem se ampliado para além das estruturas formais, visíveis e funcionais. Este fenômeno de autoexibição, e ao mesmo tempo de desligamento de si, repete na prática o conceito de nomadismo de Maffesoli e manifesta-se também nas idéias de Deleuze e Guattari, quando definem mobilidade territorial como manifestações extensivas caracterizadas por velocidades e intensidades, e não por trajetos ou distâncias.

Para os autores, a noção de território possui um valor existencial que marca, ou delimita o espaço e a distância entre o eu e o outro. Pensar em território, para Deleuze e Guattari, remete antes ao movimento: à territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Territorializar significa delimitar um espaço, e desterritorializar significa sair desse espaço delimitado, romper suas barreiras de identidade, de domínio e de propriedade, pois um território está sempre em *'vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de*

*passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização*'.<sup>71</sup>

A maneira de pensar o espaço e as espécies de deslocamentos previstos por Deleuze e Guattari nos coloca diante de outra perspectiva para ver os ambientes virtuais e suas representações: o fluxo. A ubiquidade<sup>72</sup> dos circuitos em rede possibilita esses fluxos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, que em outras palavras também operam os nomadismos conceituais dos territórios flutuantes de Maffesoli.

Foucault afirma que Galileu e todo o século XVII foram os primeiros, de todo um movimento posterior, a substituir a idéia de localização do espaço pela sua extensão. Galileu teria sido o responsável por dissolver o conceito de fixidez do espaço medieval, com sua 'escandalosa' investigação sobre a posição da Terra em relação ao sol - e por extensão em relação ao cosmos -, dando o passo decisivo para a constituição do conceito de movimento contínuo e, o que é implícito, de um espaço infinitamente aberto. Por outras palavras, Galileu colocou o homem diante do fato de que o seu lugar no mundo não passava apenas de um ponto em movimento.

Foucault completa esse panorama de mudanças afirmando que ao final do século XX, a definição de território

---

<sup>71</sup> DELEUZE e GUATTARI, 1998: v.4, p.137.

<sup>72</sup> Ubiquidade - por 'computação ubíqua' ou 'pervasiva', compreende-se a disseminação dos computadores em todos os lugares e a possibilidade de estar em vários lugares ao mesmo tempo. Computação permeante, dissiminada e ubíqua, referem-se à possibilidade de estar em vários lugares ao mesmo tempo. A idéia de computadores ubíquos, ou *UbiComp*, surgiu em 1991 e hoje tornou-se possível graças à integração de vários sistemas como o 3G e *WI-FI*, mais comuns no Brasil, por exemplo.

mudaria da idéia da disposição do espaço como sítio<sup>73</sup>, pela concepção de espaço como extensão, e afirma que as vésperas do século XXI a ansiedade do homem estava relacionada fundamentalmente com o espaço, muito mais do que com o tempo. Para o autor, apesar de toda a rede de relações entre saberes e do desenvolvimento técnico para uma contínua apropriação do espaço contemporâneo, este ainda não foi totalmente dessacralizado

A nossa vida ainda se rege por certas dicotomias inultrapassáveis, invioláveis, dicotomias as quais as nossas instituições ainda não tiveram coragem de dissipar. Estas dicotomias são oposições que tomamos como dadas à partida: por exemplo, entre espaço público e espaço privado, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho. Todas estas oposições se mantêm devido à presença oculta do sagrado. (FOUCAULT, 1997: p.02)

Mas onde estaria então o conceito que se tem buscado até aqui relacionando rosto e lugar? Seria possível pensar o rosto como espaço do sagrado e do profano, ao mesmo tempo? O rosto como o lugar por excelência de contestação do espaço em que vivemos, simultaneamente mítico e real, e lugar da realização para os vários territórios flutuantes que nos cercam? Se os territórios que procuro são projeções mentais que se manifestam em locais virtuais, seriam também espécies de lugares utópicos?

---

<sup>73</sup> Sítio é definido aqui pelo conceito de fixidez do espaço medieval: espaço em que cada coisa é colocada no seu lugar, ou sítio específico, o espaço da disposição. (FOUCAULT, 1997: p. 01)

Mais uma vez é Michel Foucault que ajuda a esclarecer que tipo de lugar é este que tenho procurado encontrar com os ensaios da pesquisa, e reconheço-os em duas classificações. Há uma distinção entre os espaços ou lugares que eu visito (as imagens de terceiros) e os lugares que crio (as minhas imagens). De certa forma os lugares que surgem nas fotografias de Pretérito Imperfeito se constituem como projeções utópicas dos ambientes de Redes Sociais, pois de fato não são fotos tiradas *in loco*, apenas mantém uma relação analógica indireta ou invertida com tais territórios, portanto estariam mais próximos da definição de utopia como lugares irreais. '(...) são 'sítios' sem lugar real, e apresentam a sociedade numa forma aperfeiçoada, ou totalmente virada ao contrário.'<sup>74</sup>

Em contraposição às utopias, Foucault fala de heterotopias para descrever um tipo de território que está fora de todos os lugares, até mesmo dos irreais e mentais (utópicos), uma vez que obviamente pode-se apontar a sua posição geográfica na realidade, como o caso dos endereços das Redes Sociais e dos fotoblogs que podem ser mapeados através de seu IP<sup>75</sup>. Sobre isso o Prof. Dr. Jacinto Lageira afirma que os territórios da web, ainda que virtuais, não deixam de ser reais, uma vez que são visíveis e de alguma

---

<sup>74</sup> OP.CIT: p.02.

<sup>75</sup> O IP (Internet Protocol) genérico de um computador é representado pelos números '127.0.0.1', ou o endereço padrão de um computador. É o que define o *localhost*, Em informática, localhost é qualquer máquina ou computador conectado a uma rede. Os *hosts* variam de computadores pessoais a supercomputadores, e uma vez conectados à internet podem ser rastreados a partir de suas configurações pessoais de IP.

forma 'afetam' nossa percepção e sentidos, proporcionando uma *'ilusão estética que opera sensações'*.<sup>76</sup>

Foucault afirma que as heterotopias são espaços ou lugares que fazem relações a outros lugares, configurando-se em muitas camadas de significação que funcionam em condições não hegemônicas. Embora cada heterotopia tenha uma função determinada e precisa na sua sociedade, uma mesma heterotopia pode, de acordo sincrônico com a cultura em que se insere, assumir outra função qualquer em contornos variados, não sendo possível limitar seu entendimento a uma única forma universal, pois que são simultaneamente físicos e mentais.

O autor usa como primeiro exemplo de heterotopia o lugar em que se vê a imagem do espelho, por exemplo, pois se trata de um momento paradoxal em que não se está nem aqui, nem lá; vê-se a si próprio como se fosse outro, como uma metáfora de contradição entre o que é real e o não-real: o momento de alteridade.

Foucault classifica seis tipos de espaços heterotópicos e suas significações duais:

1. Um primeiro espaço é o da 'heterotopia de crise' – comum às sociedades primitivas e quase em desuso nas atuais –, seriam os locais que existem a partir das mudanças de fases da vida do sujeito, e dá o exemplo dos antigos internatos, ou de locais cujas atividades deveriam se realizar longe das vistas da comunidade (os bordéis, os retiros para virgens ou os leitos para a lua-de-mel);

---

<sup>76</sup> LAGEIRA, Jacinto. Imagem e contexto nas tecnologias da representação palestra proferida em 26.10.2010 no IA/UFRGS no seminário IMAGEM E TECNOLOGIAS DA REPRESENTAÇÃO: Comunicação, Arte e Design. Porto Alegre/RS.



2. O segundo tipo é a 'heterotopia do desvio' - seria a que advém de algum tipo de má conduta ou incapacidade do sujeito, gerando a necessidade de espaços ou instituições que os mantenham longe do convívio social, como por exemplo as prisões, os asilos, hospitais, cemitérios e afins;
3. Terceiro seria a 'heterotopia de sobreposição' - lugares que conseguem sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis. A imagem do jardim é usada pelo autor como sendo um desses tipos de espaço, como microcosmo de ambientes diferentes com variedades de plantas de todo o mundo;
4. Outro tipo seria a 'heterotopia temporal' - é determinada por situações temporárias como as feiras e festivais, ou os locais que existem para construir e ao mesmo tempo preservar bens culturais, que é o caso das bibliotecas, museus e grandes acervos, típicas heterotropias do século XIX - *'em que o tempo não pára de se acumular e empilhar-se sobre si próprio'* (IDEM: p.04);
5. Há as 'heterotopias herméticas' - relacionadas com rituais e purificações religiosas ou dogmáticas, que ficam em locais isolados e impenetráveis, como os mosteiros, quartéis e etc.;
6. Por último apresenta a 'heterotopia de ilusão' - o espaço ou lugar que espelha todos os outros espaços reais, todos os 'sítios em que a vida é repartida, expondo-os como ainda mais ilusórios', que se desdobra-o em outra versão do que seja o espaço social numa pequena versão, e para tal o autor usa o exemplo das Colônias do século XVII (pequenas versões de aristocracias européias em terras distantes) ou o mais extremo de todos, o exemplo do navio: *'o navio é a heterotopia por excelência. Perceberemos também que o navio tem sido, na nossa civilização, desde o século XVI até aos nossos dias, o maior instrumento de desenvolvimento econômico, e simultaneamente o grande escape da imaginação.'* (IDEM: p.05).

A idéia pós-estruturalista para uma geografia humana de lugar como entidade heterotópica ganhou destaque no debate teórico pós-moderno do qual Foucault é um dos maiores expoentes. Relaciono todos os exemplos citados de espaços heterotópicos com os ambientes da web e das Redes Sociais, que em maior ou menor escala reproduzem ou espalham as práticas descritas pelo autor. De certa forma os fotoblogs são exatamente como as versões do espelho velazquiano ou do espelho heterotópico de alteridade das palavras de Foucault. Cada perfil ativo numa Rede Social é também uma espécie de navio da nossa era digital. Um tipo de território móvel, flutuante, que se lança à deriva nos devires previstos por Deleuze, Guattari ou Maffesoli, onde cada novo autorretrato é um novo lugar. Fotografando e projetando sua imagem para o mundo o internauta não só pratica uma forma nômade de desterritorialização, como também realiza reterritorializações simbólicas para o espaço da coletividade. Cria ou atualiza sua idéia de lugar, ainda que no território das subjetividades e das ficções.

Ao retratar seu universo, o fotógrafo (profissional ou amador) cria uma espécie de ficção apoiada na ilusão da objetividade fotográfica, e constrói sua versão ambiental idealizada. Para D'Aléssio Ferrara essa prática vem de longe e a imagem urbana do final do século XX, dominada pela intimidade em detrimento da exposição pública era uma ficção, pois era a aceitação e o reconhecimento público que dominava a vida privada e determinava a segurança da identidade de um indivíduo. Para a autora, vem daí o fato da imagem do espaço social ser uma projeção ilusória e a imagem fotográfica também refletir esta projeção idealizada,

fruto das contradições que o indivíduo enfrenta no ambiente social. O fotógrafo, para Ferrara, é *‘o sujeito da pose e o arquiteto da representação: posa e controla a cena unificando e dimensionando a leitura que dirige, impondo-lhe a sua ordem e a dimensão da sua própria individualidade’*<sup>77</sup>. Dessa forma, a fotografia atribui sentido à ficção e à realidade ambiental ao mesmo tempo, pois deixa evidente o choque perceptivo do fotógrafo com o espaço íntimo e o coletivo, tanto quanto a forma com que ele o (re)experimenta e o assume segundo suas escalas de valores.

A paisagem, para o espanhol Joan Fontcuberta é uma invenção humana cujo maior pretexto é a memória, e só a memória humana justifica e sustenta a paisagem. É a presença de alguém que dá significado e visibilidade para o lugar, e só esta memória seria capaz de dar sentido à paisagem. Nas séries *‘Orogênese’* de 2002 e *‘Landscapes without Memory’* de 2005/2006, Fontcuberta experimenta criar paisagens fotográficas de lugares fictícios para brincar com nossos horizontes visuais e sugerir que o significado de território está muito mais ligado às pessoas do que o contrário.

Ao invés de se aventurar na natureza, Fontcuberta cria paisagens espetaculares com um software originalmente criado para fins militares e científicos, que transforma imagens pré-existentes em coordenadas de mapas tridimensionais.

---

<sup>77</sup> FERRARA, 1993: p.272



FIG.52 – À esquerda, a pintura ‘O viajante sobre o mar de névoa’, de Caspar David Friedrich (1818) que serviu de ‘mapa’ para as coordenadas do programa que simula paisagens virtuais, como a da FIG.53, ‘Friedrich’ (2002) de Joan Fontcuberta, em sua série Orogênesis.

Basta carregar o programa com coordenadas topográficas, latitudes, especificações do tipo de topografia, vegetação, hora do dia e posição de observação que o software simula um território para navegação. Fontcuberta partiu dessas especificações e subverteu o aplicativo substituindo os pontos geográficos de referência por coordenadas imaginárias extraídas de cenas clássicas das artes visuais, ou até mesmo a partir de fotografias do seu próprio corpo. O resultado são imagens que se situam entre o hiperrealismo fotográfico e as nuances pictóricas.

As paisagens referenciadas de Orogênesis apontam para o fato de que nossa relação com o lugar e com as pessoas se dá a partir da troca, das vivências e também de uma memória atávica que nos reporta ao passado no presente. Vendo a série de paisagens de Fontcuberta sempre me ocorre de pensar se seria possível fazer o caminho inverso. A partir daquelas paisagens imaginárias, seria possível escavar cada coordenada referencial numa espécie

de prospecção para reencontrar as pinceladas de Henri Rousseau ou de Friedrich, os grãos de prata de Man Ray ou as ondas de Katsushika Hokusai? O caminho de volta parece improvável, mas soa tão tentador quanto desbravar territórios novos. 'Landscapes without memory' faz lembrar de lugares e rostos de pessoas inesquecíveis que se encontra ao se navegar sem rumo pelos mais diferentes canais da web. E reencontros podem ser tão ou mais prazerosos do que algo que se faz pela primeira vez. É o que Foucault afirma ser a fio condutor da nossa experiência com o mundo

O espaço no qual vivemos, que nos leva para fora de nós mesmos, no qual a erosão das nossas vidas, do nosso tempo e da nossa história se processa num contínuo, o espaço que nos mói, é também, em si próprio, um espaço heterogêneo. Por outras palavras, não vivemos numa espécie de vácuo, no qual se colocam indivíduos e coisas, num vácuo que pode ser preenchido por vários tons de luz. Vivemos, sim, numa série de relações que delineiam sítios decididamente irreduzíveis uns aos outros e que não se podem sobre-impôr. (FOUCAULT, 1997: p. 02)

Ao escanear detalhes do seu umbigo, orelha ou mão e inseri-los no programa, o fotógrafo cria o correspondente fotográfico do que seria uma paisagem ideal gerada a partir do próprio eixo. Ele investiga a aparência das paisagens geradas pelo computador e o que elas podem traduzir desta transposição, o quanto a imagem sublinha como a nossa orientação da natureza é mediada pela nossa experiência de imagens anteriores.





FIG.54 - Acima, à esquerda, uma das paisagens artificiais de Joan Fontcuberta da série 'Landscapes without Memory' (2005), extraída das coordenadas da foto do umbigo do autor, à direita, na FIG.55.

Para Fontcuberta a imagem é sempre um ente ficcionador que ativa mecanismos simbólicos que nos conecta a realidade, e ao usar a fotografia como interlocutora neste processo, ele procura demonstrar que não há fronteiras entre a criação e análise da criação, dando aos seus trabalhos um viés crítico e irreverente. Em seus trabalhos, ele destaca a importância da obra na materialização de idéias, não como algo externo ao artista ou mesmo ao espectador, e uma vez públicas, elas deverão sustentar-se em estratégias de interação mútua para que o receptor possa transcender as reflexões do artista e sua própria percepção.

Alguns fotógrafos contemporâneos parecem mesmo ter dado adeus ao estigma da verdade da fotografia-documento como fiadora da realidade, e graças às possibilidades de simulação do meio digital entraram fundo no reino da imaginação, onde a ficção torna-se a única verdade em que se pode confiar.

É o caso dos fotógrafos Anthony Aziz e Sammy Cucher - ou simplesmente Aziz+Cucher -, que interessam-se, por exemplo, em criar projetos visuais para expor o crescente papel que as novas tecnologias tomaram nas últimas década, e como elas afetam politicamente, socialmente e psicologicamente nossas vidas. Eles procuram forjar a ligação entre o natural e o artificial apoiados não mais nas convenções do realismo fotográfico, mas no seu poder de traduzir os códigos sociais do mundo de forma metafórica.

Na série '*Interiors*' (1999/2001) Aziz+Cucher criam ambientes fotográficos simulando os vazios interiores pelos quais somos atravessados. São imagens digitais de paredes, cantos, entradas, escadas e colunas revestidas de texturas fotográficas de pele humana, com todos os detalhes de cicatrizes, acnes, eczemas e linhas irregulares causadas pela idade que cobrem a superfície de um corpo. Os artistas afirmam que o trabalho é uma primeira tentativa expor os apagamentos, as dissoluções e separações entre sujeito e ambiente. Aziz+Cucher referem-se à experiência fenomenológica de transformar o interior corporal e ambiental que nos leva a 'uma sensação de desorientação e de identificação' ao mesmo tempo.

Os cenários anômalos que criam revelam uma poética da contradição, uma forma paradoxal de metonímia que traz o que reveste o exterior humano, seu envólucro epitelial, para dentro de espaços interiores, como que sugerindo que virássemos do avesso para explorar as fronteiras que demarcam o nosso corpo perdido na imensidão que nos rodeia



Nós estamos tentando realmente nos aproximar o espaço do mito. (...) Como uma imagem puramente mítica, os interiores são como espelhos de carne, pois a pele em si é uma superfície reflexiva ou espelhada, como no exemplo do mimetismo de certos insetos na floresta ou como o estado psicológico de psicastenía. (...)’ (Aziz + Cucher in GOODEVE, 1999: Documento consultado via web.)



FIG.56, FIG.57 e FIG.58 - Acima três imagens da série INTERIOR, de Aziz+Cucher: 'Interior #1' (1999), Glory #2 (2002) e 'Interior#6' (2000), respectivamente. Espaços de pele remetem ao sonho de um espaço semelhante ao útero, onde já não há uma separação entre sujeito e meio ambiente e onde toda a interação é um fluxo contínuo de dados sensoriais.

Esses ambientes de pele, como espaços abertos ao autoexílio e reclusão, também são espécies de utopias, lugares que estabelecem uma visão invertida do espaço social, uma nova forma de arquitetura humana. E Aziz+Cucher também exploram os problemas de identidade, mutação e o desaparecimento crescentes que configuram as fronteiras entre o orgânico e o artificial que se estabelece a partir do rosto. Estas questões são centrais na série '*Dystopia*' (1994-95), em que olhos, narinas e bocas de rostos humanos são

encobertos por uma espécie de membrana que apaga os traços fisionômicos do indivíduo.



**FIG.59 e FIG.60** – Acima, série '*Dystopia*', a partir da esquerda, '*Chris*' (1994), e '*Rick*' (1995) de Aziz+Cucher. Olhos, bocas e narinas apagados como portas e janelas cerradas interrompendo o fluxo interativo entre o homem e o mundo.

Impossível ver as '*Dystopias*' de Aziz+Cucher sem lembrar do 'muro branco – buraco negro' de Deleuze e Guattari. Esses rostos sem furos, fechados em si mesmos e cobertos pelo véu do anonimato trazem a questão da rostidade pelo viés do apagamento, não da inscrição e da negação, não da afirmação. Remover as partes que identificam um rosto é como apagar as informações que localizam o sujeito no tempo e no espaço. Retirá-lo da cena social, encarcerá-lo numa heterotopia de desvio, interrompendo o fluxo, as trocas, o nomadismo e outras territorializações. Em meados dos anos de 1990 a série já apontava a questão tão atual da massificação da imagem do rosto como palco para as teatralizações conflituosas que as novas tecnologias e meios de comunicação iriam

proporcionar. Para o crítico americano Adrian Randolph, o trabalho dos artistas era manifesto silencioso que começava a documentar os novos males do convívio social

Um inventário de um crescimento da pele bizarro, distopia, parece um documento de patologia. Parece claro que em algum nível, esta patologia não é apenas dermatológica, mas cultural, comentando, talvez, na perda gradual, mas o encarceramento de identidade e os meios de comunicação em um ambiente tecnológico que promove o anonimato e conformidade. (RANDOLPH *in* FRAUEN KUNST WISSENSCHAF, Aziz+Cucher *website*)

O rosto como paisagem-mapa para os territórios onde a imaginação dos artistas e do homem comum trafega sempre existiram, independentemente da linguagem adotada como exibição. Os lugares imaginários descritos em detalhes pela literatura universal talvez sejam os mais cobiçados pela imaginação do homem ao longo do tempo. Criar imagens para rostos, ruas, casas e cores a partir dos relatos literários não ilustrados é um exercício que nunca se esgota, e muda conforme o grau de conhecimento e vivência de quem o opera. O espaço ficcional, visual ou não, sempre foi o território da arte, mas como todo território continua em permanente transformação.

Lugares ficcionais como as paisagens de Fontcuberta, ou os ambientes híbridos de Aziz+Coucher (entre tantos outros das artes visuais) nos fazem acreditar que há muito mais territórios a se descobrir interiormente que os espaços visíveis e tradicionais. Já territórios como a 'Ilha Villings' de Casares, ou 'As ruínas circulares' de Borges, 'As



‘cidades invisíveis’ de Calvino, e ainda ‘A terra média’ de J.R.R. Tolkien – também entre muitas -, só puderam ser conhecidas na virtualidade da nossa imaginação graças aos relatos das personagens (reais ou imaginários) que emprestaram seus olhos e palavras para nos levar até lá. Seriam eles também espécies de avatares (ou alteregos) dos escritores que lhes deram vida?

Esse território pode ser ao mesmo tempo físico e encoberto pelo véu do invólucro corpóreo de um autor, anônimo ou ilustre, que se perde na cidade, nos *shopping centers*, ou na web, criando seus próprios mecanismos de (re)estruturação do lugar. Pode ser virtual, como apenas uma projeção luminosa de alguma tela de computador ou de celular, mas há que se reconhecer que se tornam possíveis de compartilhamento através do contato entre redes. Talvez agora, graças aos sistemas digitais, tenhamos chegado bem perto da revolução vislumbrada por McLuhan,

Muitas pessoas já indicaram que a revolução do computador é maior que a da roda em seu poder de remodelar a visão humana e sua organização. Enquanto a roda é uma extensão do pé, o computador dá-nos o mundo onde a mão do homem jamais pôs o pé. (MCLUHAN, 1971: p.53)

## 2.2 'THERE'S NO PLACE LIKE 127.0.0.1'

### A INVENÇÃO DO LUGAR

Não existe lugar como... como números? A frase '*THERE'S NO PLACE LIKE 127.0.0.1*' - não existe lugar como 127.0.0.1 -, que nomeia a última série de Pretérito Imperfeito representa muito da postura do homem contemporâneo e sua relação com o lugar. É através do número genérico de um *localhost* (127.0.0.1), ou do IP local do computador, que o internauta estabelece o seu território, seu espaço heterotópico.

Como as imagens das séries anteriores, este ensaio também é feito a partir de fotografias selecionadas em álbuns de Redes Sociais, mas ao contrário das sobreposições dos EGOSHOTS, ou das multiexposições dos BIOSHOTS, o foco se concentra no corpo do internauta e no seu entorno, dando mais visibilidade ao lugar e ao deslocamento do sujeito diante da câmera ao se autorretratar. O rosto não é o foco, todavia sua aparição se dá de forma pontual em algumas imagens, mas nunca de forma nítida, precisa.

Nesta última série, a assemblage é o principal procedimento técnico usado para misturar elementos do meio digital com o meio físico - incluindo cenários, texturas de

paredes, portas, escadas, páginas de livros, espelhos e vãos de ambientes por onde circulei entre os anos de 2009 e 2010. Adota-se a assemblage para esta série, muito mais do que para as anteriores, pelo fato dos ensaios misturarem diferentes materiais e suportes no procedimento de construção das ‘superfícies’ que foram fotografadas. Então, mais do que colagens, a construção das assemblages da série ‘THERE’S NO PLACE...’ são misturas de olhares diferentes que geram novas combinações de cores e composições, deslocamentos, superposições e apropriações<sup>78</sup>.

O método da assemblage interfere no processo de criação da imagem não apenas como um procedimento técnico, mas também como princípio teórico. As assemblages representam a construção de obras ancoradas na concepção de que objetos díspares reunidos numa obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o seu sentido original. O termo é aplicado nas artes visuais para obras cuja mistura de elementos rompe com a classificação de simples colagens, pois se trata da junção de peças que se destacam internamente no conjunto ao mesmo tempo em que se identificam os elementos separadamente.

A técnica, assim batizada e definida por Jean Dubuffet, tem sido utilizada por artistas de diferentes linguagens, abarcando procedimentos bidimensionais e tridimensionais. Dubuffet observou que as mudanças que alguns artistas aplicavam ao suporte bidimensional quebrando com as fronteiras rígidas entre pintura e escultura,

---

<sup>78</sup> As animações das fotografias selecionadas na web são feitas em programas de exibição como o *Power Point*, *Adobe Premier* e *Windows Media Player* para PCs da linha Microsoft.

dificultando sua classificação. É o caso de obras que misturam materiais e superfícies diferentes, como os Merz (1919), de Kurt Schwitters (1887 - 1948), os *ready-made* de Marcel Duchamp (1887 - 1968) ou alguns experimentos de Man Ray (1916).



FIG.61 – À esquerda, 'Self-Portrait' (1916), e à direita, FIG.62, 'Coat-Stand' (1920) assemblages fotografadas por Man Ray, em que o artista mistura vários elementos numa superfície e depois usa a linguagem fotográfica para reuni-los em uma única peça. (in J. Paul Getty Museum, Los Angeles).

Em Pretérito, a variação dos suportes para efetuar a transposição do meio digital para o meio físico também foi se adaptando conforme os grupos de imagens iam sendo organizados. Experimentar as diferenças que cada matriz primária da web, em sua maioria de baixa resolução, poderia alcançar para as ampliações finais (química ou digital) era um dos problemas iniciais da pesquisa, que na prática se revelou como hipótese frágil no que se refere ao resultado final. Conforme as séries foram se delineando, se chegou a conclusão que o suporte em película se mostrava um fator

limitador quanto ao tamanho das ampliações para papéis químicos, cada vez menos acessíveis no Brasil em função da diminuição da demanda do mercado nacional. No fim, todas as imagens em suporte filmico tiveram que ser escaneadas, não somente as da série '*There's no place...*', como as outras, uma vez que as ampliações dos Rostos Egoshots em P&B, as transparências em vinil e os negativos coloridos do ultimo ensaio tiveram suas ampliações finais em processo digital.

Além disso, seria preciso adotar este procedimento para que as imagens pudessem ilustrar a dissertação, o blog da pesquisa, o catálogo, convite e demais materiais de divulgação, bem como o kit *press release* da Mostra final. A transposição das imagens digitais da web para suporte filmico se mostrou um critério de escolha inicialmente ligado aos meus procedimentos práticos de trabalhos anteriores, mas à medida que a pesquisa foi avançando, a necessidade de trabalhar com técnicas manuais foi se afastando das motivações teóricas da pesquisa. Já não se tratava mais de uma necessidade de manipular imagens que se tornariam peças únicas de um conjunto que tem por natureza a possibilidade de veiculação ilimitada, e sim, testar quais as possibilidades disponíveis nos nossos dias para imprimir cópias de qualidade e de longa duração. Percebeu-se, com isso que por mais que variem os tipos de materiais e processos adotados para a realização de um trabalho visual, fotográfico ou não, em algum momento ele terá que passar pelo sistema de digitalização, para inserir-se no sistema da arte e da comunicação. A prática da linguagem fotográfica atual caracteriza-se por esta forma de tornar homogêneos todos os suportes anteriores (fílmicos ou não).



Conceitualmente, pensar agora nesse lugar virtual, nesse espaço que vai além da vitrine que exhibe os rostos diários de Egoshots ou os lúdicos perfis dos espelhos Bioshots, é o mesmo que pensar em atravessamentos, deslocamentos. O olhar do outro serve como uma espécie de aparelho extensor ou prótese para esses deslocamentos, ou melhor, para o trabalho de apropriação: tornar meu, fazer do meu próprio jeito, atribuir. É sem dúvida a série mais carregada de referências e influências de outros artistas, fundamentalmente do cinema e da literatura.

A série 'THERE'S NO PLACE LIKE 127.0.0.1' é a que inventa o lugar, em que se constrói sua visibilidade projetando-a para o mundo físico, em espaços que circundam meu corpo, meu *localhost*.

Num claro exercício poético de retomar a experiência de Alice de Carroll no país do Espelho,<sup>79</sup> também se imaginou estar entre os dois territórios, daqui e de lá, do outro lado do espelho fotográfico, buscando aproximações com os ambientes virtuais a partir de imagens-ícones que se repetem em vários fotoblogs: sombras, pés e mãos, portas e janelas que desdobram o lugar em múltiplos ambientes, e claro, espelhos. Indiretamente, a cada seleção de imagens e a cada tentativa de materializá-las fotograficamente se estabelecem conexões com outras personagens da literatura e do cinema, como Antonino Paraggi, de Ítalo Calvino<sup>80</sup>, o

---

<sup>79</sup> CARROLL, Lewis. Alice no país do Espelho. Porto Alegre, L&PM, 2004.

<sup>80</sup> CALVINO, Ítalo. A aventura de um fotógrafo in Os amores difíceis. São Paulo, Cia das Letras, 1992. (pp.51-64)

prisioneiro da Ilha Villings de Bioy Casares<sup>81</sup> ou Samuel Farber e Claire Tourneur, de Win Wenders<sup>82</sup>.

A comparação da série 'THERE'S NO PLACE...' com o enredo do conto de Casares se dá na relação do trânsito entre os meios físico e o virtual que as personagens de ambos os trabalhos mantém com o lugar. As imagens da série tornam-se uma espécie de analogia, ou melhor, elogio ao conto de Casares, que trata em sua obra com a idéia das interpretações acerca do tempo, reiterando o sentido memorialístico e reinserindo a lógica de tempos múltiplos na obra.

Uma vez projetadas para além dos monitores RGB e dos canais da web, minhas personagens parecem também migrar do território virtual para o espaço real, deixando suas formas como se fosse os rastros do grupo de turistas da fictícia ilha de *Villings*, condenados a viver apenas como imagens, tal qual a obsessão de Morel<sup>83</sup>. Assim como o cientista de Casares, cada fotógrafo ou cinegrafista amador carrega consigo o remoto desejo de tornar-se imune às

---

<sup>81</sup> BIOY CASARES, Adolfo. A invenção de Morel. 3ª edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

<sup>82</sup> WENDERS, Win. Até o fim do mundo, 1992. EUA/Alemanha.

<sup>83</sup> 'A ilha Villings foi comprada por um certo Morel, cientista e homem do mundo, que a escolheu para realizar uma de suas experiências de imitação exata da vida. Morel inventa um mecanismo que podia reproduzir em três dimensões objetos, plantas e pessoas, criando naquele lugar um duplo da realidade, fiel ao original até mesmo no tato e no olfato. Desse modo, ele podia conservar para sempre a imagem de seus amigos, reviver seus atos e preservar a juventude. Infelizmente, os raios necessários pra registrar a cópia das pessoas originais revelaram-se mortais e foram a causa da misteriosa epidemia da ilha.' Descrição de Villings, lugar imaginário onde se desenrola o conto 'A invenção de Morel' de Adolfo Bioy Casares in MANGUEL, Alberto & Gianni Guadalupi. Dicionário de Lugares Imaginários. São Paulo, Companhia das Letras, 2003: p.457.

alterações da história, de se apoderar do ser amado, de ser o único operador do tempo.

Morel construíra, em sua semelhante obsessão, uma prodigiosa máquina, capaz de extrair das coisas e das gentes uma espécie de essência, primeiro armazenada, depois projetada. (...) Captara secretamente imagens durante uma semana de veraneio e, graças ao movimento da maré, que fazia funcionar seu invento, deixou-as serem reproduzidas eternamente, numa espécie de filme dotado de todas as dimensões possíveis. Não só imagens e sons ficaram gravados: todos os sentidos foram aprisionados por sua máquina, capaz de manter eternos os cheiros, o tato, o ambiente que rodeava as pessoas, o calor e as chuvas, sol e lua em seus ciclos. Tudo o que estava ao alcance da máquina ficava armazenado para depois ser repetido. (...) O custo da filmagem era a 'morte de dentro para fora', extraídas das pessoas suas vidas para torná-las pura imagem. (PINTO, documento consultado via web)<sup>84</sup>

Repete-se a migração de vultos entre os dois territórios, mesmo que seus protagonistas ignorem o olhar dessas trajetórias e seus desdobramentos, tanto quanto as pessoas que passeiam nas projeções de Morel, congeladas no tempo e aprisionadas no território do imaterial.

Há também uma grande parcela de inspiração nos postulados poéticos de 'Fragmentos de um discurso amoroso', de Roland Barthes, que durante toda a sua vida não cessou de perseguir clichês, estereótipos e modelos

---

<sup>84</sup> PINTO, Júlio Pimentel. 'A invenção de Morel, entre o Tempo e os tempos', Revista SEXTA-FEIRA, n°05, São Paulo, 2001. Editora 34. Documento consultado via web.

culturais, e *‘com seu passado semiótico, foi o primeiro a saber que a imagem fotográfica é atravessada por todos os tipos de códigos’*<sup>85</sup>. Talvez o maior e mais evidente trabalho de apropriação desta série tenha saído do livro de Barthes, que ao longo de muitos anos vêm acompanhando meus apaixonados questionamentos sobre a fotografia e sobre a vida, ecoando muitas vozes e refletindo diferentes pontos de vistas, embora todos se pareçam um só: (...) *Porque se o autor empresta aqui ao sujeito apaixonado<sup>86</sup> a sua cultura, em troca o sujeito apaixonado lhe passa a inocência do seu imaginário, indiferente aos bons costumes do saber.* (BARTHES, 1991: p.05)

Samuel Farber e Claire Tourneur, de Win Wenders, também estão nesta série. Ambos já me acompanham desde que o olhar amador passou a fazer parte das minhas pesquisas sobre o homem e o lugar através da fotografia. Claire e Samuel são símbolos dessa busca pelos territórios de afeto e trocas mediadas por dispositivos técnicos.

Em *‘Até o fim do mundo’*<sup>87</sup>, Samuel Farber é cobaia de uma experiência que pretende materializar

---

<sup>8</sup> Barthes já dizia isso em seu primeiro artigo de 1961, sobre *‘a mensagem fotográfica’*, quando assinalava os seis códigos principais de conotação – trucagem, pose, objeto, fotogenia, estética e sintaxe. E ainda repetirá em *‘A câmara Clara’*: *‘é evidente que códigos vêm influenciar a leitura da foto’*. (cf. Mitologias, Sistemas de moda, o próprio Fragmentos de um discurso Amoroso apud DUBOIS, 1998: p.49).

<sup>86</sup> Entenda-se por autor o meu ponto de vista e por sujeito apaixonado o do internauta, autor(es) das imagens selecionadas na pesquisa. Inverter esses papéis também é outra opção a ser considerada.

<sup>87</sup> A trama de Wenders se passa em 1999, quando a queda de um satélite nuclear ameaça a Terra com a desordem social e econômica. Nesse caos, Claire Tourneur salva a vida de Samuel Farber, filho de Henry Farber, inventor de uma revolucionária máquina capaz de gravar imagens que poderiam ser vistas por cegos.

imageticamente a percepção visual de uma pessoa e compartilhá-la mentalmente para outra através de imagens. O enredo de Wenders não deixa de ser a representação da própria arte enquanto possibilidade de sublimação, transcendência e júbilo. Na trama, Claire percorre os lugares da infância da mãe cega de Samuel Farber a fim de ajudá-lo a gravar imagens de pessoas e lugares para depois transferir estas ‘impressões’ para a mãe, através de um computador. Durante o processo de transferência, os resultados não saem exatamente como os esperados e uma extraordinária descoberta se revela: ao lembrar as experiências vividas o emissor transmitia muito mais do que achava ter gravado na memória, às imagens do passado juntam-se imagens de todos os outros tempos e lugares diversos, e finalmente descobria-se que a máquina era capaz de gravar sonhos. O argumento de Wenders baseia-se no fato de que *‘não bastava colocar a fita na máquina e rodar. Quem gravasse as imagens tinha que vê-las de novo. Na primeira vez o computador gravava o ato de ver. Em seguida, processava o ato de lembrar.’*<sup>88</sup>. Só Claire consegue transmitir as imagens para a mãe de Farber, e o que ela guardara na memória surge como pinturas, tal o nível de abstração do que se via. Sobre o universo onírico da pintura Charles Sanders Peirce diz

Ao contemplar uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência do fato de que ela não é a coisa. A distinção do real e da cópia desaparece e por alguns momentos é puro sonho: não é qualquer existência particular e ainda não é existência geral.

---

<sup>88</sup> Reprodução do trecho do diálogo do filme “Até o fim do mundo”, em que a protagonista Claire Tourneur descreve o funcionamento da máquina criada por Henry Farber, capaz de transmitir imagens cerebrais de uma pessoa à outra através de estímulos elétricos de um computador.



Nesse momento estamos contemplando um ícone.  
(PEIRCE (CP, 3.362) apud NÖRTH, 2003: pp. 78-79)



FIG.63 – Projeções, pinholes de filmes em P&B e cor, compõem o conjunto de experiências para transpor arquivo JPG de baixa qualidade, para outros suportes. Foto © Flavya Mutran

Verdadeira analogia ao ato fotográfico - onde a experiência de fotografar da maneira convencional (em que se imprimem imagens em um filme, que posteriormente precisa ser revelado e ampliado), pressupõe tempos ou estágios diferentes entre a captação e o aparecimento final da imagem, a experiência das personagens de Wenders é quase uma apologia à fotografia como arte da memória.

Os borrões e imperfeições das imagens de Claire assemelham-se com algumas fotografias produzidas na série '*There's no place...*', pois ambas trazem à tona os aspectos icônicos dos registros coletados na pesquisa. Ao produzir imagens em que o valor icônico é muito mais evidente que o indicial, a narrativa de Pretérito passa a ser construída na direção contrária da linearidade e objetividade próprias dos dispositivos técnicos como a fotografia, o cinema e o vídeo.

Fugiu-se do vínculo indiciário e dos registros mais figurativos dos autorretratos da web. Buscava-se selecionar e principalmente produzir imagens fora de um padrão dito convencional quanto à objetividade técnica das câmeras automáticas e as composições corriqueiras mais comuns ao registro amador. Interessaram-me muito mais as imagens cujos ângulos pareciam indicar uma inusitada investigação que o internauta empreende a si mesmo, explorando situações com alguma ambivalência de sentidos. Fotos ligeiramente desfocadas, e principalmente algum tipo de distorção do próprio corpo e rosto. Para que essa escolha fosse feita, muitas imagens de um mesmo avatar foram observadas até que se tivesse certeza que se tratava da mesma pessoa.



FIG.64 e FIG.65 - Acima, duas imagens da série 'THERE'S NO PLACE...' cuja a precariedade de resolução das imagens originais foi incorporado como elemento de construção da composição das imagens finais. Ambas foram projetadas em superfícies diferentes, (espelho à esquerda e parede e coluna à direita). Fotos © Flavya Mutran

Por algum motivo, entre fotos de festas, momentos de lazer ou turismo, esse alguém desconhecido se via compelido a experimentar se ver como o outro lhe vê, como eu o veria se estivesse lá no mesmo ambiente: de longe, de outro lugar diferente do dele.

Como um quebra-cabeça feito de vários fragmentos cuja imagem final é tão abstrata que mal se consegue fechar as bordas, o conjunto de imagens foi se juntando e antes que eu percebesse já havia uma espécie de narrativa criada a partir desse viés icônico. De certa forma, percebeu-se também que todo o processo de garimpagem de imagens da pesquisa, tinha sido conduzido intuitivamente de modo a retirar de terceiros um olhar muito próximo à minha estética autoral e própria ao meu desejo de representação. Os temas, como já dito antes, eram os que remetiam ao universo das imagens arquetípicas do espelho, do sonho e do viajante. As luzes frias, os medos e sombras. Aliás, entre as imagens mais recorrentes encontradas nos fotoblogs, seguramente um tema se sobressai: sombras. É o tipo mais comum de autorretratos e o que mais varia ângulos, cores e superfícies.

Para a psicologia analítica, a sombra refere-se ao arquétipo que é o nosso ego mais obscuro, nosso duplo interior. Relaciona-se também com a alegoria da caverna de Platão<sup>89</sup>, o mito da origem do desenho e da pintura, de Plínio –

---

<sup>89</sup> A 'Alegoria da Caverna' de Platão fala de homens que vêem o mundo exterior apenas pelas sombras projetadas nas paredes do fundo da caverna em que se encontram cuja verdadeira existência não se conhece. Para alcançar o verdadeiro conhecimento o homem terá de se libertar das correntes que lhe impedem o movimento e voltar-se para o mundo iluminado.

o Velho<sup>90</sup>, e com a origem da própria Fotografia, com os processos químicos iniciais. Para Philippe Dubois, apesar de obscuras quanto sua exatidão histórica, a origem de todos esses processos está literalmente na sombra, pois se reportam ao gesto inaugural que teria sido o de delimitar o contorno da sombra humana em uma superfície, iniciando diferentes formas de representações visuais.

Essa marca do decalque entre objeto e sua representação, ou projeção característico da natureza das sombras está presente de forma intrínseca na fotografia, e potencializa-se com seu valor indiciário. O autor completa que foram os perfis de sombras<sup>91</sup> do século XVIII em que o artista decalcava a imagem fixando-a pelo desenho no anverso de seu verso, *'que a sombra inverteu-se, exatamente como o reflexo do espelho'*. (OP. CIT.: p.135). É a partir daí que para Dubois o pintor passa para o outro lado do suporte, saindo do lado do referente (pessoa, objeto ou paisagem) e colocando-se do outro lado da tela. Tal gesto, precursor de mudanças na forma de representar a natureza, evolui para algo mais radical, que seria a impressão de sombras sem o auxílio das mãos do artista, graças aos processos fotoquímicos para fixação da imagem pela ação da luz.

---

<sup>90</sup> Sobre o mito da origem da pintura, em poucas palavras, refere-se à fábula da jovem, filha de Dibutades, um oleiro de Sícion, que ao despedir-se do rapaz ao qual era apaixonada que partirá em longa viagem, tem a idéia de desenhar o contorno da sombra dele na parede com um pedaço de carvão. Segundo Plínio, Dibutades depois teria revestido o desenho da filha em argila, e executado a moldagem em revelo da sombra. Dessa forma, teria nascido também a escultura, na esteira do gesto inaugural do desenho e da pintura. (DUBOIS, 1994: pp.117-118)

<sup>91</sup> Os perfis de sombras ou de silhueta têm origem no século XVIII e derivam do nome de Étienne de Silhouette, ministro de Luis XV. (IDEM: p.136)

No entanto, a leitura de Dubois sobre a importância da sombra em diferentes formas de representação, principalmente fotográfica, apóia-se no princípio indiciário da proximidade física da fotografia com o seu referente, embora esse jogo de contrapontos entre o princípio de distância espaço-temporal (próprio do ato fotográfico) seja também um paradoxo

Por mais certificante que seja – pois sabemos que o que ela mostra necessariamente existiu –, a foto, porque adiada, fendida, esburacada, nem por isso deixa de ser uma imagem flutuante: flutua exatamente na certeza. É daí que tira seu fascínio singular: numa foto, sei que o que vejo esteve efetivamente ali e, no entanto, nunca posso de fato verificar isso, só posso duvidar, só posso me dizer que talvez não fosse aquilo. (DUBOIS, 1998: p.91)

A impressão da imagem de alguém, o vestígio de uma sombra ou mesmo seu autorretrato são comumente entendidos como índices, pois são afetados por elementos preexistentes para os quais remetem, apontam, indicam. Charles Sandres Peirce não deixou de sublinhar o princípio de singularidade ligado à gênese do índice, como um dos traços que diferencia radicalmente os signos indiciais de todos os outros, já que ícone e símbolos são signos gerais e mentais

o índice está fisicamente conectado ao seu objeto; formam, ambos, um par orgânico. Porém, a mente interpretativa não tem nada a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de estabelecida. (PEIRCE (CP, 2.299) apud NÖRTH, 1995: p.82)



É certo que muitas fotografias encontradas na pesquisa apresentam a óbvia relação de similaridade ou semelhança direta com seus referentes, porém ao serem refotografados, suas imagens distorcidas, seccionadas, parcialmente apagadas, sobrepostas ou invertidas em seus matizes, já não mais remetem diretamente aos mesmos. Acredito que as interferências adotadas nos ensaios práticos conduzam as imagens da série 'THERE'S NO PLACE...' à uma camada anterior ao plano em que se sobressaem os aspectos de indiciais, justamente colocando-as na camada icônica - que são as imagens destituídas de qualquer compromisso de conexão física com o objeto que representam. São fotos que beiram a abstração e induzem a interpretação subjetiva, ou para usar as palavras de Lúcia Santaella, passam a ser signo *'necessariamente esquemático, retendo do objeto apenas os traços formais essenciais, nos quais objeto e percepção se identificam.'* (SANTAELLA,1995:p.109).

Essas imagens operam na ordem da primeiridade, que é o modo de ser daquilo que é tal como é positivamente e sem referência a outra coisa qualquer. Fotografias de caráter icônico são aquelas que antes de serem cópias de um objeto conhecido, o representam por semelhança, transitam na generalidade dos referentes aos quais elas substituem. A percepção desses signos se dá então na primeiridade do não-óbvio, daquilo que pode inclusive ser autorreferente porque não é figurativo. Nessa medida, afirma Winfried Nörth

o ingrediente icônico é justamente aquilo que dá suporte ao processo perceptivo, funcionando como substrato da ilusão, subjacente a toda percepção, de

que o objeto, tal como percebido, é o próprio objeto.  
(PEIRCE (CP, 8.328) apud NÖRTH, 2003: p. 63)

Fotografias abstratas de coisas, pessoas e cidades, trazem à mente os aspectos gerais, esquemáticos, característicos da primeiridade do processo de percepção descritos por Santaella na síntese da teoria da percepção, e são as antíteses da teoria de que essas formas de representação só servem para denotar uma visualidade passível de constatação física e imediata. É difícil supor, ainda, que apenas um aspecto sógnico possa ser predominante na representação fotográfica, seja ele indicial ou icônico, pois como signo a fotografia é muitas vezes, ao mesmo tempo, denotação e conotação (investigação barthesiana), e opera nos três níveis do processo de semiose. Escapa dos rótulos indiciários, para alternar-se também entre suas potencialidades icônicas e simbólicas. Santaella resume as categorias de ícone e índice, para finalmente definir o símbolo:

O ícone é um signo cuja virtude reside em qualidades que lhe são internas e cuja função, ou melhor, cujo funcionamento como signo será sempre a posteriori, dependente de um intérprete que estabeleça uma relação de comparação por semelhança entre duas qualidades, aquela que o próprio ícone exhibe e uma outra que passará, então, a funcionar como objeto do ícone. O índice é um signo cuja virtude está na sua mera existência presente, em conexão com uma outra cuja função é chamar atenção de algum intérprete para essa conexão. O símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador, e cuja função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que

determinará seu interpretante. (SANTAELLA, 1995: pp.171-172)

Sombras, espelhos e todos os vãos que aparecem na série remetem aos temas clássicos das representações e, a aparecerem de forma recorrente em álbuns de pessoas fora do circuito da arte já demonstra o quanto mais do que ícones mentais, os índices autorreferentes são em última escala símbolos do poder da imagem no mundo contemporâneo.



FIG.66 e FIG.67 – Acima, vultos em sombras que compõem a série ‘*There’s no place...*’ (dupla exposição de projeção em ambiente à esquerda e papéis transparentes sobrepostos à direita). Fotos © Flavya Mutran

É difícil separar em que medida esses temas dominam os álbuns de fato, ou o meu olhar que sucumbiu a eles em detrimento de outras formas de representação do sujeito. Falar das motivações, das descobertas e escolhas dessas imagens é falar das mesmas histórias que há séculos ocupam o imaginário humano, e que se repetem como imagens *mise en abyme* dentro do espelho fotográfico. Temas que se repetem de tal forma que podem mesmo parecer clichês, ou recorrências sígnicas de percepções que



tenho do mundo que me cerca. Lembrando as palavras de Antonino Paraggi, de Calvino, '*O passo entre a realidade que é fotografada na medida em que nos parece bonita e a realidade que nos parece bonita na medida em que foi fotografada é curtíssimo*' (CALVINO, 1992: p.54), daí não se saber ao certo se o interesse está no sujeito que se apresenta ou na forma como se apresenta via web.

A figura de Paraggi remete, tanto quanto Alice de Carroll, aos nomadismos estáticos citados anteriormente. No universo lúdico de Alice, suas brincadeiras de entrar em buracos, perder-se por entre os vultos da floresta mudando de tamanho e entrando em espelhos móveis repete o exercício imaginativo da criança que se guarda dentro de si. Não à toa, Lacan identifica a fase do espelho na infância como sendo a propulsora das dificuldades que se enfrenta sobre identidade e alteridade nas fases seguintes da vida. Então, a opção por imagens que tragam um pouco dessa experiência assustadora e mágica que é olhar para o escuro, para sombras, para lugares inatingíveis como ilustrações de livros ou lembranças de sonhos fragmentados define melhor o universo desse lugar inventado. Lugar tornado meu pelo olhar do outro.

Saber se são lugares utópicos e irreais parece menos importante do que a certeza que se tratam de espaços visíveis do mundo em que vivemos. Tão visíveis ou mais notados do que o lugar físico do qual partiram, os heterotópicos espelhados da web são os territórios especulares, que como diria Foucault, nos fazem sair do lugar sem desocupar o espaço

Julgo que entre as utopias e este tipo de sítios [aqui devo considerar os fotoblogs], estas heterotopias, poderá existir uma espécie de experiência de união ou mistura análoga à do espelho. O espelho é, afinal de contas, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum. No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente. Assim é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe na realidade, e exerce um tipo de contra-ação à posição que eu ocupo. (FOUCAULT, 1997. p.02)

Assim como Paraggi que concentrava-se em fotografar tudo o que existia de refratário à fotografia, inclusive os espaços que ela já ocupava como as páginas de jornal ou dos álbuns de família, me vi refazendo o caminho de outros territórios que estão à minha volta. Paraggi fotografava as fotos dos jornais estabelecendo uma ligação indireta entre sua objetiva e a de longínquos repórteres fotográficos que jamais conhecera ou conheceria. Pensou em reunir todas as imagens já feitas, em uma única foto

(...) talvez a verdadeira fotografia total seja um monte de fragmentos de imagens privadas, sobre o fundo amarrotado dos massacres e das coroações. [Mas, para conseguir reunir tudo numa única imagem seria preciso que algo mais que uma extrema habilidade técnica] Antonino então entendeu que fotografar era o único caminho que lhe restava, aliás, o único caminho que ele havia obscuramente procurado até então. (OP. CIT: p.64)



O certo é que as sombras, os espelhos, as portas, os perfis e vultos que compõem a série são ao mesmo tempo ícones, índices e símbolos dos territórios heterotópicos e flutuantes da web. Ao final, restam as lembranças desses passeios por territórios móveis, fragmentos do país do espelho fotográfico, que existe para simular a *'reminiscência feliz e/ou dolorosa de um objeto, de um gesto, de uma cena, ligados ao ser amado, e marcada pela inclusão do imperfeito na gramática do discurso amoroso.'* (BARTHES, 1991: p. 140)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

## FUTURO DO PRETÉRITO

Ao falar do pretérito de imagens (fotográficas) em territórios (físicos e virtuais) diversos, há que se pensar antes na relação do homem com dois elementos: Espaço e Tempo. E tratar de fotografia, de certa forma não é sempre tratar do tempo e do espaço?

Selecionando fotografias disponíveis em álbuns da web - basicamente imagens públicas e disponíveis online -, e projetando-as dentro do meu universo pessoal, assumi um papel de investigação que tinha entre outros focos, tratar de questões relacionadas com espaço e tempo da imagem fotográfica, dos campos sociais onde a fotografia se insere e das variações de técnicas e recursos disponíveis para efetuar a transposição de fotos do meio digital para o meio físico e vice-versa.

Partiu-se da hipótese que misturando técnicas manuais e digitais eu estaria mais próxima da diversidade de olhares encontrados no álbuns da web e que tal prática também se justificaria como provas para testar as possibilidades de um melhor aproveitamento de imagens de baixa resolução em outros tipos de impressão - como a fotografia fílmica, ou a fotogravura, por exemplo. Em cada ensaio, testaram-se diferentes formas de apreender as

imagens de ambientes virtuais, seja na fotografia convencional filmica (negativos P&B, colorido e diapositivos, captados através de câmeras SLRs e/ou pinholes), seja na digital (arquivos captados em JPEG e RAW a partir de projeções). No caso dos testes em pinholes, os longos tempos de exposição e a falta de precisão dos diafragmas improvisados geraram muitas perdas. O sistema '*cameraless*' de captação permite experimentações incríveis no que se refere a uma estética peculiar de escrita de imagens, mas em se tratando de temas cuja fonte luminosa é o próprio objeto de interesse, os pinholes não me ofereceram bons resultados. Já com câmeras SLR 35mm ou as DSLR chegou-se a uma forma mais satisfatória de resultados, em função da precisão no controle do diafragma e o tempo de ação do obturador.

Na prática, cada vez mais a hipótese inicial pela opção de misturas de suportes foi se mostrando frágil, e parecia apontar para um caminho inócuo, já que o resultado final ficaria limitado aos pequenos formatos de papéis de processamento químico tradicional, seja P&B ou Colorido, hoje pouco encontrados no mercado nacional. Fui percebendo que a escala da imagem ia se tornando também um fator decisivo na maneira como eu desejava dar a ver as fotografias que eu produzia na pesquisa, então continuar usando película parecia me impor limites incompatíveis com o desejo de apresentação de resultados. Em formatos maiores, detalhes como texturas, volumes, sombras e os materiais das assemblages ficariam mais evidentes que em formatos limitados ao tamanho 30x40 cm, e para fazer copias maiores teria-se que recorrer à importação de produtos ou ser obrigada a digitalizar as películas e algumas provas em papel para depois dar a saída em tamanhos maiores. Tais

procedimentos pareciam incoerentes e irrelevantes em relação do tempo e aos custos empregados, se ao final todo o material precisasse ser digitalizado, porém, não se tratava apenas de uma decisão relacionada com fatores de ordem técnica e material. Percebeu-se que as experimentações estavam condicionadas ao processo criativo, faziam e fazem parte de escolhas da ordem do imaterial, da inspiração, fabulação. Um tipo de escolha que só se justifica como procedimento pessoal de cada artista, com todas as suas idiossincrasias.

Foi no tempo entre a captação, a espera das imagens guardadas em rolos de filmes e a demora em processá-los que se fixou a crença de que tais transposições em laboratório estariam criando um tipo de migração física dos fragmentos visuais extraídos da internet. Acreditar nesta materialização corpórea de imagens é o que fundamentou o meu argumento sobre a imagem como território móvel, sempre passível de novas abordagens.

A mágica luz vermelha do laboratório fotográfico, os tantos banhos químicos, cada fotograma perdido em tempos de exposições erradas, e cada espera nos balcões em frente aos *minilabs* coloridos da cidade foram importantes para pensar sobre as tantas mudanças de técnicas, de materiais, de tempo, de espaços. Os laboratórios foram os ambientes mais familiares de todo este processo da minha pesquisa, e todo o tempo empregado em cada etapa se converteu em reflexões que constituem o pensamento crítico e os embates conceituais da poética.

Acredito que todo este processo de manipulação de suportes, embora possa ficar diluído e incompreensível no



conjunto das imagens tenha sido fundamental para a construção desta dissertação. Ainda que se possam considerar fatores relacionados com custos-benefícios - de preços e disponibilidade de materiais, ou o tempo de execução -, ao se trabalhar com técnicas manuais e procedimentos fotográficos ditos artesanais, tais escolhas refletem mesmo é a prática discursiva, a tendência estética e são reflexos de fatores socioculturais. Uma vez que a fotografia em película é cada vez mais rara em todo mundo, sua prática se refugia ainda nos domínios da arte e no exercício criativo desvinculado de fatores econômicos. Cada vez mais, papéis químicos de grande formato, equipamentos e películas de sensibilidades variadas resistem em pequenos nichos profissionais e artísticos, ou mesmo como materiais de investigações para setores ligados à preservação e conservação da memória fotográfica histórica.

É reconhecido que os processos digitais trouxeram inúmeras vantagens e avanços para a circulação de informações do nosso tempo, mas sua massiva inserção em quase todos os campos de atividade humana tem criado correntes nostálgicas em fotógrafos que iniciaram na linguagem através da mágica do laboratório em Preto & Branco, assim como eu. Certa melancolia parece se instalar em alguns amantes destes tipos de fotografia em função do iminente desaparecimento ou substituição de alguns equipamentos e materiais, como um tipo de reação às mudanças. Curiosamente, é grande também a quantidade de novos adeptos para estas práticas, formando grupos de pesquisa que se juntam - dentro e fora da academia -, para trabalhar com processos artesanais como *pinholes*, *lomografias*, *daguerreotipias*, *papel salgado* e tantos outros

suportes tradicionais de outros períodos. Tal tendência confirma que se trata de um movimento comum em períodos de grandes avanços sociais e tecnológicos, em que se buscam outras vias de expressão que instauram correntes ‘retrôs’ para resgatar técnicas em desuso ou estéticas do passado como forma de reabilitar ou inventar tradições.

Para Marshall McLuhan sempre haverá bolsões de resistências aos avanços tecnológicos em vários campos do saber, pois *‘todas as novas tecnologias trazem à tona nostalgias culturais, do mesmo modo que as antigas evocam dores fantasmas depois que desaparecem.’*<sup>92</sup> É também a crença numa certa aura que resiste no material e nos procedimentos cada vez mais raros, distantes. Ganham a dimensão das relíquias do passado, das jóias de família, de autênticas obras de arte. Há de fato uma espécie de dor sentida por algo que já não está mais ali, como um reflexo para a perda de um membro do corpo, uma dor fantasma que se projeta como se fosse real.

Ao final da primeira década do século XXI resgatam-se não só linguagens, maquinários e produtos fotográficos do passado, como também certos estilos estéticos têm sido incorporados em ferramentas digitais que simulam estes ‘membros e dores fantasmas’. A geração que desde a década de 1990 acompanha esse panorama de mudanças rápidas de tecnologias vem paulatinamente se adaptando e ao mesmo tempo se contaminando pelo excesso visual da era virtual, em que se perdem os contornos e limites para seus usos e manipulações. Criam-se falso-históricos, como as correntes iniciadas no pós-modernismo,

---

<sup>92</sup> MCLUHAN, 1971: p.16.

largamente usadas na arquitetura e nas artes visuais das últimas décadas do século XX, e hoje, em pleno uso nos álbuns de Redes Sociais.

Programas de edição de imagens de uso caseiro ou disponíveis em plataformas online disponibilizam *plug-ins* com aplicativos para criar efeitos *pinhole*, ranhuras, molduras em formato *slide*, *polaroid*, *lomos* e as mais diferentes possibilidades de alteração na imagem, embaralhando os tempos de cada tipo de suporte que, antes, serviam como referenciais cronológicos para documentar a época em que tinham sido produzidos. Atualmente só se pode determinar cronologicamente uma imagem enquanto documento temporal se esta for analisada em sua materialidade e especificidade matriz, contrariando a idéia de Benjamin que os negativos fotográficos não poderiam ser tomados como únicos. Mudam-se os meios e funções e algumas afirmações são atualizadas, confirmando também o que para Michel Foucault se trata da verdadeira função da História enquanto campo do saber, que transforma o que antes é reconhecido como documento em monumento que celebram a passagem do homem pelo tempo e pelos inúmeros espaços sociais.

Hoje os negativos são tidos como os documentos ‘mais confiáveis’ entre todos os tipos de suportes de imagens técnicas, pelo menos no campo da jurisprudência legal, mas é fato que o valor documental da imagem fotográfica em geral está ‘*sob suspeita*’.<sup>93</sup> Ao tratar um documento histórico (principalmente visual), Foucault<sup>94</sup> afirma que será preciso

---

<sup>93</sup> QUADROS, Flavia Campos de. A suspeita ronda a fotografia: jogos e ambigüidades na arte contemporânea. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre/RS, 2007.

<sup>94</sup> FOUCAULT APUD LE GOFF, 1992: p.546.

isolá-lo, reagrupá-lo, colocar em relação à pertinência ou não de contextos e mudanças socioculturais. É difícil afirmar com segurança onde ou como algumas fotografias de álbuns da web se localizam no tempo e no espaço, mas ao falar de limites entre o que há de realidade e ficção numa fotografia não se pode deixar de levar em consideração os regimes de verdade vigentes em cada período de observação. Eu mesma pude testar e atestar tal afirmação com as experimentações práticas da pesquisa, que em dado momento superpõe e embaralha vários períodos e espaços que nos rodeiam.

Neste trabalho não se pretendeu estabelecer nenhuma amarra com significados *a priori* para os registros selecionados na internet. Como linguagem carregada de potencialidades sígnicas, a fotografia já sustenta seus fardos sozinha, pouco depende da palavra como amarras. Acredito que interpretá-las dependa muito mais dos olhos de quem as vê do que dos olhos de quem as produziu, já que fotografias sobreviverão muito mais que ambos.

Adotou-se então como parâmetro de abordagem e análise para os registros que circulam nos álbuns digitais, a dupla condição de fotografia-documento e de fotografia-expressão, segundo a conceituação dada por André Rouillé. Porém, não os considere como conceitos classificatórios estáticos e sim possibilidades dinâmicas de interpretação. Num primeiro momento, as imagens brutas selecionadas na web – ou seja, as fotos dos internautas como estão publicadas nos fotoblogs<sup>95</sup> –, são registros temporais investidos de um valor documental histórico, por se tratarem

---

<sup>95</sup> Inclui considerar também a extensão de arquivos digitais usadas para visualização: BMP, GIF, JPG, TIFF para imagens estáticas e .MPG, .AVI e etc.

de testemunhos pessoais produzidos com as tecnologias disponíveis na nossa época, mesmo que seu valor indiciário possa ser relativizado. Embora estas imagens não sejam garantia de precisão e fidedignidade informacional - na relação direta entre o que se vê e o que está legendado em palavras -, elas estão impregnadas de vestígios comportamentais do nosso tempo, repletas de signos como espelhos, sombras e portas, que para mim passam a funcionar como símbolos da busca ideológica do homem comum por mundos idealizados. Ainda que possam ser simulações de uma realidade fabricada, alterada propositalmente segundo os mais diferentes interesses, acredito que sejam expressões visuais de uma verdade muito mais reveladora do que fotos em 3x4 de documentos civis. São mentiras sinceras ou seriam meias-verdades? Acredito serem reflexos de desejos reprimidos e de modelos de conduta pessoal cuidadosamente encenado por seus interatores.

Foi a condição especular dos autorretratos fotográficos que foi analisada neste estudo. Fundamentalmente a partir do confronto entre o meu olhar e o de outros olhares anônimos, ou de artistas e pensadores, que - voltados cada um para seus próprios pontos de observação -, se ocuparam em produzir uma forma de representar seu tempo e espaço.

Todo o arcabouço teórico que dá origem as três séries de Pretérito Imperfeito se conecta de forma simbólica à '*Las Meninas*' de Velázquez. Volta-se agora a esta obra emblemática a partir das possibilidades de desdobramentos de olhares das personagens do quadro sugeridas por Foucault, que foram norteadoras dos caminhos da pesquisa.



Ao selecionar autorrepresentações fora do circuito da arte se tentou estabelecer aquele tipo de triangulamento de pontos de vistas que inclui e exclui do quadro e do extraquadro o lugar do sujeito enquanto ser social. Triangulamento entre as imagens dos internautas, as imagens de outros artistas e o meu ponto de observação. Em dado momento, esses jogos especulativos giraram como se o ponto de observação estivesse no centro de uma sala espelhada, onde ora se vê ora não se vê duplicidades, extensões, pontos cegos.

Se colocando no lugar desse outro 'eu', um sujeito desconhecido que se expõe sem reservas como se fosse íntimo, abriu-se uma conexão com algo que vai além da mera apropriação, por se tratar de fato de algo muito próximo do exercício da alteridade. Apropriando-se das imagens de terceiros (no duplo sentido: imagem do corpo e do espírito do outro através do seu olhar), misturando-as com objetos, cenários, maneirismos artísticos e atitudes nostálgicas, de certa forma reinterpretei todos esses elementos como se fossem possibilidades de desdobramentos discursivos, misturando a este universo algo de mim e vice-versa, como vias de mão dupla. Como um diálogo sem palavras.

As experimentações foram sendo divididas então em rostos como territórios e territórios como cara de alguém, caras de outros lugares. Foi no rosto, e até na ausência dele, que situei EGOSHOT, BIOSHOT e THERE'S NO PLACE LIKE 127.0.0.1, respectivamente. Após a redigitalização dos primeiros ensaios, quando alguns rostos e lugares começavam a voltar novamente às versões digitais, percebeu-se que eram os disparos (shots) de testes de suportes e suas superfícies (places), que iam determinando a

titulação de cada série. Ter adotado palavras em inglês não se deu à toa.

As palavras-chaves que mais abriram portas dos ambientes digitais foram usadas em inglês, porque foram tidas como imagens mais do que como palavras, usadas literalmente como palavras-chaves. Mesmo quando lidava com álbuns de outras nacionalidades (inclusive do Brasil) a maioria dos programas e ferramentas usadas na busca e pesquisa visual estava condicionada ao idioma inglês. Isso se deve não só pelo claro domínio mercadológico dos fabricantes dos dispositivos digitais e à hegemonia cultural dos países de língua inglesa, como também à facilidade operacional de relacionar palavras curtas como atalhos para operações computacionais. Vejamos nossos teclados cheios de ícones ‘*Caps Lock*’, ‘*Delete*’, ‘*PrintScreen*’, ‘*Page Up*’ ou ‘*Page Down*’ e etc. – todos em inglês. Visualmente nos acostumamos a trabalhar com essas palavras que foram associadas à linguagem oral como se fossem verbos e à linguagem dos computadores como se fossem imagens, claro, signos.

EGOSHOT e BIOSHOT<sup>96</sup> são palavras inventadas, signos-chaves autoexplicativos e – creio - de amplo entendimento independente do idioma. Associados aos programas de busca são palavras parcialmente entendidas e interpretadas como códigos de direcionamento para os locais do meu interesse, e usei-as não só como chaves para abrir sites, como para salvar e arquivar as fotografias produzidas na poética.

---

<sup>96</sup> Não as adoto como palavras-chaves da pesquisa como um todo por razões óbvias, não se conectariam de forma direta à outras pesquisas.

O mesmo raciocínio se aplica à série THERE'S NO PLACE LIKE 127.0.0.1, sendo que a frase remete diretamente aos dispositivos da web e a ferramenta '*place*' do Adobe Photoshop, que é usada para criar 'lugares' digitais, como espécies de páginas em branco, tela limpa, placa para polir, barro para modelar. Foi na fase em que se estava digitalizando negativos para o meio digital que pude comprovar que todos os ambientes, os suportes, as escritas, palavras e os rostos acumulados na pesquisa eram de fato lugares de trânsitos, que potencializaram as incontáveis possibilidades de maquinações poéticas, invenções.... Para mim, não há lugar como aqueles encontrados em 127.0.0.1, meu computador. Lugares que não existem realmente como nas versões que se apresentam neste estudo, mas que apareceram para mim como espectros de territórios em que a imaginação passeia a deriva.

Trata-se, de fato, de um trabalho de apropriação de algo que física e geograficamente estava inacessível para mim, mas ao representar mundos e pessoas da forma como propus em Pretérito Imperfeito convido novos observadores a visitarem imagens-territórios como se eles de fato existissem, pois assim que os enxerguei. Não há nada de extraordinário nas imagens, nenhuma descoberta científica, inovação tecnológica ou revolução ideológica, e trata-se antes de uma tentativa de dar a ver como as nossas ferramentas, idéias, comportamentos e artefatos são manipuláveis e investidos de significados múltiplos. Nada mais é do que um exercício semiótico sobre a fotografia como linguagem capaz de criar sintaxes próprias, e, como diria Roland Barthes, capaz também de operacionalizar a criação de novos idioletos. Uma constatação para a frase '*o verdadeiro ato da descoberta não*

*consiste em descobrir novos territórios, mas, sim, vê-los com novos olhos'* de Marcel Proust.

Confirmar se há ou não uma mudança no modo de percepção do mundo – e conseqüentemente da arte –, decorrente das rupturas nos modelos de figuração causados pela imagem digital talvez não seja tão relevante quanto saber o que essas tecnologias nos trazem enquanto possibilidade de perceber o espaço e o tempo. Espaço e tempo desdobrado em planos que não cabem mais nas definições limitadoras de outros períodos. E afinal, o que é o agora, o que é ser contemporâneo? É usar as técnicas e ferramentas do nosso tempo, ou questionar através de seus usos os valores de todos e de qualquer tempo?

Quanto aos limites do que seja apropriação, apresentação, representação ou simulação fotográfica, questiono antes se LIMITE já não seria uma palavra ultrapassada para tratar de informação, pensamento e cultura. Qual ou quais seriam os limites para o uso de ferramentas digitais, ou os termos apropriação? Apropriar-se de imagens-lugares, assim como tomar posse e cercar um território depende de como essa chegada, ou presença se estabeleça. Embora eu tenha usado imagens de visibilidade pública procurei manter-me a uma distância cautelosa, preservando o que de mais íntimo existe em qualquer pessoa: o rosto. Não aparecem rostos de forma direta neste trabalho, eles são vistos como reflexos refratários, como olhares de medusa observados com interesse e temor através de espelhos. Só o meu rosto é exposto claramente em Pretérito Imperfeito, mas talvez nem mesmo ele esteja lá entre aqueles 52 espelhos BIOSHOTs, pois são simulações, recombinações que derivam da desconstrução e reconstrução da minha

própria identidade, do meu lugar em trânsito contínuo enquanto indivíduo e ser social.

A rigor talvez não devesse haver nenhum limite para experimentar novas possibilidades de criação, já que mesmo partindo do referencial indicial da fotografia, toda imagem é fruto da manipulação arbitrária de um operador. Limitada pode ser sua maneira de produção, apresentação, simulação e circulação, mas sua interpretação não tem fronteiras.

Ilimitada é a possibilidade de inscrições e apagamentos de sentidos através dos recursos digitais. Artistas dos anos 2000, já bem mais familiarizados com os recursos digitais e com as facilidades de acesso das recentes tecnologias, transitam pelas questões da autoimagem refazendo as indagações de gerações anteriores, e de certa forma atualizando-as, mas nem sempre a partir de novos procedimentos. A produção dos artistas citados no capítulo 1 e 2 apresentam uma seqüência cronológica - embora com recortes pessoais e intercalados -, de como os recursos fotográficos são usados para autorrepresentações no campo da arte. Os procedimentos técnicos de Robert Heinecken e Andy Warhol assemelham-se com as primeiras escolhas práticas adotadas em Pretérito, e os trabalhos de apropriação de Cindy Sherman e de Maristela Ribeiro demonstram o quanto o mecanismo de apagamento e (re)inserção do rosto é uma operação de ficcionalização viabilizada pela fotografia de diferentes formas. Já as proposições conceituais de Christian Boltanski, Joan Fontcuberta, Alberto Bitar e Aziz+Cucher investigam as instâncias e distâncias espaços-temporais instaladas a partir de imagens de rostos e não-rostos, lugares e não-lugares, de forma instigante.



Hoje, experimentações similares a desses artistas são praticadas por internautas de vários países, graças a programas e aplicativos *free commos* disponíveis na web. Mais do que apresentar manifestos políticos, paródias ou representações de motivações variadas, estes dispositivos propiciam cada vez mais a simulação de existências paralelas, combinações genéticas antes improváveis, e significados novos para velhos temas. Já que os dispositivos digitais podem desdobrar novas formas de representar o espaço, também podem representá-lo ou simulá-lo em formas de tempos variados. Não mais somente o passado, fixado em imagens estáticas, mas o presente contínuo das imagens online e o futuro imediato que projeta no aqui e agora da ubiquidade dos circuitos em rede, versões variadas do que somos e do que poderíamos ser.

Impossível olhar a fotografia hoje como a antiga bola de cristal do século XIX, ou como a janela transparente em que se observava a realidade na modernidade, ou até mesmo como o caleidoscópio de discursos plurais da pós-modernidade. Volta-se a idéia de ‘espelho do mundo’ das impressões iniciais dos pensadores oitocentistas que tomava a fotografia como um reflexo, uma distorção, uma projeção e multiplicação do outro, do lugar e de nós mesmos. Mas se são espelhos que refletem imagens de trás (passado?), dos lados (presente?) e a frente (futuro?) é bom que se caminhe com a cautela de quem trafega em autoestradas velozes, seguindo o conselho de Fontcuberta<sup>97</sup> para não esquecer de olhar pelo retrovisor ao atravessar cruzamentos.

---

<sup>97</sup> FONTCUBERTA, Joan. Elogio del vampiro in *El beso de Judas - Fotografía y Verdad*. Ed. Gustavo Gili., Barcelona, 1997. (pp.37-51)

A idéia de futuro, que em meados do século XX era uma obsessão da ciência e da arte, foi sendo paulatinamente desmontada quando afinal o modelo do século XXI de cinquenta anos atrás se mostrou uma utopia. Em 2011 carros não voam, máquinas não substituíram pessoas e ninguém mora ainda em Marte, e ao contrário do que parece, estamos cada vez mais próximos do modelo oitocentista de futuro do que pensariam os modernos do século XX. Por outra, o devir continua como um campo aberto, desbobrado em inúmeras camadas que hoje se reconfiguram ao sabor da impermanência dos antigos modelos sociais.

Se a fotografia ajudou a construir as muitas versões do que seja o mundo para nós, é mais do que natural que esse imenso banco de imagens que hoje se encontra online se pareça tanto com um vasto território para constantes descobertas, assim como outros lugares o foram no século XIX por ocasião do surgimento da fotografia, atraindo o interesse de observadores em tempos mais remotos. São estas palavras-imagens, esse passado quase imediato de contorno imperfeito e de pretérito inconcluso que mais me intrigam hoje. À esses territórios reservo ainda futuros passeios. Futuros pretéritos.

**BIBLIOGRAFIA**

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito Autorias**. Editora Renovar, 2ª edição. Rio de Janeiro: 2007.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 3ª edição, Papirus Editora – Campinas/SP, 1999.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa/Portugal, Edições 70, [s/d].

\_\_\_\_\_, **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**, Rio de Janeiro/RJ, Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_, **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro/RJ: F. Alves, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

\_\_\_\_\_, **A arte da desapareição**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: UFRJ/N-Imagem, 1997.

BAUMAN, Zigmunt. **A arte da vida**. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. 'Pequena história da fotografia'. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.01) (pp.91-107)

\_\_\_\_\_, 'A Obra de Arte na era da de sua reprodutibilidade técnica'. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.01) (pp.165-196)

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Trad: Paulo Neves da Silva. São Paulo; Martins Fontes, 1990.

BEZERRA, Benilton. A retomada do futuro: tempo e utopia na subjetividade contemporânea In SOUZA, Solange Jobim (org.). **Mosaico, imagens do conhecimento**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000: 89.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo, Cia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_, **Por uma arte médio, Ensayo sobre los usos sociales de la fotografia**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.

BIOY CASARES, Adolfo. **A invenção de Morel**. 3ª edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

CALVINO, Ítalo. A aventura de um fotógrafo in **Os amores difíceis**. São Paulo, Cia das Letras, 1992. (pp.51-64)

CARROL. Lewis. **Alice no país do Espelho**. Porto Alegre, L&PM, 2004.

CATTANI, Icléia & FARIAS, Agnaldo (org.). **Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Todas as Artes).

COUCHOT, Edmond. 'Da Representação à Simulação: Evolução das Técnicas das Artes da Figuração.' In: PARENTE, André (org.). **Imagem-Máquina**. Editora 34, RJ, 1993. (pp.37-48)

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

CHARTIER, Roger. **A história da leitura no mundo ocidental**. Vol1. São Paulo: Ática, 1998

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In: CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002 (p.115-120)

\_\_\_\_\_, **Apropriações/coleções**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

COSTA, Rogério Da. **A Cultura Digital**. 2ª Edição, São Paulo: Publifolha, 2003.

CRARY, Jonathan. 'A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do Século XIX.' In CHARNEY, Leo ET SCHWARTZ, Vanessa (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac& Naify, 2001 (pp. 01-114).

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: M. Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Ano zero: Rostidade in Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol.3*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996. (pp.28-57)

\_\_\_\_\_, *Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra*. in *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 5*, São Paulo: Ed. 34, 3ª edição, 2007. (pp.11-110)

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

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

DUBOIS, Philippe *O ato fotográfico*. Campinas/SP, Papius, 1998.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos* (pp.11-37) e *A Linguagem do rosto* (pp.45-53) in *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: Usos e Funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_, *A identidade virtual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Olhar Periférico*. São Paulo/SP, EDUSP, 1993.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas - Fotografía y Verdad*. Ed. Gustavo Gilí., Barcelona, 1997.

FOUCAULT, Michel. 'Las Meninas' in *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes 1981. (PP.19-31).



\_\_\_\_, *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FLUSSER, Vilém. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

\_\_\_\_, *Ensaio sobre a fotografia - para uma filosofia da técnica*. Relógio D'água Editores, Novembro 1998.

GEERTZ, Clifford. *A arte como sistema cultural*. In: *O saber local*. Petrópolis, Editora Vozes, 2000. (PP 142 a 181)

\_\_\_\_, *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GRAU, Oliver. *Arte Virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo, Editora UNESP: Editora Senac, São Paulo, 2007

GRUNDBERG, Andy. *Crisis Of The Real: Writings on Photography, 1974-1989*. NEW YORK: APERTURE, 1990.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2a ed.rev. - São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona, Editora Gustavo Gili, AS. 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 2ª Edição, Campinas, SP: Editora da UNICAMP (coleção Repertórios), 1992.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família: Leitura da fotografia histórica*. 3ªEd. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Texto&Arte; 9).

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo, Editora 34, 1996.

LONGONI, Anna M. *A Memória: Nós somos o que lembramos e o que esquecemos*. São Paulo/SP Paulinas, Ed. Loyola 2003 (Col. Para saber mais, 07).

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo/SP, Brasiliense/Funarte, 1984 (Col. Primeiros Vôos).

\_\_\_\_, *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 3ª edição. 1997. (Coleção Campo Imagético).

\_\_\_\_, *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro. Editora Record: 2001.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo, Editora Contexto, 2008.

MANGUEL, Alberto & Gianni Guadalupi. **Dicionário de Lugares Imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo, Cultrix, 8<sup>o</sup> ed., 1974.

\_\_\_\_\_, **Guerra e Paz na Aldeia Global**. Rio de Janeiro: Record, 1971.

NÖRTH, Winfried. **A semiótica do século XX**. São Paulo/SP, Annablume, 1996.

\_\_\_\_\_, **Panorama da semiótica – de Platão a Peirce**. 3<sup>a</sup> edição. São Paulo/SP, Annablume, 2003 – (Coleção E – 3).

PARENTE, André. (Org.) **Imagem-Máquina: a era das tecnologias virtuais**. Rio de Janeiro/RJ, Ed.34, 1993.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca d'água, 1996.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. **A Percepção: Uma teoria Semiótica**. São Paulo/SP, Experimento 1993.

\_\_\_\_\_, **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo/SP, editora Paulus. 2005.

\_\_\_\_\_, **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). **A Fotografia nos processos artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura e Editora da UFRGS, 2004.

SHARF, Aaron. 'El Retrato' in **Arte y Fotografia**. Madrid: Alianza Editoria, 1994. (Cap. 02 pp.41-80).

SIBILIA, Paula **O show do eu: A intimidade como espetáculo**, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_, *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SOUGEZ, Marie-Loup. *História da Fotografia*. Lisboa: Dinalivros, 1996. (Ediciones Cátedra.)

TAYLOR, James. *As fontes do self. A construção da identidade moderna*. São Paulo: Editora Loyola, 1997.

WISE, David A. *Google: A história do negócio de mídia e Tecnologia de maior sucesso dos nossos tempos*. Rio de Janeiro: Rocco. 2007.

## TEXTOS PESQUISADOS VIA WEB

CAMARGO, Denise. *Da contribuição de Antonino Paraggi a Sherrie Levine: uma inserção da fotografia no campo das artes*. *Conexão 2007 – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, jul./dez. 2007 In URL: [www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/176/167](http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/176/167)

CHAMARELLI FILHO, Milton. *Fotografia, Percepção e Subjetividade*. In URL: <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/7.html>

CHIARELLI, Thadeu. *O auto-retrato na (da) arte contemporânea*, 2001. In URL: <http://www.fabiocarvalho.art.br/chiarelli.htm05>. Acessado em maio de 2009

CUNHA, Vladimir. *'Blow-Up - Depois daquele beijo'*, resenha crítica In URL: <http://kungfulounge.blogspot.com/> Acessado em outubro de 2010

DAL BELLO, Cintia. 2008 Jun 1. *Exibishow da intimidade e espetacularização do eu: a celebração do ordinário cotidiano da realidade*. *Revista Galaxia* [Online]. In URL: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1502/974>

FERNANDES JR., Rubens. *Processos de Criação na Fotografia, apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. *FACOM*, nº 16, 2006. In URL: [http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/rubens.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf)



FOUCAULT, Michel. Des espaces autres, conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, pp. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997. In URL:<http://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html> consultado em: junho de 2009. (livre tradução)

GOODEVE, Thyrsa Nichols. These Are The Forms That We Live With. The Aziz+Cucher's website, 1999, in URL: <http://www.azizcucher.net/criticaltexts.php> consultado em : outubro de 2010. (livre tradução)

GRUNDBERG, Andy. Robert Heinecken, Artist Who Juxtaposed Photographs, Is Dead at 74. Publicado em 22/05/2006 In URL: <http://www.nytimes.com/2006/05/22/arts/heinecken.html>. consultado em 01/07/2009. (livre tradução)

KIMMELMAN, Michael. "At the Met With: Cindy Sherman; Portraitist in the Halls of Her Artistic Ancestors," *The New York Times* (19 May 1995): B16. In URL: <http://portrait.pulitzerarts.org/cube-gallery/sherman/>. Consultado em: janeiro de 2010. (livre tradução)

LEMOS, André. Cibercultura e Mobilidade: a Era da Conexão In URL: <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n41/alemos.html>

LISSOVISKY, Mauricio. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. Rio de Janeiro, In URL: [www.pos.eco.ufrj.br/disciplinas/mod/ressource](http://www.pos.eco.ufrj.br/disciplinas/mod/ressource)

\_\_\_\_\_.A maquina de esperar. Rio de Janeiro: 2003. In URL: [www.pos.eco.ufrj.br/disciplinas/mod/ressource](http://www.pos.eco.ufrj.br/disciplinas/mod/ressource)

\_\_\_\_\_.Quatro + uma dimensão do Arquivo. Rio de Janeiro, 2004. In URL: [www.pos.eco.ufrj.br/disciplinas/mod/ressource](http://www.pos.eco.ufrj.br/disciplinas/mod/ressource)

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. Tempo Social Entrevista com Zigmunt Bauman. vol.16, no.1, São Paulo, June. 2004. In URL: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702004000100015&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702004000100015&script=sci_arttext)

PARENTE, André. 2007 Feb 22. *Imagens que a razão ignora. A imagem de síntese e a rede como novas dimensões comunicacionais.* *Revista Galaxia* [Online] 2:4. In URL: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1280/781>

PINTO, Júlio Pimentel. 'A invenção de Morel, entre o Tempo e os tempos', *Revista SEXTA-FEIRA*, nº05, São Paulo, 2001. Editora 34. In URL: <http://www.klickescritores.com.br/sextafeira/morel.htm>

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura, tecnológica & corpo biocibernético.* In: URL: <http://www.pucsp.br/~cos-puc/interlab/santaell/index.html>

## TESES E DISSERTAÇÕES

QUADROS, Flavia Campos de. *A suspeita ronda a fotografia: jogos e ambigüidades na arte contemporânea.* Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre/RS, 2007.

RECUERO, Raquel da Cunha. *Comunidades em redes sociais na internet: proposta de tipologia baseada no fotolog.com.* Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Porto Alegre/RS, 2006.

## FILMES

**ATÉ O FIM DO MUNDO** (Until the end of the world) - Direção: Win Wenders, Produção: Jonathan Taplin / Anatde Sauman - 1992 - Origem: EUA/Alemanha.

**BLOW-UP - DEPOIS DAQUELE BEIJO** (Blow-up) - Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Carlo Ponti. - 1966 - Origem: Inglaterra/Itália.

**PARTIDA** - Direção: Alberto Bitar. Curta-metragem digital, duração: 5 min, 2005 - Origem: Brasil - Acervo do MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo.



## ANEXO 01

### O QUE É UM QR-CODE E COMO FUNCIONA

O QR-Code (*quick rapid code*) ou código de acesso rápido é uma espécie de código de barras bi-dimensional que ao ser apontado para a lente de uma webcam ou de um celular conectados à internet, transmite dados armazenados na forma de textos.

A leitura é feita através de um software decodificador do QR-Code que pode ser instalado a qualquer computador conectado a uma câmera, ou um smartphone, iPhone ou iPod Touch. Para o iPhone ou iPod Touch, basta acessar a Apple Store de seu dispositivo, procurar por um aplicativo '*QR-code reader FREE*' e instalar. Abaixo a lista de modelos de aparelhos celulares que permitem a instalação de leitores gratuitos para QR-Codes<sup>98</sup>:

Nokia com sistema S60 – [Kaywa](#), [QuickMark](#) ou [BeeTagg](#)

Android – [QuickMark](#) ou [BeeTagg](#)

Windows Mobile – [QuickMark](#) ou [BeeTagg](#)

Blackberry – [Scanlife](#) ou [BeeTagg](#)

Palm – [BeeTagg](#)

Celulares que aceitam softwares em Java - [Kaywa](#)

### COMO INSTALAR E COMO USAR O PROGRAMA *QuickMark*

O programa escolhido para o uso de leitura dos QR-CODE dos EGOSHOTS foi o QuickMark, de fácil operação e uso gratuito, e pode-se escolher o tipo de plataforma usada

---

<sup>98</sup> Lista completa e mais informações sobre assunto disponíveis no site do projeto PUCRS Mobi: <http://www.pucrs.br/famecos/mobi/>

(Windows, Mac ou sistema LINUX) e/ou o modelo de celular. Segue no MINI-DVD em anexo. O programa está disponível para [download](http://www.quickmark.com.tw/En/basic/download.asp)<sup>99</sup>:

O programa não só lê códigos já prontos como também pode produzi-los. O código é gravado como uma imagem ou como um código HTML. Para ler, é só entrar no aplicativo pelo celular ou em um computador, instalar o programa, abri-lo e então apontar a imagem para a lente de câmera. Em instantes, ele mostra o que está por trás do código - pode ser um site, um SMS, telefone ou texto ou um endereço URL, no caso em questão o sistema encaminhará diretamente para os vídeos que originaram as fotografias da série EGOSHOT.

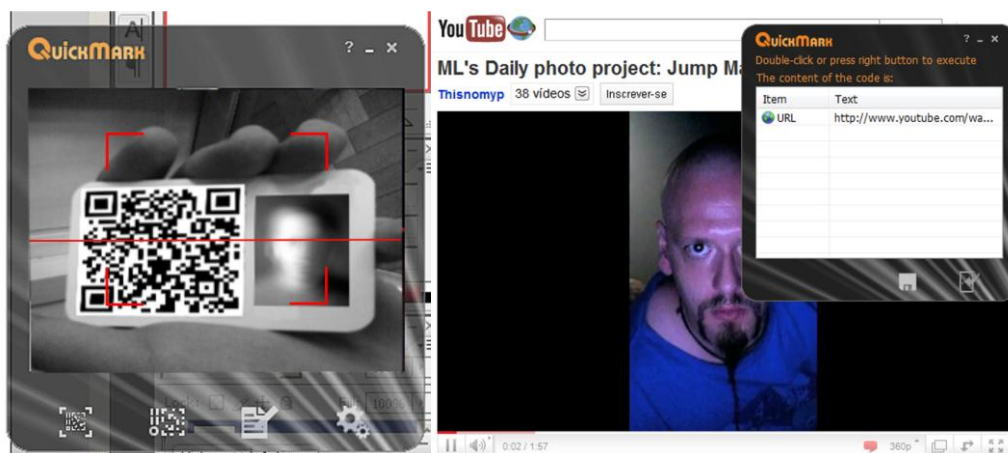


FIG.68 – Após instalar e abrir o programa, aponte o cartão do ANEXO 02 a imagem EGOSHOT para lente da webcam, centralizando o QR-CODE entre as indicações em vermelho. Rapidamente aparecerá uma pequena tela com um endereço de URL, conforme indica a FIG.69 à direita. Para ver o vídeo será preciso estar conectado à internet.

<sup>99</sup> Outro link para descarregar programas gratuitos, consulte: <http://downloads.uol.com.br/celular/utilitarios/qrcodereader.jhtm> ou ainda neste link: <http://www.qrme.co.uk/qr-code-resources/qr-code-readers.html>