

Maria Eduarda Dias Neves

Sobre o Auto-Retrato
Fotografia e Modos de Subjectivação
Tese de Doutoramento

UNED - Facultad de Filosofía
Departamento de Filosofía y Filosofía Social y Política
2012

**Departamento de Filosofía y Filosofía Social y Política
Facultad de Filosofía**

**Sobre o Auto-Retrato
Fotografia e Modos de Subjectivação**

Maria Eduarda Dias Neves, Licenciada

**Director de Tese
Professor Catedrático Simón Marchán Fiz**

Agradecimentos

Ao meu orientador um agradecimento especial pelo aconselhamento rigoroso e sobretudo, pela liberdade permitida.

Ao Sérgio, meu interlocutor atento e sempre presente.

Ao António Alves, Helena Maia e Roberto Merino, para lá da grande amizade, um especial obrigada pelo apoio técnico, respectivamente no tratamento digital das imagens, na revisão técnica do texto e tradução dos resumos da tese para espanhol.

À minha família e a todos os meus amigos, muito obrigada por nunca falharem quando é preciso.

A Martha Rosler, pelos preciosos esclarecimentos prestados sobre o seu auto-retrato, recebidos por correio electrónico, na sequência da nossa solicitação.

INDICE

Agradecimentos

Introdução	9
------------------	---

I PARTE

A imagem fotográfica e o auto-retrato: da vontade de verdade ao <i>homem-árvore</i>, o <i>homem sem função nem órgãos que lhe justifiquem a humanidade</i>.....	16
--	-----------

1. O Auto-retrato e o mito do realismo óptico – Entre o *homo psychologicus* e o mundo ser aquilo que nos parece 18
2. O auto-retrato na fotografia contemporânea – Que resta do sujeito tecnicamente falando? 49
3. O Auto-retrato – Do arquivo como normalização ao arquivo como re-invenção 80
4. O Auto-retrato e a máquina da desterritorialização capitalista 111
5. O Auto-retrato –O *Homem-árvore* e o *corpo sem órgãos*..... 143

II PARTE

Intersecções. Modos de subjectivação	175
---	------------

1. Thomas Ruff – *Porträt* 177
2. Jeff Wall – *Double Self Portrait*199
3. Marcel Broodthaers – *Self-Portrait* 221
4. Martha Rosler – *Self-Portrait (Lost in the City)*..... 241
5. Jürgen Klauke – *Selfperformance*..... 265

Conclusões	285
-------------------------	------------

Bibliografia	291
---------------------------	------------

Resumen	309
----------------------	------------

INTRODUÇÃO

Introdução

A figura de Narciso a contemplar-se na superfície da água ou as noções de ego e pulsão, constituem referências habituais nas investigações sobre o auto-retrato. Porém, optamos na dissertação que aqui se apresenta, por explorar campos de reflexão que não focassem interpretações psicológica e psicanaliticamente orientadas mas antes se abrissem a outras formas de experiência e pensamento.

As interrogações de ordem psicológica ou a vida emocional que cada obra pode consigo transportar não se consubstanciaram em motivação suficiente para que por elas nos interessássemos.

À questão *Quem sou eu?*, questão esta supostamente subjacente à prática do auto-retrato, não conferimos qualquer valor epifânico. As mistificações da interioridade, os diálogos do sujeito consigo próprio, a psicologia do artista ou a procura da sua verdade subjectiva sempre nos pareceram redutoras e limitadoras para a nossa pesquisa.

Sabendo que, no domínio da arte contemporânea, a auto-representação encontra na imagem fotográfica um dos seus espaços de eleição, o que desde logo nos motivou foi um interesse filosófico.

Assim propusemo-nos tomar o auto-retrato e a fotografia como conceitos operatórios, através dos quais fosse possível, por um lado, verificar a sua inscrição na cultura do panoptismo e, por outro, pensar a necessidade da procura de fundamentos a partir dos quais construímos a compreensão sobre nós próprios e que claramente atravessa a tradição filosófica.

Incluímos ainda neste nosso propósito uma reflexão sobre a economia das identidades na época daquilo a que chamamos *desinibição global administrada*.

Esse combate ou essa prática que é o *corpo sem órgãos*, retomado por Gilles Deleuze e Félix Guattari de Antonin Artaud, conduziu-nos às relações errantes entre produção e corpo económico.

Desta forma, não se pretendeu desenvolver uma reflexão historiográfica sobre o auto-retrato e a imagem fotográfica. Foi, no entanto, a partir das especificidades destes territórios de mediação que tentamos sugerir outras hipóteses de leitura e outras tantas formulações incertas em torno de conceitos como os de *realismo óptico* e *subjectividade*, *sujeito* e *simulacro*, *arquivo* e *diferença*, *capitalismo* e *identidade* ou ainda de *corpo improdutivo*.

Apesar das reconhecidas dimensões instrumentais da fotografia e do seu uso em campos que se subtraem aos espaços da arte é, fundamentalmente, a partir daqueles conceitos e da centralidade da imagem fotográfica no mapa da arte contemporânea, que se configuram os cinco capítulos da primeira parte desta investigação.

Sendo esta tese constituída por duas partes que funcionam como núcleos conceptuais dotados de relativa autonomia, propomos ainda uma unidade articulada entre teoria-crítica e prática artística, na medida em que se trata do mesmo debate.

Assim, na segunda parte, cada auto-retrato em análise se objectiva como paradigma visual de uma formulação conceptual. Reflectimos em cada um dos cinco capítulos sobre um auto-retrato de um artista, estabelecendo aproximações críticas com os correspondentes capítulos da primeira parte.

Neste âmbito, partilhamos o nosso próprio arquivo com disciplinas e discursos como se de cumplicidades se tratasse. Procuramos menos as distâncias do que gestos de reencontro entre autores e saberes aparentemente heterogéneos tais como, a filosofia, a arte, a estética, a literatura, a política e mesmo a economia.

Salientamos a centralidade que nesta tese atribuímos à crítica Nietzscheana dos fundamentos, à arqueologia dos saberes, à genealogia do eu moderno e às estratégias de poder imanentes à vontade de saber, estudadas por Michel Foucault, passando pela desterritorialização e multiplicidades de Gilles Deleuze e Felix Guattari ou pela sofisticada análise crítica de Peter Sloterdijk à contemporaneidade.

De igual forma não podemos deixar de referir o recurso às sempre lúcidas e actuais críticas de Marx, Walter Benjamin, Guy Debord e Pierre Bourdieu ao sistema capitalista, ou as refinadas e inspiradoras palavras de Antonin Artaud, Jorge Luís Borges, Italo Calvino ou Samuel Beckett.

Os auto-retratos de Thomas Ruff, Jeff Wall, Marcel Broodthaers, Martha Rosler e Jürgen Klauke, revelaram-se inesgotáveis fontes de ruminação. Nas imagens dos cinco artistas escolhidos o suporte partilhado é o fotográfico, o qual assume grande relevância nos respectivos programas artísticos.

Neles encontramos um vasto campo de análise que potencializou um conjunto de conexões críticas que viriam a contribuir para reformular o nosso próprio projecto.

Enquanto objectos de reflexão, estes auto-retratos despertam-nos para aventuras interpretativas que apenas aqueles que trabalham nas margens tornam possível.

Estes autores e artistas de longo percurso, verdadeiros atletas afectivos, como chamou Artaud ao actor, estarão sempre, como diria Foucault, onde nunca os esperamos.

I PARTE

A imagem fotográfica e o auto-retrato: da vontade de verdade ao *homem-árvore*, o *homem sem função nem órgãos que lhe justifiquem a humanidade*.

1. O Auto-retrato e o mito do realismo óptico

O *homo psychologicus*

“Eu não sei nada de mim. Eu nem sei mesmo a data da minha morte.”¹
(Jorge Luís Borges)

Com o anúncio da invenção da fotografia em 1839, a imagem fotográfica, entendida como representação fiel do real, afirma-se como dispositivo plural ao serviço de uma multiplicidade de usos em diversos domínios, tais como o científico, judicial, documental, social e artístico.

Sobressai em meados do século XIX uma relação utilitária entre o campo cultural e a esfera da regulação social, à qual não é estranho o uso da fotografia. Arte que representa a revolução industrial, a fotografia despoletará um novo processo na história da Imagem e da arte moderna, da qual, paradoxalmente, se afastará quase durante meio século.

Não importa aqui analisar as polémicas em torno das reivindicações de um estatuto artístico para a fotografia e que acompanharam a sua história. Um conjunto de artistas, teóricos e críticos, fundamentalmente na segunda metade

¹ Introdução à edição francesa da obra *Ficções*, de Jorge Luís Borges *apud* Michel FOUCAULT – *O pensamento do exterior...*, p.76.

do século XX, souberem equacionar - nem sempre em conformidade com a perspectiva de alguns fotógrafos e de certas reflexões ancoradas no paradigma modernista da fotografia - as questões mais significativas em torno da legitimação artística da imagem fotográfica: “ nesta ambiguidade alojam-se muitas querelas fúteis sobre o estatuto das chamadas “artes mecânicas”, nomeadamente as que incidem no seu estatuto artístico propriamente dito, velhas como essas mesmas artes, correspondendo a problemas que, viciosa e circularmente nunca encontrarão uma solução definitiva no interior do quadro conceptual que permitiu a sua circulação como tais (...) Toda uma magna corte de teóricos e puristas – da fotografia, por exemplo, - se aplica a tentar provar que a história da fotografia é, ou deve ser, a história do seu movimento para o sublime estatuto de arte.”²

Se, por um lado, o fotógrafo sabe dar resposta às crescentes necessidades sociais e culturais da sociedade industrial e a câmara continua a ideologia da tradição renascentista, por outro, é o próprio fotógrafo que partilha a soberania artística da figura do pintor tal como este não deixa de usar a fotografia nas suas experiências artísticas. Segundo Peter Galassi a invenção da fotografia não deve ser considerada isoladamente mas como o culminar da tradição da pintura desde o Renascimento. Alguns pintores, mais tarde, intuirão uma visão fotográfica, como por exemplo os pintores que se preocuparão com o realismo (Lorrain, Constable, Turner ou Corot). Da mesma forma, na escola holandesa do século XVII a preocupação com os detalhes, os enquadramentos ou a luz, anteciparão alguns efeitos que encontraremos no novo media.³

Com a invenção da câmara, os fotógrafos apropriam-se de um conjunto de temas com particular interesse para os pintores desde o século XV, entre os quais o auto-retrato fotográfico, o qual, como adiante veremos, participa nessa *vontade de saber e vontade de verdade* que marcam o século XIX. A imagem

² Pedro Miguel FRADE – *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992, pp 8-9.

³ Sobre esta questão ver Joan FONTCUBERTA – *Estética Fotográfica. Selección de textos*. Barcelona: Editorial Blume, 1984, p.10 e seguintes.

fotográfica, parece dar cumprimento a uma vocação neo-positivista⁴ e psicologista: promete a verdade sobre o real e, de acordo com a preocupação crescente com o indivíduo, o seu espaço interior e identidade individual, favorece a crença de que (melhor que outras artes como a pintura) é possível aceder a uma verdade que está para lá das aparências e não acessível a olho nú.

Se a fotografia se foi classificando como puro fenómeno mimético, tal ficou a dever-se ao domínio do espírito positivista no campo dos saberes, e a uma concepção metafísica e romantizada da arte, da qual progressivamente o século XX se foi distanciando. Desempenhando um papel fundamental na cultura tecnocêntrica do século XIX, onde tudo é para ver e onde tudo fala, o dispositivo fotográfico acentua a vontade de realismo absoluto. No entanto, será a própria imagem fotográfica a destruir os alicerces da tarefa realista e positivista. É assim que para Susan Sontag “ o resultado mais significativo da actividade fotográfica é dar-nos a sensação de que a nossa cabeça pode conter todo o mundo – como uma antologia de imagens”.⁵

As experiências fotográficas no período das vanguardas, sobretudo ligadas ao dadaísmo, futurismo e surrealismo, traduzem a necessidade de distância em relação ao carácter especificamente técnico deste meio. Este facto exprime-se de forma clara nos debates entre os defensores da *Straight Photography* e os artistas de vanguarda. Alguns destes artistas propõem desenraizar este meio e

⁴ “O panóptico é um modelo arquitectónico que vem estruturar e universalizar o funcionamento da câmara. Mas a filosofia que subjaz ao panóptico é o positivismo, que estrutura e universaliza o funcionamento da visão e mente humanos na sua procura de conhecimento. O positivismo(segundo Comte) defende que os métodos (indutivos) das ciências naturais podem aplicar-se às ciências humanas ou sociais. Tal como as ciências das quais deriva, o positivismo assume a existência inquestionável de uma realidade externa observável e a de um sujeito observador neutral, imparcial e uniforme.(...)O positivismo é considerado como o modo de pensar originário e formativo da fotografia.Parece transcender as fronteiras históricas e disciplinares, e ainda constituir o fundamento estável das práticas realista e documental.” Sarah KEMBER – “ ‘La sombra del objeto’: fotografia y realismo”, ...p.43.

⁵ Susan SONTAG – *Ensaio sobre Fotografia*.... p.18.

utilizá-lo ao serviço da vocação auto-crítica da arte de vanguarda. A pintura e a escultura distanciam-se de uma prática histórica eminentemente figurativa e a arte abstracta, afastando-se da representação, acrescentará ao corpus da cultura ocidental todo um conjunto de novas formas artísticas.

Na História da Arte do Ocidente a validade de uma obra de arte passava pela descrição e representação figurativa. Ultrapassando este regime de representação, a arte moderna questiona a tradição ocidental encontrando na ruptura com o passado a sua grande norma. A procura de outros mecanismos de legitimação constitui parte da sua própria história e o seu *telos* assentará em pensar o próprio sistema de Representação.

Como afirma Jacques Rancière, "o regime estético das artes é, antes de mais, a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a dos géneros (tragédia para os nobres, comédia para os remediados; pintura de história versus pintura de género, etc.). O sistema da representação definia, conjuntamente com os géneros, situações e formas de expressão que convinham à vulgaridade ou à nobreza do tema." ⁶

Quanto à fotografia, só lhe restava a representação figurativa, marca específica deste meio. Face ao discurso crítico do modernismo sobrava para o fotógrafo a exploração das especificidades do seu meio. O sistema da câmara não lhe permitia ir mais além. A auto-reflexão estética que constitui um dos vectores da arte moderna escapar-lhe. O pictorialismo fotográfico apenas imitava a pintura ocidental académica, questionada, então, pelos pioneiros do modernismo.

Os fotógrafos do período pós-Stieglitz começarão a desenvolver uma linguagem especificamente fotográfica, afastando a fotografia do domínio das restantes artes, particularmente da pintura.

Na fase pós-pictorialista a imagem fotográfica impõe-se pela via da reportagem, do foto-jornalismo e pelos defensores da fotografia directa. Estes

⁶ Jacques RANCIÈRE – *Estética e Política*....p.36.

últimos, como Paul Strand, Edward Weston ou Ansel Adams, os defensores do purismo fotográfico que julgavam defender a emancipação do meio fotográfico, promoveram o seu isolamento com as consequências históricas conhecidas e que se traduziram no seu empobrecimento. A esse purismo chamaram fotografia artística que mais não significou que a estetização do real através da técnica.

O foto-jornalismo, afirmando-se nas novas indústrias de comunicação, ficou ao serviço da notícia, do último acontecimento. A reportagem, procedendo a registos de territórios inexplorados, bairros urbanos e regiões fronteiriças, afirma-se em conformidade com a natureza do meio e o crescimento dos equipamentos.

Por outro lado, “as formas de arte não autónomas, como a arquitectura, e os novos fenómenos, como a comunicação de massas, foram paradigmáticos nos anos vinte e trinta porque as vanguardas estavam muito comprometidas com a crítica da obra de arte autónoma, e muito entusiasmadas perante a possibilidade de a superar através de uma revisão utópica da sociedade e da consciência.”⁷

Por fim, todo o tipo de práticas fotográficas pretendeu, de forma directa ou indirecta, aspirar à respectiva integração no campo artístico ou, como veremos no capítulo seguinte, será, mais tarde, a arte a aspirar tornar-se fotografia.

Diz Jacques Rancière: “Para que uma “maneira de fazer” técnica seja considerada arte, primeiro é preciso que o seu tema seja considerado como tal. A fotografia não se constituiu como arte em virtude da sua natureza técnica. O discurso sobre a originalidade da fotografia como arte “indicial” é um discurso muito recente, que pertence menos à história da fotografia do que à viragem pós-moderna já evocada. A fotografia também não passou a ser uma arte por imitar as maneiras da arte. (...) É o que nos mostra Benjamin com o exemplo

⁷ Jeff WALL – “Senales de indiferencia”: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual” in *Indiferencia y Singularidad...*p.216.

de David Octavius Hill: é com a pequena pescadora anónima de New Haven, e não com as suas grandes composições picturais, que ele marca a entrada da fotografia no mundo da arte. Do mesmo modo, também não foram os temas etéreos e os efeitos fluídos do pictorialismo que asseguraram o estatuto da arte fotográfica, mas sim a assunção do *qualquer*: os emigrantes em *The Steerage* de Stieglitz, os retratos frontais de Paul Strand ou de Walker Evans. A revolução técnica vem depois da revolução estética. E a revolução estética é, em primeiro lugar, a glória do qualquer – que é pictural e literária antes de ser fotográfica ou cinematográfica.”⁸

Não nos revemos na posição de Jacques Rancière quando afirma ter sido preciso a assunção temática do “qualquer”, do banal e anónimo, a potenciar a entrada da fotografia no campo da arte, tal como já se verificara na pintura ou na literatura. Se tais mudanças tivessem bastado, a fotografia teria sido reconhecida no campo da arte, não se encontrando, como se sabe, durante metade da sua história afastada das grandes questões que atravessaram o mundo da arte na primeira metade do século XX.

No caso da imagem fotográfica, não foi apenas o factor técnico ou o registo do *qualquer*, como lhe chama o autor, que legitimará a fotografia como arte. Será necessário mais de meio século, desde a invenção da fotografia, para que em torno da imagem fotográfica se efective a possibilidade real de um programa artístico. Este não se afirmará, do nosso ponto de vista, no programa modernista da fotografia (com algumas excepções) mas sim nas décadas de sessenta e, fundamentalmente, setenta (como adiante veremos) graças às práticas de um conjunto de artistas plásticos que utilizarão a fotografia como instrumento e paradigma visual no campo da produção artística contemporânea⁹.

⁸ Jacques RANCIÈRE – *Estética e Política...*, p.37.

⁹ “No entanto, a reivindicação da fotografia em geral teve que esperar a Documenta 6 (1977), que consagrou internacionalmente os novos meios: fotografia, cinema e video, iniciando uma das primeiras reflexões no campo artístico sobre a “fotografia entre a autenticidade e a ficção” e a imagem fotográfica, ou suscitando também as relações entre os artistas e a fotografia. O pano de fundo era a história da fotografia e, assim, a mostra oferecia uma panorâmica da sua

A História da fotografia, como Susan Sontag observou, oscila entre a procura de embelezamento, herdada das belas-artes, e a necessidade de verdade, que constitui a herança das Ciências e da técnica. Ambos convergirão num ideal moralizador da verdade, adoptado dos modelos literários do século XIX e da, então recente, profissão de fotojornalista.

Desde o século XIX que o debate em torno da natureza indiciária e da objectividade da imagem fotográfica, da sua suposta transparência, neutralidade e objectividade, marcou a História deste *medium*: “Admirava-se sem dúvida que – desenhos, gravuras, fotos ou pinturas – as imagens pudessem tão bem fazer pensar nas coisas; mas encantava-se sobretudo com o fato de que elas pudessem, por deslocamentos sub-reptícios, se enganar umas às outras. O nascimento do realismo não poderia ser separado desse grande vôo de imagens múltiplas e similares.”¹⁰

A associação entre realismo e naturalismo, difundida no século XIX, refere-se de forma explícita à fotografia. Em 1850, escreve Delécluze que “ vê por trás do desenvolvimento do naturalismo “a pressão sempre forte que exercem mais ou menos à dez anos, sobre a imitação nas artes, duas potências científicas que agem fatalmente, (...) o daguerreótipo e a fotografia (...)”, acusação à qual Francis Wey responde num artigo publicado na *La Lumière* sob o título emblemático: “Do naturalismo na arte, do seu princípio e suas consequências”.

evolução desde a origem.” Simón MÁRCHAN Fiz, in “La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía” *EXIT. Arquitecturas II*, nº 37, Madrid, 2010, p.26-27.

¹⁰ Michel FOUCAULT – *Ditos e Escritos III*...p.347. Ainda nesta página: “Como reencontrar essa extravagância, essa insolente liberdade que foram contemporâneas do nascimento da fotografia? As imagens, então, corriam o mundo sob identidades falaciosas. Nada as repugnava mais do que permanecer cativas, idênticas a si, em um quadro, uma fotografia, uma gravura, sob o signo de um autor. Nenhum suporte, nenhuma linguagem, nenhuma sintaxe estável podiam retê-las; do seu nascimento ou de sua última paragem, elas sempre podiam se evader através de novas técnicas de transposição. Dessas migrações e desses retornos ninguém desconfiava, salvo talvez alguns pintores invejosos, alguma crítica amarga (e Baudelaire, certamente)”.

Defendendo a fotografia, o autor começa por sublinhar o que as novas denominações estéticas devem à invenção de Niépce e Daguerre, que não enriqueceram simplesmente o domínio das imagens, mas também o léxico artístico: “Abram o dicionário da nossa língua; aí procurareis em vão as expressões de realismo, de naturalismo, que invadiram os jornais consagrados às artes; as expressões que acabamos de mencionar procedem da heliografia e, a este respeito, compete-nos a nós definir”.¹¹

A crença na objectividade da imagem fotográfica remete-nos a pressupostos subjacentes à teoria correspondencial da verdade. Como afirma Richard Rorty: “a dificuldade provém de uma noção partilhada por platonistas, kantianos e positivistas: que o Homem possui uma ciência – nomeadamente, descobrir essências. A noção de que a nossa tarefa principal consiste em espelhar de um modo exacto, na nossa Essência vítrea, o universo à nossa volta, é o complemento da noção, comum a Demócrito e a Descartes, de que o universo é feito de coisas muito simples, clara e distintamente conhecíveis, o conhecimento de cujas essências fornece o vocabulário-mestre que permite a comensuração de todos os discursos.”¹²

Essa vontade de verdade que se manifesta como vontade de objectividade, foi o que se desejou da *prova* fotográfica. O conceito de *prova* estará implicado na tecnologia do poder - conhecimento e as instituições científicas, legais, políticas ou médicas utilizarão a fotografia como meio de registo e de prova: “É nos procedimentos destas instituições que devemos procurar a fotografia, se queremos entender o poder que começou a atribuir-se à fotografia no último quartel do século XIX (...) inclusive quando implica uma contradição ideológica, uma negociação para que a prática fotográfica pudesse dividir-se entre o âmbito da arte, cujo privilégio é uma expressão da sua falta de poder, e o

¹¹ Philippe ORTEL – *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002, p.173-174.

¹² Richard RORTY – *A Filosofia e o espelho da natureza*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, p. 277.

âmbito científico-técnico, cujo poder é uma expressão da sua renúncia ao privilégio.”¹³

À câmara, enquanto dispositivo tecnológico, pretendeu-se atribuir a tarefa de espelhar o mais rigorosamente possível o universo e assim constituir *prova* de correspondência entre realidade, objectividade e verdade, numa espécie de analogia à concepção do conhecimento como cópia.

Questionando a história tradicional deste media e o entendimento convencional da fotografia como espelho da realidade, Philippe Dubois propõe um outro entendimento da fotografia: que esta não seja compreendida como categoria estética, histórica ou mesmo semiótica, mas como *traço* do real.

Propõe ainda o fotográfico como uma categoria fundamentalmente “epistémica, uma verdadeira categoria do pensamento, absolutamente singular e que introduza uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer” ¹⁴

Se considerarmos o fotográfico como categoria do pensamento – tal como refere Dubois – e a imagem fotográfica como simbolização real, podemos dizer que, tal como o conhecimento é mediado, também as imagens são a expressão dessa mediação, um modo do sujeito perspectivar a realidade.

Assim se justifica “a importância para Ph. Dubois da noção de index, certamente, mas também de corte. A imagem fotográfica tem duas características principais: por um lado, é index, o que significa que com ela passamos de uma lógica da mimesis, da analogia, (da ordem do metafórico), a uma lógica do traço, do contacto da contiguidade referencial (da ordem da

¹³ John TAGG – *El peso de la representación...* p. 89-90.

¹⁴ Philippe DUBOIS – *O Acto Fotográfico*. Campinas: Papirus Editora, 1999, p. 61-62.

metonímia); por outro lado, ela é inseparável do acto que a faz ser, ela é imagem-acto, é então, uma espécie de corte, de corte especial e temporal”.¹⁵

Jean-Marie Schaeffer enquadra o problema da objectividade em fotografia, de maneira mais incisiva e em *La Imagen Precaria del Dispositivo Fotográfico* sublinha que se trata de um falso debate, “mas que corresponde a um problema bastante real: devido ao saber da *archê*, toda a imagem fotográfica é, de certa maneira, auto-autenticante; ao mesmo tempo, esta auto-autentificação é compatível com identificações e interpretações completamente erróneas referentes ao impregnante”.¹⁶

Arte Média, como a caracterizou Pierre Bourdieu, a fotografia balança entre a arte popular e a aspiração às Belas-Artes, entre as classes populares e as classes cultural e socialmente elevadas.

Arte média da classe média, uma *arte que imita a arte*. A fotografia oscilará entre o cumprimento de funções sociais e a vontade de se afirmar como arte.

Deste modo, segundo o autor, a fotografia aparece como paradigma de objectividade e verosimelhança: “É fácil mostrar que esta representação social tem a falsa evidência das pré-noções; com efeito, a fotografia fixa um aspecto do real que nunca é o resultado de uma selecção arbitrária e, por aí, de uma transcrição: entre todas as qualidades dos objectos, só são retidas as qualidades visuais que se dão no instante e a partir de um ponto de vista único.(...) Dito de outra forma, a fotografia é um sistema convencional que exprime o espaço segundo as leis da perspectiva(é preciso dizer, de uma perspectiva)”.¹⁷

¹⁵ Régis DURAND – *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris:La Différence,1995, p.74.

¹⁶ Jean-Marie SCHAEFFER – *La Imagen Precaria Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Ediciones Cátedra, Col.Signo e imagen, 1990, p.60.

¹⁷ Pierre BOURDIEU – “La definition sociale de la photographie” in *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie...* p.108.

A naturalização que a linguagem fotográfica aparenta, não é mais que a conformidade com a representação ideológica do mundo que herdamos desde o Renascimento. A fotografia é um dos sistemas sociais de significação e conforma ideologicamente o sujeito.

Os usos sociais que as classes populares fazem da fotografia¹⁸ obedecem a essa necessidade de realismo que a técnica parece ser capaz de cumprir e de lhes proporcionar: necessidade de registo de momentos socialmente reconhecidos, tais como, baptizados, comunhões, casamentos, núpcias, entre outros. A imagem fotográfica é a representação do real em representação.

Não está em jogo o academismo da visão ou aspirações artísticas, mas sim a subordinação da prática fotográfica a um uso social: “O realismo é uma prática social de representação, uma forma geral de produção discursiva, uma normalidade que permite uma série de variações estritamente delimitada. (...) O que se oculta “por trás” do papel ou “por trás” da imagem não é a realidade – o referente – mas a referência: uma subtil teia de aranha de discurso na qual o realismo se enreda num complexo tecido de noções, representações, imagens, atitudes, gestos e modos de acção que funcionam como saber fazer quotidiano, “ideologia prática”, normas dentro das quais e através das quais as pessoas vivem a sua relação com o mundo.”¹⁹

A realidade impõe-se como valor absoluto e torna-se o lugar onde se produz a identidade entre significado e significante. É este o regime de sentido que o realismo funda.

¹⁸ “A fotografia, mais recentemente, transformou-se num divertimento quase tão praticado como o sexo e a dança, o que significa que, como todas as formas de arte das massas, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como arte. É sobretudo um rito social, uma defesa contra a ansiedade e um instrumento de poder.” (Susan SONTAG – *Ensaio sobre fotografia...*p.17-18).

¹⁹ John TAGG – *El peso de la representación...*, p.129-130.

Os que se propõem romper com este tipo de prática ficam-se muitas vezes pela incipiente e frágil contestação ao registo mecânico da fotografia, subtraindo-a ao simples registo mas não ultrapassando meros exercícios de composição técnica, iluminação ou temática. São estes exercícios que pretendem ver próximos das representações dominantes da chamada “ arte culta ou erudita”, cujos códigos, a maior parte as vezes, não possuem.

“Uma arte sem artista pode ainda ser uma arte? A fotografia não realiza no mesmo grau que a pintura realista, produção da reprodução, o ideal “ artístico das classes populares como ideal de imitação. Vários temas ressentem e exprimem a diferença que separa aos seus olhos o acto fotográfico do acto pictural: parece não haver fotografia que não seja fazível ou mesmo já feita em estado virtual – depois basta um simples clic para libertar a aptidão impessoal que define o aparelho- pretendemos que a fotografia encontre a sua justificação no objecto fotografado, na escolha em fotografá-lo ou no uso eventual da fotografia, o que exclui o facto de fotografar por fotografar como inútil, perverso ou burguês.”²⁰

Já Baudelaire, no conhecido Salão de 1859, não reconhecia à fotografia um estatuto de arte: sendo os seus praticantes artistas falhados, sem qualquer imaginação ou capacidade em ser original, restava à fotografia desempenhar uma função periférica no território da arte: a de reproduzir o mais exactamente possível a natureza.

²⁰ Pierre Bourdieu – “La definition sociale de la photographie” in *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie...*, p.114. Neste sentido diz também Ritchin: “A fotografia, mantida como a herdeira mais eficaz da função da replica, sobreviveu ao advento de Freud, e da semiologia; a sua reputação de fidelidade permanece em grande parte intacta na imaginação popular.” (F. RITCHIN – *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture, 1990, p.143).

Arte e fotografia, arte e cópia não se adequam em pleno século XIX, século no qual se afirma o carácter absoluto do ponto de vista do artista e se assume a originalidade, a criatividade e o Novo como valores referenciais.²¹

Sinal de empobrecimento crítico é a própria linguagem que frequentemente atravessa o discurso sobre a imagem fotográfica e que oscila entre uma pseudo-poeticidade adjectivada de cariz metafísico-binário. Dualidades como realidade/ilusão, verdade/aparência, ser/parecer, luz/sombra, visível/invisível, enraízam-se na tradição metafísica.

Compreende-se Derrida quando refere que “a nossa filosofia é uma fotologia (...) toda a “especulação” metafísica é de natureza “fotográfica” juntando a escrita do parecer, da aparição e da aparência (...) o brilho do phainestai e da luz, fotografia, a escrita da luz. Se bem que dependendo do referente, tributária da realidade, a fotografia desrealiza-a (...) não suspende a referência, (...) afasta indefinidamente um certo tipo de realidade, a do referente perceptível”.²²

A prática do auto-retrato e a respectiva utilização da fotografia, inscreve-se nesse desejo ambicionado pelo século XIX em aceder a uma qualquer verdade invisível. Não se trata apenas da verdade que o real supostamente oculta, mas também da identidade desconhecida de cada um: “ O sentimento de identidade

²¹ “Por cá o pintor natural, tal como o poeta natural, é quase um monstro. O gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quanto limitado às suas verdadeiras aplicações)opreme aqui, e sufoca, o gosto pelo Belo. Onde haveria que ver apenas o Belo(suponha-se uma bela pintura, e podemos facilmente adivinhar a que estou imaginando), o nosso público procura apenas o Verdadeiro. Não é artista, naturalmente artista; filósofo talvez, moralista, engenheiro, Amador de anedotas edificantes, tudo o que se quiser, mas nunca espontaneamente artista.(...) Nestes dias lamentáveis, criou-se uma indústria nova, que não pouco contribuiu para confirmar a estupidez na sua fé e para arruinar o que podia restar do divino no espírito francês.(...)”Assim, uma indústria que nos desse um resultado idênticoà natureza seria a arte absoluta.” Um Deus vingador satisfaz os desejos dessa multidão. Daguerre foi o seu messias.” (Charles BAUDELAIRE – *A Invenção da Modernidade. Sobre Arte, Literatura e Música*.... p.154-155).

²² Jacques DERRIDA – *Lectures de Droit de regards*. Paris: Editions de Minuit, 1985, p.XVI.

individual acentua-se e difunde-se lentamente ao longo de todo o século XIX. A história do sistema onomástico fornece um primeiro indício.”²³

Pouco a pouco, a contemplação da própria imagem deixa de constituir um privilégio. Corbin, a este respeito, considera lamentável “a inexistência de um estudo de fôlego sobre a difusão e os modos de utilização do espelho. De facto, há muitos indícios que tornam essencial a história do olhar sobre si.”²⁴

Melhor que o retrato ou a pintura, o auto-retrato e a imagem fotográfica parecem constituir os instrumentos que viabilizarão o acesso a um saber íntimo e privado que cada um esconde dos outros e de si mesmo. O acesso ao poder da burguesia e os valores económicos e democráticos necessários ao exercício do poder, reforçam a difusão de retratos dos homens políticos e generalizam a circularidade entre poder e imagem.

A importância e a moda social do retrato²⁵, com a consequente afirmação de poder das classes dominantes que potenciarão essa difusão, encontrará sobretudo no auto-retrato e particularmente no dispositivo fotográfico, as ferramentas adequadas para a viagem à descoberta do eu.

²³ Alain CORBIN – “O segredo do indivíduo” in *História da Vida Privada...*vol IV.419.

²⁴ Alain CORBIN – “O segredo do indivíduo” in *História da Vida Privada...*vol IV, p. 421.

²⁵ Como alerta Allan Sekula “estamos, pois, perante um sistema duplo: um sistema de representação capaz de funcionar tanto honorificamente como repressivamente. Esta dupla operação é mais evidente nas obras do retratismo fotográfico. Por um lado, o retrato fotográfico torna extensivo, acelera, populariza e degrada uma função tradicional. Esta função, da qual se pode dizer que teve a sua primeira forma moderna no século XVII, é a de proporcionar a apresentação cerimonial do eu burguês.(...) Ao mesmo tempo, o retrato fotográfico começou a desempenhar um papel que nenhum retrato pictórico poderia ter desempenhado do mesmo modo preciso e rigoroso. Este papel derivou, não de uma tradição do retrato honorífico, mas dos imperativas da ilustração médica e anatómica. Assim, a fotografia começou a estabelecer e delimitar o terreno do Outro, a definir tanto o aspecto geral (a tipologia) e o caso particular de desvio e patologia sociais” (Allan SEKULA – “El cuerpo y el archivo” in *Indiferencia y Singularidad...*p.137.

Esse olhar de si sobre si acompanhará, aliás, o fenómeno da crescente distinção social da figura do artista: “Se a fotografia reflecte melhor que todas as outras artes as feridas históricas da nossa modernidade, é porque ela permite a condensação, num mesmo cliché, do Mesmo e do Outro, da identidade e da alteridade, da semelhança e da desfiguração.”²⁶

Desde o Renascimento que com o aparecimento de novos materiais e técnicas de pintura, (como a pintura a óleo) o posterior desenvolvimento das ciências naturais e a afirmação da burguesia, a valorização do artista e da sua assinatura, da raridade da obra e da sua biografia, se criarão condições para a afirmação auto-retrato. Este, estará ao serviço da arte da observação, da dimensão psicológica da personalidade do artista bem como da crescente necessidade de reconhecimento e aristocratização de uma certa aura.

Séculos de história da pintura testemunham o interesse pelo auto-retrato, como os trabalhos de Masaccio, Mantegna, Durer, Rafael, Goya, Rubens, Vermeer, Velasquez, Rembrandt, Courbet, Van Gogh, entre muitos outros.²⁷

De igual forma, a grande maioria dos fotógrafos realiza o seu auto-retrato. Desde Nadar, Bayard, Steichen, Stieglitz, Strand, Rodtchenko, Man Ray ou Imogen Cunningham que muitos fotógrafos o fizeram durante toda a vida. Na modernidade, os fotógrafos não deixaram de experimentar a produção e encenação do *self* exprimindo através das imagens de si a solidão, juventude, velhice, dor, narcisismo, fantasias e todo o tipo de sentidos considerados ocultos.

Através da montagem, solarização, fotograma ou colagem, tentaram simultaneamente explorar os limites da representação: “Tal como Fred Holland Day demonstra, os fotógrafos também jogaram com os mecanismos da transformação. Já nos primeiros anos do medium eles posavam com o seu

²⁶ Alain BUISINE – “Dévisager ” in *La recherché photographique....*p.12.

²⁷ Ver a este propósito Julian BELL – *Five Hundred Self-Portraits*. London: Phaidon Press Limited, 2000

vestuário sob fundos cuidadosamente encenados. Nègre usava enfeites orientais como resposta ao orientalismo na pintura. O fotógrafo e escultor Adam-Solomon admirava tanto Rembrandt que organizava os seus modelos em poses à Rembrandt e baseava os seus auto-retratos nas composições pictóricas do artista. Rejlander, um artista bem sucedido antes de se voltar para a fotografia, encenou cenas de grande mestria ao usar diversos negativos numa só imagem. Naturalmente não deixou de se incluir a si próprio nestas fantasiosas criações fotográficas. Nadar, que frequentemente se fotografava a si próprio, ao longo de sequências inteiras de movimento, posava para a sua câmara ao estilo de um índio Americano. (...) Este tratamento desinibido do eu, criou as fundações da dedicação pessoal total manifestada hoje pelos artistas.”²⁸

Fazendo figura de parente pobre, graças à sua linguagem realista²⁹, a fotografia propunha exprimir-se no discurso da arte. Entendida como perfeição da cópia platónica, oferecia a verdade do mundo sensível. A fotogenia permite à fotografia mergulhar no regime da percepção: aparecer num belo dia numa imagem fotográfica. Uma bela imagem do indivíduo traduz a crença numa qualquer elevação de espírito. O género icónico mediatiza a representação do natural numa representação moral. Os tesouros da daguerreotíпия permitem-nos aperceber de um mundo de imagens tornado o mundo como imagem.³⁰

²⁸ Erika BILLETER – “The exposition” in *Self-Portrait in the Age of Photography: Photographers reflecting their own image...*, p.9.

²⁹ “A fotografia realista está determinada tradicionalmente por um sistema de pensamento científico forjado na filosofia da ilustração, bem como pelo dualismo e perspectivismo cartesiano. O pensamento cartesiano divide e confere primazia à mente sobre o corpo, o racional sobre o irracional, a cultura sobre a natureza, o sujeito sobre o objeto (...) numa cadeia infinita que continua a estruturar a epistemologia ocidental.” (Sarah KEMBER – “La sombra del objeto - fotografia y realismo”..., p.41).

³⁰ A propósito da democratização que o retratismo burguês operou mas também o facto de a imagem fotográfica se encontrar ao serviço da polícia Sekula sublinha ainda a constituição de um arquivo generalizado: “O arquivo geral, aquele que nos inclui a todos, contém necessariamente tanto o rasto dos corpos visíveis dos heróis, líderes, exemplos morais, celebridades, como o dos pobres, os enfermos, os loucos, os criminosos, as minorias raciais, as mulheres e demais encarnações do indigno. A indicação mais clara da unidade essencial

Como disse Barthes, a fotografia “ porque generalizada, (...) desrealiza por completo o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob o pretexto de os ilustrar”;³¹ O corte fotográfico desrealiza o mundo idealizando-o, tal como o faz com a estrela de cinema ou com o artista no auto-retrato; graças a cumplicidades ópticas e químicas que tornam diáfano o modo de aparecer, (é o caso da estetização que o flou produz) a imagem fixa a aparência e projecta-na na imortalidade: a fotogenia afirma-se como o que não tem lugar, não é situável.

A imensa produção de auto-retratos que encontramos nos séculos XIX e XX, revela o privilégio que um infinito número de artistas atribui à apropriação de si mesmo, orientando o seu olhar para uma visão mais intimista: “Os pintores já não evitam usar fotografias como modelos para os seus trabalhos. O temporizador substituiu o uso do espelho. Degas foi um dos primeiros pintores a reconhecer o potencial do novo medium. Franz von Lenback, Franz von Stuck, Edvard Munch, Ernst Ludwig Kirchner, Egon Schiele, todos posaram em frente à câmara para estudar a sua linguagem corporal. Wols, cuja forma-linguagem abstracta emergiu sob influência do Surrealismo na pintura, fez uma série de notáveis auto-retratos fotográficos explorando o potencial das suas expressões faciais. A afinidade entre o auto-retrato pintado e fotografado é particularmente notória no trabalho de artistas que usam a câmara como meio complementar. (...) A “Era da Fotografia” provou ser um período de emancipação gradual para o artista. Já não dependente de encomendas, com uma posição cada vez mais autónoma na sociedade, tornou-se o seu próprio

deste arquivo de imagens do corpo radica no facto de que em meados do século XIX um único paradigma hermenêutico tinha obtido um prestígio amplamente difundido. Este paradigma teve dois ramos estreitamente entrelaçados: a fisionomia e a frenologia. Ambas partilhavam a crença de que à superfície do corpo, e em especial o rosto e a cabeça, eram portadores dos signos externos do carácter interior”. (Allan SEKULA - “ El cuerpo y el archivo”..., p.140).

³¹ Roland BARTHES – *A Câmara Clara*...p.10.

mestre, mas foi também conduzido ao isolamento e forçado a confiar nos seus próprios recursos, mais do que em séculos anteriores.”³²

Enquanto tecnologia do eu³³, o auto-retrato evidencia um dos princípios fundamentais da sociedade moderna: o conhecimento de si não corresponde ao preocupar-se consigo mesmo ou ao conhecer-se a si próprio, ao contrário da antiguidade clássica onde este conhecer-se a si mesmo se apresentava como consequência do *cuidado de si*.

Na prática do auto-retrato encontramos a estrutura da experiência da subjectividade moderna que se filia no exame da consciência e na confissão. Estas constituem, para Foucault, a genealogia do eu moderno: “Estas duas práticas parecem-me constituir bons testemunhos de um problema maior, que é a genealogia do eu moderno. Essa genealogia tem sido obsessão minha desde há anos porque é uma das vias possíveis para nos livrarmos de uma filosofia tradicional do sujeito. Entre tais técnicas do eu, a mais importante nas sociedades modernas é, penso eu, aquela que tem a ver com a análise interpretativa do sujeito, com a hermenêutica do eu.”³⁴

Recusando, graças ao trabalho genealógico, uma verdade substancial e a-histórica do sujeito, Foucault mostrará como é determinante na genealogia da constituição da subjectividade, através das tecnologias do eu, o uso da verdade na constituição da subjectividade moral, no *governo de si*.

³² Erika BILLETTER – “The exposition” in *Self-Portrait in the Age of Photography: Photographers reflecting their own image...*, p.8.

³³ Utilizamos esta noção no sentido que lhe foi conferido por Michel Foucault: “tecnologías do eu que permitem aos indivíduos efectuar, por conta própria ou com a ajuda de outros, um certo número de operações sobre o seu corpo e a sua alma, pensamentos, conduta, ou qualquer forma de ser, obtendo assim uma transformação de si mesmos, com o fim de alcançar um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria ou imortalidade.” (Michel FOUCAULT – *Tecnologías del yo...*, p. 48).

³⁴ Michel FOUCAULT – “Verdade e Subjectividade” (Howison Lectures, 2ª conferência – Berkeley, 21 de Outubro de 1980), *Revista de Comunicação e Linguagens, Michel Foucault. Uma analítica da experiência.*, nº 19,, Lisboa: Edições Cosmo, Dezembro, 1993, p.213.

Dizer a verdade acerca de si mesmo e conhecer-se a si mesmo exige tecnologias, práticas discursivas institucionais e sociais específicas, que o autor encontra na cultura greco-romana e no cristianismo. Os seus últimos textos destacam no paganismo e depois no monaquismo, algumas das figuras desta história da subjectividade.

Ora, procurar o conhecimento de si parece ser, no século XIX, uma das finalidades do auto-retrato, conhecimento esse que se pretende próximo da descoberta da identidade a qual se acredita poder desvelar na sua transparência: é esta a função que a fotografia, graças à sua natureza indiciária, parece cumprir melhor que a pintura.

A auto-referencialidade é a própria imagem, o sujeito da enunciação integra o próprio enunciado, o artista é o objecto da arte. O eu é meio e fim. Trata-se do indivíduo estabelecer uma relação com a sua verdade onde a obrigação de a descobrir em si mesmo e nela crer, constitui a hermenêutica de si.

Já desde o cristianismo, que essa procura da verdade em si mesmo assumirá grande importância. Ela manifesta-se, defende Foucault, através do exame de consciência ou da confissão que constituem, por exemplo, os dois modos de obrigação da verdade. Trata-se de procurar no fundo de si mesmo um determinado segredo. O processo de veridicção inscreve-se no examinar-se a si próprio e no dizer-se a si mesmo num acto verbal.

Na confissão, tal como no auto-retrato, torna-se pertinente a descoberta do que está escondido no fundo de si, a ficção ou a verdade que existe no pensamento, distinguir o verdadeiro do falso. Iluminar o labirinto do pensamento, fazer a sua hermenêutica: “Já desde a Idade Média, pelo menos, as sociedades ocidentais colocaram a confissão entre os rituais mais importantes de que se espera a produção de verdade; (...) e o desenvolvimento dos métodos de interrogatório e de inquérito; a importância cada vez maior ganha pela administração real na culpa das infracções (...) a instauração dos tribunais de Inquisição, tudo isso contribui para dar à confissão

um papel central na ordem dos poderes civis e religiosos. (...) O indivíduo (...) passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo. A confissão da verdade inscreveu-se no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder. (...) A confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizada para produzir a verdade. Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confidente.”³⁵

A confissão difunde-se na justiça, medicina, pedagogia, relações familiares e amorosas, no quotidiano e nos rituais solenes. Tudo se confessa: os crimes, os pecados, os pensamentos, os sonhos, os desejos, o passado, a infância, a desgraça, a doença. Quando não é espontânea, é arrancada à alma ou ao corpo.

No Ocidente “o homem tornou-se um animal confidente.”³⁶ A confissão inscreve-se de tal forma que já não a vemos como um efeito de poder.

A confissão perderá, progressivamente, o seu carácter ritual e exclusivo a partir do protestantismo, da Contra-Reforma, da pedagogia do século XVIII e da medicina do século XIX mas dispersa-se, multiplica-se e difunde-se em distintas discursividades. Apresenta-se em formas como os interrogatórios, consultas, cartas, narrativas autobiográfica e, do nosso ponto de vista, procurar-se-á na imagem de si uma verdade inacessível, escondida no fundo de nós. O auto-retrato constituirá mais uma forma de discursividade através da qual se procura alcançar certezas fundamentais e a relação profunda com a verdade.

Se o poder faz calar, a confissão parece libertar aproximando a verdade da liberdade: “É preciso estar muito iludido com esse ardil interno da confissão para atribuir à censura, à interdição de dizer e de pensar, um papel fundamental; é necessária uma representação muito invertida do poder para

³⁵ Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade. - I...*, pp.58-59.

³⁶ Michel FOUCAULT - *História da Sexualidade – I.* p.59.

nos fazer acreditar que é de liberdade que nos falamos todas essas vezes que há tanto tempo, na nossa civilização, ruminam a formidável injunção de que devemos dizer o que somos, o que fazemos, o que recordamos e o que foi esquecido, o que escondemos e o que se oculta, o que não pensamos e o que pensamos inadvertidamente.”³⁷

Como sempre, existirão sinais e sintomas obscuros a decifrar. O eixo confessional do auto-retrato torna-se um acto de aparente liberdade. Não se trata apenas de uma constatação de si mesmo, mas de um acto através do qual o sujeito afirmando aquilo que é serve o poder; é este que, paradoxalmente, obriga os que a ele se submetem, a serem livres.

Como se de um triângulo entre arte, ciência e exegese religiosa se tratasse,³⁸ o auto-retrato fotográfico articula a confissão com o exame e o interdito, a recordação com a introspecção e a interpretação, a experiência e a relação da consciência consigo própria, o culto da expressão da liberdade do artista que traduz o sentimento do indivíduo de oitocentos.

O ritual da confissão reinscreve-se no campo do discurso artístico: o auto-retrato constituirá mais uma modalidade de sujeição e esquema de conhecimento através do qual se realiza a tarefa hermenêutica de, graças a

³⁷ Michel FOUCAULT - *História da Sexualidade – I...*p.60.

³⁸ Como sublinha o autor: “ disseminação, portanto, dos procedimentos de confissão, localização múltipla da sua coerção, extensão do seu domínio:constitui-se, progressivamente, um grande arquivo dos prazeres do sexo. Durante muito tempo, à medida que se constituía, tal arquivo apagou-se. Passou sem vestígios(assim o desejava a confissão cristã)até que a medicina, a psiquiatria e também a pedagogia, começaram a solidificá-lo.(...) Nesse momento os prazeres mais singulares eram solicitados a sustentar um discurso de verdade sobre si mesmos, discurso que deveria articular-se não mais àquele que fala do pecado e da salvação, da morte e da eternidade, mas ao que fala do do corpo e da vida – o discurso da ciência. Bastava para tornar trémulas as palavras;constituía-se, então, essa coisa improvável: uma ciência-confissão, ciência que se apoiava nos rituais da confissão e nos seus conteúdos, ciência que supunha essa extorsão múltipla e insistente e assumia como objecto o inconfessável – confesso.” (Michel FOUCAULT - *História da Sexualidade I...*p.63).

regras interpretativas, decifrar, iluminar a verdade oculta. Vigia-se a relação consigo mesmo. A imagem fotográfica integrará esta rede de cumplicidades.

Se a polícia cedo compreendeu o valor da fotografia no processo de identificação do indivíduo, também a sua aplicação aos estudos da loucura promove o uso da fotografia clínica com visibilidade significativa nas consultas psiquiátricas do século XIX.

Dizia em 1856 o dr. Hugh Welch Diamond: “ O fotógrafo capta com certa precisão os fenómenos externos de cada paixão, como o indício indiscutível de um transtorno interior, e mostra face aos nossos olhos a bem conhecida simpatia existente entre o cérebro doente e os órgãos e traços do corpo. O fotógrafo apanha num instante a nuvem permanente, a tormenta passageira ou o sol da alma e, deste modo, permite ao metafísico observar e estabelecer a conexão entre o visível e o invisível num ramo importante das suas investigações sobre a mente humana.”³⁹

A crença de que a fotografia permitia chegar à verdade, ao invisível da mente, ao oculto desconhecido e por isso perigoso, torná-la-á numa das mais importantes ferramentas ao serviço da observação, conhecimento e representação do indivíduo: “ (...) A todos os que pretendem ainda falar do homem, do seu reino ou da sua libertação, a todos os que formulam ainda questões sobre o que é o homem na sua essência, a todos os que querem

³⁹ John TAGG – *El peso de la representación...*, p.103-104. Sublinha ainda o autor: “Não se trata do poder da câmara, mas do poder dos aparelhos do Estado local que dela fazem uso, que garante a autoridade das imagens que constrói para as mostrar como prova ou para registar uma verdade. Dado que nas últimas décadas do século XIX o sórdido suburbio desloca o campo e as fisionomias “anormais” do paciente e do preso deslocam-as linhas selectas da aristocracia, vemos que a presença na representação já não é uma marca de celebração mas um pesado produto do submetimento. Acumula-se um enorme e repetitivo arquivo de imagens no qual os mais insignificantes desvios devem ser anotadas, classificadas e arquivadas. O formato apenas varia. Há corpos e espaços.(...) Cada dispositivo é o traço de um poder sem palavras, duplicado em inumeráveis imagens, cada vez que o fotógrafo prepara uma tomada de vista, na cela de um comissariado, numa prisão, uma missão, num hospital, num manicómio ou numa escola” (Idem, p.85-86)

partir dele para ter acesso à verdade, a todos aqueles, em contrapartida, que reconduzem todo o conhecimento às verdades do próprio homem, a todos os que não se propõem formalizar sem antropologizar, que não pretendem mitologizar sem desmistificar, que não querem pensar sem pensar logo que é o homem que pensa, a todas essas formas de reflexão canhestras e torcidas, não se pode senão opor um riso filosófico – quer dizer, em certa medida, silencioso.”⁴⁰

O suposto registo “natural” que produz imagens verdadeiras é garante da precisão e de profundidade. Pela prática do auto-retrato também se crê abrir caminho para as “loucuras” da mente, para o desvio não confessado que a imagem fotográfica desocultará. A fotografia estará ao serviço dessa teia que se constrói entre conhecimento e verdade, poder e controle.

Segundo Jonh Tagg,⁴¹ em 1860 Charles Le Nègre recebeu uma encomenda para elaborar o registo fotográfico sobre a situação dos doentes do manicómio imperial de Vincennes. Também Baillarger faz uma série de registos da Salpêtrière onde, em 1880, Charcot e Richer abriram uma secção de fotografia para iniciar a constituição da *Nova Iconografia da Salpêtrière*.

A crença na expressão fisionómica traduzia a ideia de que através do seu estudo se poderia chegar ao conhecimento de uma personalidade doente, criminosa ou desviante. Cabia à imagem fotográfica potenciar estes reconhecimentos. A individualização não deixa, assim, de se constituir como facto político, integrada no dispositivo geral do poder.

Inscrevendo-se nesta cultura panóptica, o auto-retrato, esse panóptico interior, constitui-se como estratégia de poder, produtor de conhecimento. A sua prática não pode dissociar-se dessa necessidade moderna de medir, classificar as diferenças individuais, observar um estatuto de singularidade ou de desvio, detalhes que tornam cada um, como diríamos hoje, num *case study*.

⁴⁰ Michel FOUCAULT – *As Palavras e as Coisas...*, p.380.

⁴¹ John TAGG – *El peso de la representación...*, p.107.

A vida objectivada em imagem. Seria preciso tomar o auto-retrato como objecto de uma história política.

Como bem exprimiu Derrida “não há auto-retrato sem confissão na cultura cristã. (...) Agostinho não pára de o recordar. Memórias e auto-retrato, as Confissões de Santo Agostinho contam, sem dúvida, uma pré-história do olho, da visão ou da cegueira”.⁴²

Já antes da Idade Moderna que na obra *As Confissões*, Santo Agostinho apresenta um testemunho aos seus irmãos cristãos. Lamentando a perda de um amigo diz:” Só o choro me era doce. Só ele sucedera ao meu amigo, nas delicias da alma. (...) Que bem se exprimiu um poeta quando chamou ao seu amigo “metade da sua alma” Ora, eu que senti que a minha alma e a sua formavam uma só em dois corpos, tinha horror à vida, porque não queria viver só com metade”.⁴³

Este discurso assume a forma de auto-retrato através do qual o autor narra o presente e medita sobre a identidade pessoal articulada com a existência humana. Agostinho não permanece apenas no exercício da memória ou numa mera revisitação da existência: “Que tenho eu que ver com os homens, para que me oiçam as Confissões, como se houvessem de me curar das minhas enfermidades? Que gente curiosa para conhecer a vida alheia e que indolente

⁴² Jacques DERRIDA – *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines...*p.119. E ainda mais adiante: “Se as lágrimas vêm aos olhos, se elas podem também velar a visão, talvez elas revele, no próprio decurso da experiência, neste curso de água, uma essência do olho, em todo o caso, do olho dos homens, o olho compreendido no espaço antropoteológico da alegoria sagrada. No fundo, no fundo do olho, este não seria destinado a ver, mas a chorar. No momento em que elas velam a visão, as lágrimas, desvelariam o próprio olho. (...) Só o homem sabe ir para lá do ver e do saber, porque só ele sabe chorar. (...) Só ele sabe ver isso, que as lágrimas são a essência do olho e não a vista. (...) Dois olhos podem sempre dissociar-se do ponto de vista da vista. Do ponto de vista da sua função orgânica. Mas é “todo o olho”, o todo do olho que chora. Impossível chorar de um só olho quando temos dois.” (Idem, p. 123 e 128).

⁴³ SANTO AGOSTINHO – *Confissões...*p 93-94.

para corrigir a sua? Ouvindo-me falar de mim, como hão-de saber que lhes declaro a verdade, se ninguém sabe o que se passa num homem, a não ser o espírito desse homem que nele habita? (...) O fruto das minhas Confissões é ver, não o que fui mas o que sou.”⁴⁴

Diz-nos Foucault que autores como Nietzsche, Artaud ou Bataille foram os que procuraram destronar essa vontade de verdade, *de a recolocar em questão* contra a verdade.

Será o mesmo século que, configurando o auto-retrato numa nova forma de vontade de verdade e de vontade de saber, encontrará na resposta Nietzscheana esse grande desvio aos problemas e critérios da tradição epistemológica. O mesmo século encontrou e esqueceu.

A necessidade, unidade e objectividade, constituem crenças tornadas certezas e, como tais, verdadeiras: “A lógica seria um imperativo, não para o conhecimento do verdadeiro, mas para fixar e acomodar um mundo a que nós devemos chamar verdadeiro. (...) A nossa fé nas coisas é a condição para a fé na lógica.”⁴⁵ (...) O mundo aparece-nos lógico porque fomos nós antes que o logicizamos.”⁴⁶

A verdade é sempre a verdade para nós, o próprio mundo em devir que, enquanto tal, escapa aos esquemas conceptuais com que pretendemos fundar o conhecimento. Ordenar, categorizar, ajustar, é o que habitualmente designamos por conhecer, compreender: “ Enfim, creio que essa vontade de verdade assim suportada por uma base e por uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos – falo sempre da nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. Penso na maneira como a literatura ocidental teve que buscar apoio, durante séculos, no natural, no verosímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso

⁴⁴ SANTO AGOSTINHO – *Confissões...*, p. 240-241.

⁴⁵ Friedrich NIETZSCHE – *La volonté de puissance...*, p.298-299.

⁴⁶ Friedrich NIETZSCHE - *La volonté de puissance...*, p. 306-307.

verdadeiro. (...) se o discurso verdadeiro já não é, desde os Gregos, aquele que responde ao desejo ou aquele que exerce o poder, o que estará então em jogo na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, senão o desejo e o poder? O discurso verdadeiro, que a necessidade da sua forma liberta do desejo e do poder, não pode reconhecer a vontade de verdade que o atravessa.”⁴⁷

A crença num eu fixo, definido e imutável ou a procura de uma referencialidade difícil de atingir, parece ter sido uma ilusão presente nalguns autores desde o século XV até aos nossos dias. Uma *ilusão bem fundada*. A mais *alta potência do falso*.

Conforme José Luis Brea refere “ do lado do simulacro, a fotografia introduz na economia da representação ocidental – temperada pelo pacto palavra/mundo – o elemento de distorsão, de revogação radical, que Nietzsche proclamava como” mais alta potência do falso”. O que se fotografa não se deixa submeter ao domínio regulado da representação, e qualquer aproximação à fotografia que a imagine dominada pelo impulso da mimesis descuida a sua principal virtualidade: a de revogar a ordem da representação pressuposta por uma metafísica da presença.”⁴⁸

Enquanto figura da finitude, o auto-retrato (reflectindo a experiência moderna da finitude do Homem que se pensa em-si e para-si e não na sua relação com o infinito) possibilita o jogo da aproximação à experiência do limite. Este é o espaço para pensar o impensável, onde o Mesmo se encontra no Outro. Uma espécie de região onde a morte circunda, onde a consciência não está presente.

⁴⁷ Michel FOUCAULT – *A Ordem do discurso*. Lisboa: Relógio D’ Água, 1997, p.16.-17.

⁴⁸ José Luís BREA – “El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización”... p.19.

Espaço heterotópico de opacos não sentidos, lugar de desvio e aventura.⁴⁹ Os limites ultrapassam-se, a libertação de si mesmo é a superação de si mesmo. A transgressão torna inúteis as distinções fulcrais do jogo do verdadeiro e do falso, torna-as incertas e contingentes: “A fotografia baralha as cartas da percepção, convence-nos que este visível é inteiramente infiltrado de imaginário, que habitamos um mundo já interpretado e é aí talvez que a fotografia se mostra particularmente convincente, que, mesmo que levemos o mais longe possível o olhar à intimidade das coisas, o nosso olho não encontrará mais que superfícies e fragmentos.”⁵⁰

Com a modernidade, o discurso auto-referente encontra no auto-retrato um meio de expressão privilegiado. A resistência a modelos de representação colectiva e a secularização crescente da prática artística, favorecem o reconhecimento de formas de subjectivação e de auto-interpretação, postulando idiosincrasias singulares. As reflexões introspectivas, a que pintores e fotógrafos se dedicam, mostram não só que a tradição já não é o modelo a imitar, mas que o modelo do artista é o de agora ser ele próprio a inventar-se.

Este espaço vazio, neutro, do *falo*, não pertence apenas à ordem da auto-referência, mas situa-se no ponto em que o Eu, enquanto diferença e estranhamento, se mantém fora de toda a subjectividade, se manifesta a partir de si em relação ao Outro, contendo-o e dele se distanciando. Trata-se de *um trânsito ao “exterior”*⁵¹ como disse Michel Foucault a propósito da caracterização da literatura moderna e da relação entre linguagem e discurso.

É neste processo de dessubjectivação que o perigo da imagem conduzir a significações pré-construídas da interioridade, suscita a necessidade de as

⁴⁹Como diz Foucault “O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários.” (Michel FOUCAULT – *Ditos e Escritos III...*, p.422.

⁵⁰ Roger GENTIS – “Devisager”, in *La Recherche Photographique...*p.49.

⁵¹ Michel FOUCAULT - *O Pensamento do Exterior...*, p.14.

desalojar e deixar livres para exprimir um começo na voz de alguma coisa antiga: “Não mais reflexão, apenas o esquecimento; não mais contradição apenas a refutação que anula; não mais reconciliação apenas a reiteração; não mais intelecto na conquista laboriosa da sua unidade, apenas a erosão indefinida do exterior; não mais verdade resplandecendo no fim, senão o brilho e a angústia de uma linguagem sempre recomeçada. Não uma palavra, apenas um murmúrio, apenas um calafrio, menos do que o silêncio, menos do que o abismo do vazio; a plenitude do vazio, algo que não se pode fazer calar, que ocupa todo o espaço, o ininterrupto, o incessante, um calafrio e acto seguido de um murmúrio, não um murmúrio mas uma palavra, e não uma palavra qualquer mas distinta, justa, ao meu alcance.”⁵²

O sentido não pré-existe ao auto-retrato nem ao pensamento, tal como a imagem não é um simples meio que se disponibiliza ao pensamento e por ele se deixa pré-determinar; a operação primordial é fazer proliferar os *sintomas* e redobrar a atenção às sujeições do senso-comum.

Utilizando a metáfora da perspectiva⁵³ Nietzsche já inferira o carácter ilusório e falso do conhecimento, acentuando a relatividade e multiplicidade de pontos de vista. É nessa encruzilhada de forças activas e afirmativas que se instaura o jogo das diferenças possíveis, a pluralidade.⁵⁴

O Homem é “fragmento e não unidade, é perspectiva, tal como o mundo: O que pode ser concebido é necessariamente uma ficção”⁵⁵. Diz ainda o autor que “o

⁵² Michel FOUCAULT – *O Pensamento do exterior...*, p.29.

⁵³ “É preciso ver o perspectivismo como uma alternativa à própria epistemologia.(...) Ele consiste numa estratégia fundamentalmente retórica(...) que visa promover um outro modo de pensar e de compreender o conhecimento.(...) O estratagema retórico consiste assim em caracterizar o conhecimento com base nesta comparação com o que se passa na visão: o efeito, a consideração dos efeitos, substitui aqui o papel dos fundamentos.” (Manuel Maria CARRILHO – *Jogos de Racionalidade*. Porto: Edições ASA, Colecção Argumentos, 1994, p.98-99).

⁵⁴ Gilles DELEUZE – *Nietzsche e a Filosofia...*p.14.

⁵⁵ Friedrich NIETZSCHE – *La Volonté de Puissance...*, p.303.

que “é” faz parte da nossa óptica”⁵⁶ e “o perspectivismo não é mais que uma forma complexa de especificação”⁵⁷. Identificando verdade e crença, o perspectivismo questiona a relação que estabelecemos entre realidade, correspondência e verdade, aproximando-se do Pragmatismo: “A verdade significa a sua ‘correspondência’ (e a falsidade a sua não correspondência) com a ‘realidade’. (...) O desacordo começa apenas quando se levanta a questão do significado preciso dos termos ‘correspondência’ e ‘realidade’ considerando-se a realidade como algo a que as nossas ideias devem corresponder. A noção popular é a de que uma ideia verdadeira deve copiar a realidade que lhe corresponde. Como outras perspectivas populares, esta segue a analogia retirada da experiência mais habitual”⁵⁸.

Tal como o perspectivismo, também o pragmatismo nos introduz à *anarquia de significados*⁵⁹ à abertura à crença e à ficção na fundação do real. Trata-se de nos distanciarmos de qualquer essencialismo, do carácter redutor de qualquer concepção objectivista que, como anteriormente referimos, sobrevaloriza a verdade do referente.

A representação fotográfica faz sobressair o paradoxo que atravessa os debates em torno do realismo fotográfico: “ a imagem não capta o real embora crie essa ilusão: Como é que nos aterrorizamos perante a perda do real quando já sabemos (tacitamente ou de outro modo) que o real sempre se perde, já está perdido no acto da representação? Qualquer representação, inclusive uma representação fotográfica, apenas constrói uma imagem-ideia do real; não o capta embora o pareça. Uma fotografia das pirâmides é sempre uma imagem-ideia das pirâmides, não as próprias pirâmides. (...) não é preciso

⁵⁶ Friedrich NIETZSCHE – *La Volonté de Puissance...*, p.301.

⁵⁷ Friedrich NIETZSCHE – *La Volonté de Puissance...*, p. 344.

⁵⁸ William JAMES – *O Pragmatismo. Um nome novo para algumas formas antigas de pensar*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997, p.101-102. “Entretanto os “ factos “ em si mesmos não são verdadeiros. Simplesmente são. A verdade é a função das crenças que começam e acabam neles. “ (Idem, p.111).

⁵⁹ Roland BARTHES – *S/Z ...* p.51.

ser um semiólogo para advertir que as fotografias, por muito que acreditemos nelas, não são verdade”⁶⁰ .

A relação da fotografia com o real é tão frágil como a de qualquer outro meio. ⁶¹ Esta questão é equacionada criticamente por Roland Barthes na obra *S/Z*: “a denotação não é o primeiro dos sentidos, mas finge ser; sob tal ilusão, ela não é, finalmente, senão a última das conotações.” ⁶²

Essa *descida ao fundo de si mesmo*, à encruzilhada, aproxima o auto-retrato dessa *Ciência Impossível do Ser Único* procurada por Roland Barthes na *Câmara Clara*. Esta obra só aparentemente se aproxima da tradição teórica do realismo óptico.

Sendo a última obra publicada pelo autor “alguns poderão ver nele a derradeira manifestação do deslizar de uma crítica para o campo da literatura, da conceptualidade para o reino da metáfora, da ciência para a extrema intimidade. De certo modo é isso, mas ver apenas isso é também sinal de convicta miopia.” ⁶³

A problemática do referente é deslocada pelo autor para uma perspectiva simultaneamente antropológica e ética. Neste âmbito se pode estabelecer um paralelismo entre o que a experiência do sujeito face ao seu auto-retrato aparentemente promete com a que o próprio Barthes singularmente relata face à fotografia.

⁶⁰ Sarah KEMBER – “La sombra del objeto-fotografía y realismo”..., p.35.

⁶¹ Ver Victor Burgin que sublinha a relação entre a geometria euclidiana e o conceito de perspectiva na História da Arte. (Victor BURGIN – “Geometry and abjection” in *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*. J.Fletcher, A. Benjamin (eds.). London: 1990, p.106).

⁶² Roland BARTHES – *S/Z*...p. 15.

⁶³ Eduardo Prado COELHO – *A mecânica dos fluídos. Literatura, Cinema, Teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p.176.

Procura Barthes, através da fotografia e despindo-se de toda a cultura, do *studium*, aceder a essa *Ciência Impossível do Ser único*. Será nessa *descida ao fundo de si mesmo* que Barthes descobre, graças à singularidade dessa experiência, a impossível redução do singular ao universal, (ou, se quisermos, do *punctum* ao *studium*) a impossível ciência (universal) da subjectividade. O *punctum* que fere, esse *coup de foudre*, é o punhal que afecta o *studium*.

É a fotografia que o fará aceder à verdade; no entanto, esta em nada se relaciona com a semelhança: “ Resolvi, então, tomar como ponto de partida da minha investigação apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de existirem *para mim*. Nada de *corpus*: apenas alguns corpos.”⁶⁴

Assim se justifica que a verdade seja, para o autor, inseparável do sujeito que olha, bem como da sua relação ao que é representado. A pretensão à universalidade, a uma *Verdade*, esvai-se, na medida em que a relação do sujeito com a imagem e o que ela representa, é comparada com a relação do filho à mãe, relação essa sempre singular, do domínio do *punctum* e não do *studium*. Se é possível falar de verdade ela situa-se inevitavelmente no foro da subjectividade/*punctum* e não da universalidade/*studium*.

De igual forma, a ser possível a *Ciência Impossível do Ser Único*, apenas o seria fora da esfera do discurso, exterior à linguagem. Ela emerge numa emoção que suscita o encontro de um sujeito humano vivo com um sujeito humano morto. É esta emoção (talvez a verdade da morte e/ou da vida, daquilo que já foi, o referente de toda a imagem fotográfica) que não pode constituir objecto de discurso: “Quando for velho e não tiver nada de melhor para fazer do que redigir a minha autobiografia, todos os meus auto-retratos fotográficos sobressairão à luz.”⁶⁵

⁶⁴ Roland BARTHES – *A Câmara Clara...*, p.22.

⁶⁵ Edvard MUNCH *Apud* Alain BUISINE – “Dévisager”.in *La Recherche Photographique...*, p.12.

Se o *isto foi*, a marca do referente e prova da existência, opera na ordem da fidelidade da reprodução do objecto, o *é isto, é um grito em mim*,⁶⁶ que se afirma como verdade. É da *verdade para mim* que nos fala Barthes, a forma como um sujeito é afectado, umbilicalmente, pela imagem e já não pela verdade universal do referente, pela relação entre a imagem e a coisa representada.

Não é o spectator nem o operator, mas a própria imagem que constitui esse *entre*, é ela que se situa nessa *franja* produtora da verdade – não semelhante do Ser Único. O auto-retrato metaforiza a origem e a morte: “a origem tem a transparência que não tem fim, a morte dá acesso indefinidamente à repetição do começo.”⁶⁷

Criticando a cultura que normaliza, Barthes dedicará as últimas páginas desta obra ⁶⁸a mostrar de que forma a sociedade tempera o amor louco, esse escândalo que é a *Piedade* que ameaça explodir no rosto de quem olha uma fotografia.

Tornando a fotografia numa arte – nenhuma arte é louca, diz Barthes – a cultura banaliza-a; de tal forma que tudo se tornando fotografia, esta deixa de ter outra imagem em relação à qual possa afirmar a sua especificidade, o seu escândalo, a sua loucura.

Uma Ciência do Auto-Retrato, uma *Ciência Universal do Ser Único* apenas poderia ser uma Ciência do esquecimento, *um pensamento do exterior* : “Quase todo o mundo representa o homem composto de fragmentos e detalhes; não é por lhe adicionarmos diferentes peças que obtemos um homem”.⁶⁹

⁶⁶ Roland BARTHES – *A Câmara Clara...*, p.52.

⁶⁷ Michel FOUCAULT – *O Pensamento do exterior...*p.73.

⁶⁸ Sobre esta questão ver as últimas páginas da obra *A Câmara Clara* de Roland Barthes.

⁶⁹ Friedrich NIETZSCHE – *La Volonté de Puissance...*, p.344.

2. O auto-retrato na fotografia contemporânea Que resta do sujeito, tecnicamente falando?

**“O cosmos também pode ser procurado dentro de cada um de nós, como caos indiferenciado, como multiplicidade potencial.”¹
(Italo Calvino)**

Assistimos a partir das últimas décadas do século XX à exploração da virtualidade do medium fotográfico e ao questionamento da fotografia como prática isolada num certo purismo modernista. A abertura que, sobretudo a partir dos anos setenta, as instituições do mundo da arte, como galerias ou museus, revistas e outros espaços discursivos da arte manifestam em relação à imagem fotográfica, contribuem para a sua legitimação como paradigma das artes visuais, revelando o carácter estruturalmente e desde sempre eclético deste meio.

A pluralidade formal e temática, a abertura da fotografia a outras artes e destas à fotografia, a problematização do conceito de arte, obra de arte e artista, tornam-se referências críticas para os autores que se apropriam do dispositivo

¹ Italo CALVINO – “Começar e Acabar” in *Seis Propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998, p.155.

fotográfico como instrumento fundamental na sua prática artística. Privilegia-se a reflexão em detrimento da obediência a uma qualquer função mimética.²

A imagem fotográfica contribuirá para o esbatimento de fronteiras entre práticas artísticas. Afirma-se como plataforma crítica para um conjunto de questões presentes no campo da arte: “Porque ocupa uma posição media entre arte/não arte, entre os domínios artísticos diversos, a fotografia pôde nas últimas décadas questionar a especificidade da arte e dos seus usos tradicionais. Pôs em relação as práticas e conceitos até aí vistos como operacionais em campos separados. As obras que inauguram esta transformação foram realizadas entre 1965/70 pelos artistas da performance e do conceptual. (...) No final dos anos 60, vários artistas estão fartos da fotografia dita artística e inauguram uma escrita fotográfica da arte conjugando dois conceitos: “A fotografia como arte” de Sontag e “a arte enquanto fotografia” de Benjamim. Fotografia e arte tornam-se objecto de reflexão teórica que se desenvolve ao longo dos anos 80 na Europa e nos Estados Unidos.”³

A partir dela se reequacionam noções como as de arte e não-arte, espaços de legitimação, alta e baixa cultura⁴, imagem e representação, aura, múltiplo,

² “Se, legitimamente, podemos falar de um “paradigma fotográfico”, é porque a relativa complexidade do processo fotográfico é mais que uma metáfora simples e unicamente aplicável, ele mesmo um sistema metafórico complexo, daí que aspectos bastante diversos possam encontrar uma pertinência descritiva.” (Laurent JENNY – *La fin de l’interiorité*. Paris: PUF, 2002, p.143)

³ Sylvie COUDERC – “Sûr le rôle de la photographie dans l’art contemporain” in *La recherche photographique*, nº 13, *Europe 1970-1990...*, p.12.

⁴ “Se ‘qualquer pessoa é artista’ e este artista é um fotógrafo, converter-se-á nisso no momento em que o equipamento fotográfico de alta resolução se liberta da posse de culto de que gozavam os especialistas e passa a um estado de disponibilidade para toda a gente, no auge do consumismo. Os mundos de Beuys e McLuhan entrelaçam-se, embora o cidadão médio consiga fazer-se com um equipamento ‘profissional’. A ‘grande’ arte fundou a ideia (ou o ideal) da competência ilimitada, o maravilhoso do talento em continua evolução. (...) Para o artista com talento e habilidade, imitar uma pessoa de capacidades limitadas converteu-se num acto criativo e subversivo. Era uma experiência nova, que ia contra todas as ideias aceites sobre arte e era um dos últimos gestos que podia provocar um impacto vanguardista. (...) Esta

original e apropriação, arquivo, documento e história, memória e tempo, real e ficção, objectividade e subjectividade, género, estilo e autor, identidade e sujeito, feminino e masculino, corpo e sexualidade, ideologia, poder e política ou ainda o retrato e o auto-retrato: “Ao conceito de um sujeito auto-reflexivo e livre a priori que, das Meditações de Descartes ao existencialismo sartriano, se comprometia numa reflexão teórica e moral continua, opôs-se uma interrogação crítica e ideológica sobre o que, do exterior, constitui o sujeito, sobre o que o “trama”, apesar dele, fora dele.”⁵

Como que paradoxalmente, e contrariando, desde o seu aparecimento, os conhecidos obstáculos à legitimação da fotografia como arte, caberá à imagem fotográfica afirmar-se como espaço de reflexão das grandes questões que atravessam o campo da arte na última metade do século XX. Neste âmbito, destacamos a noção de Aura que, desde Walter Benjamin, vem sendo requacionada, sobretudo no que diz respeito ao uso da fotografia nas práticas artísticas das últimas décadas⁶.

mimesis significava, ou exprimia, o desaparecimento das grandes tradições da arte ocidental e a sua conversão nas novas estruturas culturais estabelecidas pelos meios de comunicação, os créditos de financiamento, as urbanizações das zonas residenciais e a burocracia reflexiva. Jeff WALL – “‘Senales de indiferencia’: aspectos de la fotografia en el arte conceptual o como arte conceptual” in *Indiferencia y singularidad...*p.244-245

⁵ Dominique BAQUÉ – *Photographie Plasticienne. L'Étrême Contemporain...*p.201.

⁶ “Nos anos imediatamente seguintes à edição da Documenta 5, organizaram-se imensas mostras seja na Europa seja nos Estados Unidos, para explorar o ponto de encontro entre arte e fotografia. Na Alemanha houve logo a mostra de um grupo como o ‘Medium Fotografie’ (Städtisches Museum Leverkusen, 1973; ‘Arte da Fotografia’ (Kunstverein Hannover, 1973; ‘Fotomedia’ (Museum am Oswald, Dortmund, 1973); ‘Fotografia Demonstrativa’ (Heidelberg Kunstverein, 1974); ‘Fotografia como Arte/Arte como Fotografia’ (Fotoforum Kassel, 1975); ‘Memórias fotografadas’ (Kunstverein Hannover, 1976); e ‘Foto-sequências de Artistas contemporâneos’ (Kunstverein Hamburg, 1977). Estas mostras, entre outras, fazem parte de uma crescente actividade que compreenderá todo um conjunto de escritos críticos e teóricos sobre a relação entre a arte e a fotografia, uma completa reconstrução da história da fotografia e de uma fervente aproximação a obras de fotografia da arte de museus e do mercado da arte”. (Christopher PHILLIPS – “L’Immagine Fantasma: La Fotografia nell’arte europea e Americana del dopoguerra” in *L’immagine Riflessa*. Prato: Museo Luigi Pecci, Marzo, 1995, pg. 20).

No seu texto *A Obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*, Walter Benjamin aponta os factores específicos que condicionam o declínio da aura. Esta noção aparece associada a um ideal romântico que suscita a nostalgia e à luz da qual, entre outros aspectos, Benjamin justifica a perda do culto das obras de arte.

Situando-se fundamentalmente no domínio espiritual, sentimental e até teológico, a aura objectiva-se na harmonia e beleza das obras de arte e está impregnada das marcas da tradição.

Explicando o declínio da aura nas sociedades contemporâneas e traçando uma breve evolução das técnicas de reprodução, é sublinhado o lugar da fotografia no campo dos procedimentos artísticos e o seu contributo para o estabelecimento de uma divisão na História das imagens, reforçada com a invenção do cinematógrafo.

Para Benjamin “por mais perfeita que seja uma reprodução, uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra. Sobre essa existência única, e sobre ela apenas, se fez a história a que a obra esteve sujeita no decurso da sua existência. (...) O aqui e agora do original encerra a sua autenticidade. (...) Tirar ao objecto a capa que o envolve, destruir a sua aura é a marca de uma percepção cujo “sentido da semelhança no mundo” cresceu ao ponto de, por meio da reprodução, ela atribuir também esse sentido àquilo que tem uma existência única.”⁷

A fotografia enquanto técnica de reprodução ilustra a cultura moderna que, querendo as coisas mais próximas, privilegia a reprodutibilidade em detrimento

⁷ Walter BENJAMIN – “A Obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica” in *A Modernidade...*, p. 210 e 213-214. E continua “Assim se manifesta, no campo concreto, aquilo que, no domínio da teoria, se evidencia como a importância crescente da estatística. A orientação da realidade no sentido das massas e destas no sentido daquela é um processo de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a contemplação” (Ibidem).

da existência única dos objectos. Assim, a autenticidade deixa de ser o critério da produção artística.

Perde-se o valor de culto, que é substituído pelo valor exibitivo⁸ e, destacando-se o objecto reproduzido, também a aura se perde. Com a reprodução desaparece a existência singular, valorizando-se a existência em série e não a autenticidade que confere à obra a sua identidade.⁹

Sendo premonitória das marcas da sociedade e cultura contemporâneas, a abordagem de Benjamin, como observou Susan Sontag é, hoje, questionável. Como esta autora acentuou “também se pode dizer que uma fotografia de Atget, impressa no papel que ele utilizava e que hoje é impossível de obter, tem uma aura.¹⁰ E vai mais longe a autora: “Muita pintura actual aspira às características de objectos reprodutíveis. (...) Temos hoje obras de arte produzidas com o objectivo de serem fotografadas. (...) Agora toda a arte

⁸ “cumpre-se outro deslocamento que não nos deveria passar despercebido: o que conduz a que o meio de produção da imagem se constitua no lugar da sua distribuição e recepção social, em meio de reprodução. (...) a fotografia permite o apagamento progressivo de toda a distância entre los distintos momentos do processo de circulação pública da obra de arte: a produção situa-se, modificando-o, no próprio canal da sua reprodução e recepção social, e a obra acaba por coincidir com a notícia que de dela se estente por todo o tecido público.(...) A obra e a “notícia” que desta se distribui acaba por coincidir - e a virtualidad técnica da fotografia, a sua qualidade ontológica de cópia, é o que a torna possível. A própria obra procura identificar-se com a recepção, com o seu próprio eco no tecido social social – e de facto, há muito tempo que vários artistas centram o seu trabalho de questionamento da instituição-Arte sobre esta problematização dos canais de distribuição pública: revistas, espacios museológicos e públicos, galerias de arte, etc-. A obra é o seu próprio impacto, no próprio lugar da sua recepção pública.” (José Luis BREA – “El inconsciente óptico y el segundo obturador... p. 18).

⁹ “Assim, com efeito, Benjamin deixa-nos perceber que de onde resulta certamente tão perigosa contra la forma estabelecida, tudo aquilo que antes do seu aparecimento se chamava arte – é justamente onde radica toda a sua potencialidade específica. E ainda, possivelmente, a sua genuína qualidade artística: a capacidade de desenvolver, a partir de una novidade técnica, uma forma narrativa e uma linguagem próprios”. (José Luis BREA- “El inconsciente óptico y el segundo obturador ...”, p.16).

¹⁰ Susan SONTAG – *Ensaio sobre Fotografia...* p. 126-127.

aspira a ser fotografia.”¹¹ Rosalind Krauss considerando um conjunto de procedimentos fotográficos em várias obras de Marcel Duchamp, como *Le grand verre* ou em *Tu M'*, e apoiando-se num texto de Duchamp que identifica o ready-made com um instantâneo, conclui que “ o paralelo do ready-made com a fotografia é estabelecido pelo seu próprio processo de produção. Ele está na transposição física do continuum da realidade à condição fixa de imagem de arte através de um momento de isolamento ou de selecção.”¹²

Da fotografia como arte à arte como fotografia de Sontag, e concretizando a profecia de Benjamin, será de facto a imagem fotográfica a contribuir para a transformação da noção tradicional de Arte a que assistimos há quase meio século¹³. Dissemina-se o *Fotográfico*¹⁴.

Sabemos que a ampliação dos limites da arte e dos seus consumidores serviu os interesses do poder económico, aumentando não só a oferta mas também a procura¹⁵. Tornando qualquer objecto musealizável e passível de adquirir

¹¹ Susan SONTAG - *Ensaio sobre fotografia...*, p.133-134.

¹² Rosalind KRAUSS – *The Originality of the Avant-garde and other Modern Myths*. London: Mit Press, 1985, p.196-221.

¹³ Como salientou Rosalind Krauss (*O Fotográfico...*p.76-94.) Duchamp foi o que provocou a mudança mais radical, a passagem do tradicional conceito de ícone ao de índice.“Marcel Duchamp ou o campo imaginário”.

¹⁴ Conceito de Rosalind Krauss e que constitui o título da obra acima mencionada. Refere a autora na introdução à obra: “O Fotográfico não remete à fotografia como objecto de pesquisa, mas apresenta o que poderíamos chamar de objecto teórico. (...) A produção estética contemporânea não é, obviamente, o único terreno de aplicação deste objecto teórico, o fotográfico, nem o único território cujo campo de análise ele possa reorganizar. Pode-se efectuar a mesma operação de recalibragem sobre dados históricos de movimentos anteriores, como o surrealismo, por exemplo, e abrir caminho para uma forma inteiramente inovadora de enfocar conceitos como o acaso objectivo ou o automatismo, que tinhamos relegado à categoria do “que não reserva surpresa”. (Rosalind KRAUSS – *O Fotográfico...*, p. 16)

¹⁵ Como bem sublinha Boris Groys: “Até há uns anos, a presença crescente da fotografia nos museus era vista como um sintoma da perda da autonomia desta instituição, que se mantinha como uma alternativa à constante e pesada presença dos Media na realidade social. Alguns críticos veriam nesta “crise” algo positivo, que tornava os museus mais abertos e acessíveis ao

“aura”, o sistema da arte mostra que não entrou em colapso mas que se reorganizou e fortaleceu.

Argumenta Boris Groys que a única oportunidade para a arte que mostra o normal é o museu: “Fora tudo isso é excitante e tem êxito a partir de um ponto de vista visual, atraindo as massas com os mitos de sempre (ataques de alienígenas, histórias de Apocalipse e redenção, heróis com poderes sobrehumanos, etc.), fascinantes e instrutivos, mas que não trazem nada de novo que não figurasse já nas colecções e arquivos da arte tradicional. Para encontrar o banal, não reconhecido nos Media por falta de interesse para as pessoas, devemos ir aos museus de arte contemporânea. E a presença da fotografia nos museus é muito esclarecedora em relação a isso; quanto mais orientado está um museu para a colecção de arte moderna, mais se permite expôr fotografias de temas quotidianos sem nenhum valor estético ou formal.”¹⁶

A propósito da entrada da fotografia no museu e nas bibliotecas, Douglas Crimp entende-a por um lado, como uma ferramenta perversa da modernidade mas por outro, como um facto positivo, na medida em que define a

grande público, e mais integrados na paisagem actual da sociedade de comunicação de massas. No entanto, muitos viam uma ameaça que transformaria o museu, nas mãos da grande indústria de entretenimento actual, numa espécie de Disneylandia para os melhor educados. Em todo o caso, a presença da fotografia nos museus deixava claro que já não tem sentido reclamar uma história da arte tradicional, quando a produção de imagens se despojou totalmente daquele misterioso processo que requeria sempre a cumplicidade de um génio. As estratégias anti-artísticas, auto-destrutivas, da Vanguarda, entendidas também como eliminação de diferenças visuais entre obras de arte e objectos profanas ou dos “media”, de facto obrigam ao levantamento de novos museus que assegurem institucionalmente essa diferença; longe de deslegitimar o museu como instituição, a crítica actual da arte proporciona-nos uma fundação teórica para a musealização da arte contemporânea.” (Boris GROYS (“The artist as an exemplary art consumer”. *Actas do XIV Congresso Internacional de Estética*. Eslovénia: Setembro de 1999, vol.I, p. 87 e ss.) apud Jorge Latorre IZQUIERDO – “El estatuto de lo fotografico, entre el arte y la tecnología”, *I Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: El Análisis de la Imagen Fotográfica*. Universitat Jaume I de Castelló, Octubre de 2004, p. 7)

¹⁶ Boris GROYS apud Jorge Latorre IZQUIERDO – “El estatuto de lo fotografico...”, p. 7.

radicalização de uma prática artística nova e que deve ser designada como pós-moderna.

A fotografia constitui (tal como posteriormente o vídeo) nas últimas décadas do século XX, o meio a partir do qual a arte se pensará a si mesma: a fotografia penetra na prática artística de tal maneira que contamina a pureza das categorias separadas da modernidade, as categorias da pintura e escultura: ” Por trás de um século de enclausuramento da arte dentro do discurso da modernidade e da instituição do museu, hermeticamente selado para o resto da cultura e da sociedade, a arte da pós-modernidade começa a incidir de novo no mundo. Em parte é a fotografia que o torna possível, embora tenha que fazer frente ao atavismo do realismo tradicional.”¹⁷

Conta ainda Douglas Crimp que há alguns anos uma bibliotecária que trabalhava na secção de arte e arquitectura da New York Public Library, começou a interessar-se pela fotografia e quando começa a aprofundar o estudo descobriu que a biblioteca tinha dispersas em várias das suas secções, uma série de livros, com originais fotográficos antigos, particularmente do século XIX, bem como ilustrações fotográficas, imagens de arqueologia, entre outros.

Decidiu então fazer uma exposição com todo esse material e, enquanto a organizava, os preços das fotografias aumentaram no mercado o que levou a que alguns dos originais valessem muito dinheiro, quando há anos atrás nem na secção de livros raros da biblioteca valia a pena colocá-los. Diz o autor que a bibliotecária tem hoje um novo cargo e é directora do projecto de documentação da referida livraria.

Para Crimp, “aquilo que antes figurava na secção judaica sob a classificação “Jerusalém” encontra-se finalmente na de arte, obra gráfica e fotografia sob a categoria “Auguste Salzman”. O que antes era Egipto agora figurará como Beato, ou Du Camp, ou Frith; (...) O que faz Julia van Haften na New York

¹⁷ Douglas CRIMP – “Del museo a la biblioteca” in *Indiferencia y Singularidad...* p.47.

Public Library é só um exemplo do que ocorre na nossa cultura a grande escala. A lista seria infundável: a pobreza urbana convertida em Jacob Riis e Lewis Hine, retratos de Delacroix e Manet convertem-se em retratos feitos por Nadar e Carjat; o célebre New Look de Dior converte-se em Irving Penn; e a II Guerra Mundial converte-se em Robert Capa. Porque se a fotografia se inventou em 1839, só foi descoberta nos anos sessenta e setenta deste século.”¹⁸

A imagem fotográfica, adquirindo o carácter fetichista da obra de arte, ganha valor de troca e torna-se objecto estético. Sem perder a sua qualidade de multiplicação e continuando a servir para a reprodução, a “aura” permitirá a entrada da fotografia nos museus. A sua inserção nas secções de arte das livrarias subtrai-a a um mero carácter utilitário, informativo, ilustrativo ou documental. Quando entra no museu nunca mais será a mesma e talvez o museu também não seja mais o mesmo.

O museu mergulhará inevitavelmente na ausência de paradigma legitimador e de uma instância a partir da qual as obras se validem como arte. Aporia ou perversão? Terrorismo ou aterrorizador? Como defende Boris Groys “se falamos sobre arte é importante recordar que ninguém na actualidade sabe o que é ou não é arte. É uma questão de perspectiva. Em qualquer caso, a arte estaria definida de uma forma muito limitada se considerarmos unicamente as condições em que é produzida e distribuída pelas galerias.”¹⁹

No entanto, a fotografia assegurará aos artistas todo um programa conceptual do qual uma boa parte dos fotógrafos estava afastado, Estes, sustentavam os seus pontos de vista, fundamentalmente, num programa técnico travestido de um sentimentalismo ora humanista e metafísico, ora expressivo.

¹⁸ Douglas CRIMP – “Del museo a la biblioteca” in *Indiferencia y Singularidad ...*, p.43-44.

¹⁹ BALMISA, Alberto Sánchez e GROYS, Borys (entrevista) - “Nadie sabe qué es y qué no es arte”, *EXIT Express*, # 33, Febrero, 2008, p.83.

Os fotógrafos de tradição modernista – a grande maioria - continuavam alheados das questões da arte contemporânea: “esta fotografia dos artistas não tinha pontos comuns com a fotografia dos fotógrafos que continuava polarizada na questão da representação: seja esforçando-se em reproduzir literalmente as aparências (como a fotografia-documento); seja afastando-se delas (como a fotografia-expressão); seja transformando-as deliberadamente (como a fotografia artística). A fotografia dos artistas (...) não pertence ao domínio da fotografia, mas ao da arte. É que a arte dos artistas é também distinta da arte dos fotógrafos tal como a fotografia dos artistas o é da dos fotógrafos.”²⁰

No âmbito das múltiplas tendências da arte contemporânea, o uso experimental e crescente da fotografia²¹ materializa-se (talvez ainda por influência de uma das secções mais significativas da Documenta 5, a secção *Mitologias Individuais*) em práticas artísticas que experienciam a explosão do sujeito(s) e da(s) subjectividade(s): auto-retrato, auto-representação, memórias individuais

²⁰ André ROUILLÉ – *La photographie*. Paris: Éditions Gallimard, 2005, p. 382.

²¹ “a desmaterialização da obra” perseguida pela arte conceptual nunca se pôde cumprir sem o apoio da fotografia, do meio técnico capaz de deixar memória e registo do acontecimento social, da sua recepção pública. A posterior identificação da obra – performance, intervenção, construção dramática, etc.- com essa sua reprodução técnica, fundamenta todo o desenvolvimento da arte pós-conceptual – e não é em vão que a vertente mais rica de todo o conceptualismo contemporâneo seja precisamente o foto-conceptualismo. Esta, é a linha interpretativa com a qual nos devemos aproximar à contemporânea proliferação dos usos da fotografia por parte dos artistas, não aceitando nenhum desprezo pelo potencial crítico no agir problematizador dos procesos de distribuição e recepção social do conhecimento artístico que é próprio da arte de vanguarda e em relação à qual a natureza técnica do meio fotográfico ostenta uma qualidade específica e irreduzível.” (José Luis BREA – “El inconsciente óptico y el segundo obturador”, p.18). Mais adiante assinala o autor que “esta virtualidade artística da fotografia – que se funda no seu potencial anti-artístico, deconstrutivo precisamente – é usada maioritariamente com um carácter “instrumental” pelos “artistas”, embora no seu uso pelos “fotógrafos puros”, digamos, as pretenses de artisticidade se vinculem mais à exploração das potencialidades “simbólicas” da fotografia como quadro, na organização pictórica da sua superfície – ensombrada todavia pela fantasia paranóica da pintura, da imitación.” (Idem,p.22).

e colectivas, esfera da vida pessoal e familiar, privacidades e intimidades, sexualidade e transgressão, entre outras narrativas do sujeito.

A experiência da subjectividade e a construção de si, a fragmentação, a transparência ou a morte do sujeito, não foram moda apenas na filosofia: “Associada ao humanismo, variante multiforme da onto-teologia(Heidegger), do liberalismo tecnocrático (e mesmo do estalinismo), o sujeito foi o índice de todas as errâncias da filosofia. Base do idealismo, ilusão do existencialismo, pálido reflexo de um humanismo em desuso, será associada aos esforços desesperados de uma filosofia que já não tinha objecto. (...) Não nos libertamos tão facilmente de uma problemática do homem.”²²

A morte do sujeito triunfará igualmente na arte. A do autor será posterior e não será simples coincidência. Os artistas ultrapassarão o paradigma que tendia a conceber o auto-retrato como “essência “ do artista, referência idealizadora da identidade do modelo ou espaço de encontro introspectivo e de descoberta de um si mesmo.

A mutabilidade, a decomposição e o envelhecimento, o vazio, a fragilidade e ruína dos corpos e a efemeridade ou ficção das identidades, o eu e o outro, não escapam à problemática do homem²³. Restauram figuras do sujeito ou,

²² Hélène VÉDRINE – *Le sujet éclaté*....pp.12-13.

²³ Respondeu Michel Foucault quando lhe pediram para definir o lugar e significado do humanismo na cultura ocidental: “Cremos que o humanismo é uma noção muito antiga que remonta a Montaigne e até mais além. Ora, a palavra “humanismo” não existe nos Ensaio. Na verdade, com essa tentação da ilusão retrospectiva à qual sucumbimos muito frequentemente, imaginamos de boa vontade que o humanismo sempre foi a grande constante da cultura ocidental.(...) No ensino secundário, aprendemos que o século XVI foi a era do humanismo, que o classicismo desenvolveu os grandes temas da natureza humana, que o século XVIII criou as ciências positivas e que chegamos enfim a conhecer o homem de maneira positiva, científica e racional com a biologia, a psicologia e a sociologia.(...) O que nos admira na nossa cultura actual, é que ela possa ter a preocupação com o humano. Esse falamos de barbárie contemporânea, é na medida em que as máquinas, ou certas instituições, nos aparecem como não humanas.Tudo isso é da ordem da ilusão. Primeiramente, o movimento humanista data do fim do século XIX. Em segundo lugar, quando se olha ligeiramente as culturas dos séculos XVI,

pelo menos, de certas representações do sujeito, mesmo que da sua morte se trate; o sujeito da enunciação integra o próprio enunciado.

O sujeito encena-se a si mesmo, propõe-se tanto como lugar de auto-reconhecimento como lugar da alteridade, dos outros que o eu é: “com efeito, outrem não é um outro Eu, mas o Eu é um outro, um Eu rachado. Não há amor que não comece pela revelação de um mundo possível como tal, enrolado em outrem que o exprime.”²⁴ Ferramenta auto-referencial, o auto-retrato expõe as contradições, complexidades, paradoxos ou limites do sujeito.

Se com a modernidade o indivíduo se institui como modelo e referência, as experiências pessoais e as idiossincrasias individuais adquirem uma existência soberana. Se a subjectividade foi abordada por grandes modelos de interpretação, como o marxismo ou a psicanálise, os finais do século XX são acompanhados por múltiplas interrogações sobre os limites do sujeito e a sua presença singular no mundo.

O privado e o íntimo suscitam um interesse quase obsessivo, a identidade é desenhada não como algo único e constante, mas como um eu constituído por tantos “nós” tantos” eus”. Auto-representações que tecem o auto-retrato.

XVII e XVIII, percebe-se que o homem não tem literalmente nenhum lugar. A cultura é então ocupada por Deus, pelo mundo, pela semelhança das coisas, pelas leis do espaço, e certamente também pelo corpo, pelas paixões, pela imaginação. Mas o homem mesmo é completamente ausente. E As Palavras e as Coisas, quis mostrar de quais peças e de quais pedaços o homem foi composto no fim do século XVIII e início do XIX. Tentei caracterizar a modernidade dessa figura, e o que me pareceu importante era mostrar isso: não é tanto porque se teve um cuidado moral com o ser humano que se teve a ideia de conhecê-lo cientificamente, mas é pelo contrario porque se construiu o ser humano como objecto de um saber possível que em seguida se desenvolveram todos os temas morais do humanismo contemporâneo, temas que são encontrados nos marxismos frouxos, em Saint-Exupéry e Camus, em Teilhard de Chardin, em todas essas figuras pálidas da nossa cultura.” (Michel FOUCAULT – *Dits et Écrits*. vol.I, p. 540-541).

²⁴ Gilles DELEUZE – *Diferença e Repetição...*, p. 414.

Reflectindo sobre a relação entre Sócrates e Alcibíades, Michel Foucault destaca que no texto *Alcibíades*, de Platão, o ocupar-se de si mesmo divide-se em duas perguntas: “ quem é este si mesmo que há que cuidar e em que consiste este cuidado? Em primeiro lugar, o que é o si? O si é um pronome reflexivo e tem dois sentidos. Auto significa “o mesmo”, mas também implica a noção de identidade. O sentido mais tardio desloca a questão para “ Quem é este si mesmo?” até “Qual é o marco no qual poderei encontrar a minha identidade?”²⁵

É na cultura ocidental, em torno de uma reflexão filosófica entre Parménides e Heráclito, que o conceito de identidade aparece claramente problematizado. Heráclito defende que o Ser-É e Não-É e Parménides afirma que o Ser é imóvel, sendo o movimento uma ilusão dos sentidos. Recusando a abertura à multiplicidade, Parménides dá primazia à unidade e à imutabilidade. Platão construirá uma teoria da identidade essencialista, que dá continuidade à imutabilidade do Ser.²⁶

Desde o início do século XIX que o conceito de identidade se torna um aspecto central da discursividade moderna. Significando etimologicamente a *mesma entidade*, este termo viu nele potencializado uma rede de significações políticas, culturais, estéticas, ideológicas e económicas.

Enquanto forma discursiva e artística própria, o auto-retrato contemporâneo constitui o espaço de um Eu expandido que encontra voz na fuga aos discursos de pressupostos ontologizantes, humanistas²⁷ e essencialistas. O sentido

²⁵ Michel FOUCAULT – *Tecnologías del yo...*p.58.

²⁶ Em Platão a cópia ou sombra tem uma relação de semelhança com o seu modelo, o Mundo das Ideias ou Mundo Inteligível. É a partir do conceito de representação que Platão faz decorrer o conceito de identidade, com o objectivo, não só de distinguir o mundo sensível do mundo inteligível, mas também o mundo das Ideias Absolutas, mundo da perfeição.

²⁷ “O que ignora o homem, é a razão analítica contemporânea que se viu nascer com Russell, e que aparece em Lévi-Strauss e nos linguístas. Esta razão humanista é incompatível com o humanismo, enquanto que a própria dialéctica se nomeia acessoriamente de humanismo.

conferido ao sujeito é o de alguém que se constrói em processo, processo este que vai integrando a própria identidade, sem a tentação do *pensamento e da cultura dialéctica*.²⁸

A escrita de si,²⁹ enquanto formulação auto-referencial, reinventa e transforma o sujeito durante o processo de subjectivação. Aquele que cria a obra é igualmente por ela e nela criado.

Esta auto-referencialidade permite-nos apreender o Eu como espaço de auto-ficção: “uma ficção é uma representação em que a coisa representada é considerada inexistente. Ou seja, a ficção é uma representação descomprometida ontologicamente. Por outras palavras, a ficção será uma representação a que o sujeito não atribui existência real. (...) O mesmo é dizer

Ele nomeia-se por várias razões: porque é uma filosofia da alienação e da reconciliação. Por todas essas razões e porque continua, no fundo, uma filosofia de retorno a si mesmo, a dialéctica promete em certa medida ao ser humano que ele se tornará um homem autêntico e verdadeiro. Ela promete o homem ao homem e, nessa medida, não é dissociável de uma moral humanista. Neste sentido, os grandes responsáveis do humanismo contemporâneo, são evidentemente Hegel e Marx. (...) Esta cultura não dialéctica que está a caminho de se formar é ainda muito balbuciante por diversas razões. Primeiro, porque tem aparecido espontaneamente em regiões extremamente diferentes. Ela não tem lugar privilegiado. (...) Ela começou com Nietzsche quando mostrou que a morte de Deus não era o aparecimento, mas o desaparecimento do homem, que o homem e Deus tinham estranhos parentescos (...) Ela apareceu igualmente em Heidegger, quando tentou retomar a abordagem fundamental do ser num retorno à origem grega. Apareceu igualmente em Russell quando fez a crítica lógica da filosofia, em Wittgenstein quando colocou o problema das relações entre lógica e linguagem, nos linguístas e nos sociólogos com Lévi-Strauss.” (Michel FOUCAULT – *Dits et Écrits*, vol. I..., p. 541-542).

²⁸ “Parece-me que o pensamento não dialéctico que se constitui agora não põe em jogo a natureza ou a existência, mas isso que é o saber. (...) Ele terá que se interrogar sobre a relação que pode haver, por um lado, entre os diferentes domínios do saber e, por outro lado, entre saber e não-saber. (...) um não suprime o outro; estão em relação constante, apoiam-se um no outro e podem ser compreendidos apenas um através do outro.” (Michel FOUCAULT – *Dits et Écrits*, vol. I..., p. 542-543).

²⁹ Encontramos o terreno do auto-retrato, do ensaio, da meditação, do diário e de outras formas de escrita de si na autobiografia clássica.

que a ficção tem um alcance maior do que o da verosimelhança. Acontece mesmo que se pode tornar verosímil a ficção que hoje é inexistente e impossível (...) na sua função estética o sujeito introduz provisoriamente o descomprometimento ontológico, isto é, o facto de pensar como inexistente a coisa representada. O jogo de linguagem é introduzido pela proposição *como se*.³⁰

Trata-se da verdade construída e da identidade fabulada, sobre a qual se podem contar várias narrativas ao mesmo tempo; não se trata da mesma história com pontos de vista diferentes mas de histórias efectivas, diversas e divergentes.

Para Raymond Bellour é em Montaigne que podemos encontrar a forma literária do auto-retrato como uma narração de si: “O auto-retrato nasce, em Montaigne, de uma transformação dos procedimentos por meio dos quais a retórica antiga organizara a representação do mundo e do discurso, fixando a regra da invenção da memória. No auto-retrato, tudo isso reflui em direcção a quem escreve para se conhecer melhor, descobrindo, porem, no acto de escrever, apenas uma prova fugidia da sua identidade. (...) O auto-retrato reveste-se a partir do século XIX de todos os avatares da crise da representação.”³¹

Posicionando-se entre o documento e a ficção,³² o auto-retrato faz explodir as tentações redutoras das conceptualizações rígidas. A sua aproximação é à indeterminação e à imprevisibilidade.

³⁰ António MARQUES – “Ficção e representação: Nota sobre o conceito de representação e as suas conexões estéticas”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 32, *Ficções*. Dezembro de 2003, p.15-16.

³¹ Raymond BELLOUR – *Entre-images*. Paris: Éditions, 1997, p. 288.

³² “o artista actual não elabora representações orgânicas “da realidade”, mas activa a desconstrução sistemática de tais representações. De facto, não puede atribuir-se ao seu jogo de linguagem intenção de “representação” alguma: não se trata de “representar” alguma realidade suposta, mas pôr em cena segmentos enunciativos que colocam dúvidas na ordem da representação estabelecida. A importância que nas linguagens visuais dos anos 90 tem esta

O paradoxo como categoria tensional do auto-retrato.

A experiência da despersonalização é a aventura de Alice, a de saber que um nome pode ter todos os nomes. Através do paradoxo se destrói, segundo Deleuze, o sentido único que caracteriza o bom senso e o senso comum como aquilo que define as identidades fixas.³³

A problematização que nas últimas décadas encontramos na esfera da arte, em torno da fronteira entre documental e ficção, verdade e objectividade, identidade e alteridade (que o recurso à imagem fotográfica na construção do auto-retrato tão claramente explora) exprime a ideia de que essa imagem de si faz ressoar territórios de alteridade, diferentes paisagens.

Não tanto *implicação* mas *complicação* como diz Deleuze, reflectindo sobre a obra de arte moderna e especificamente acerca de alguns procedimentos literários como a obra de James Joyce, *Finnegan's wake*.³⁴

familia de procedimentos enunciativos constitui, sem dúvida, um dos seus mais inconfundíveis traços.” (José Luis BREA – “El inconsciente óptico y el segundo obturador...”, p. 21).

³³ “O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo.” (Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido*...p.1). Continua Deleuze: “O paradoxo deste puro devir, com a sua capacidade de furtar-se ao presente, é a identidade infinita: identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do amanhã, do mais e do menos, do demasiado e do insuficiente, do activo e do passivo, da causa e do efeito. (...) A perda do nome próprio é a aventura que se repete através de todas as aventuras de Alice. Pois o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber.” (Idem, p. 2-3).

³⁴ “Este caos informal, a grande letra de *Finnegan's wake* não é qualquer caos: é potência de afirmação, potência de afirmar todas as series heterogéneas, ele “complica” em si todas as series (...). Todos estes caracteres são os do simulacro, quando rompe suas cadeias e sobe à superfície: afirma então sua potência de fantasma, sua potência recalcada. (...) Reunem-se assim as condições da experiência real e as estruturas da obra de arte: divergência das séries, descentramento dos círculos, constituição do caos que os compreende, ressonância interna e movimento de amplitude, agressão dos simulacros.” (Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido*..., p. 266).

A experiência de Alice organiza o operar artístico contemporâneo, assume particular significado no auto-retrato e no uso da fotografia: o meio fotográfico é o que, no domínio da produção de imagens, responde artisticamente de forma mais eficaz, problematizando os limites do real e a objectividade da fotografia, cultivada pelos pioneiros do modernismo em fotografia.

A paixão pelo real retorna pela imagem fotográfica, para desmaterializar e reinventar as ilusões da identidade.

A dissolução dos limites da arte parece acompanhar a dissolução dos limites do sujeito, de um eu entendido como identidade segura.

Como refere Peter Sloterdijk as filosofias tradicionais já não são suficientes para tentar responder ao que é o sujeito e ao que é a subjectividade: “O facto de a filosofia moderna ter colocado o seu princípio na subjectividade activa já indica, por certo, que ela encontrou coragem para se lançar numa aventura que faz história, a fim de poder esperar o máximo da sua própria actuação no mundo. Que é a filosofia da subjectividade senão uma maquinaria lógica que julga ter identificado no sujeito que pensa e age livremente o cumpridor de todas as promessas possíveis?”³⁵

Não deixa de ser significativo que a prática do auto-retrato, tal como se configura nas últimas décadas do século XX, abandone a ideia de que o

³⁵ Peter SLOTERDIJK – *A Mobilização Infinita. Para uma crítica da Cinética Política...*p. 127. Diz ainda Sloterdijk: “Por ser ele próprio a cumprir as promessas que lhe foram feitas, o sujeito pára a sua queda numa fase suportável. Essa paragem é o esforço-que-eu-sou. A subjectividade, enquanto feito desse cumprimento pelo próprio, não é, pois, uma fundamentação tranquila, mas um esforçar-se. Não é por acaso que as filosofias da subjectividade, ao seu nível mais alto, desembocam em teorias do trabalho.(...) Não surpreende, doravante, que a história do sujeito fosse, desde o início, uma história de atitudes – desde o estoicismo até ao existencialismo, desde os ardentes santos do deserto até aos jovens habitantes pacatos das grandes cidades - ; sempre o sujeito se nos depara como um centro de esforços que se conserva a si próprio unido, como o princípio activo de uma atitude voltada contra o mundo exterior, inerte, informe e degradante.” (Idem, p. 129).

conhecer-se a si próprio seja sinónimo da definição de uma qualquer identidade ou o assentimento de uma imagem de si até agora em segredo. É com uma espécie de estranhamento que somos confrontados.

De novo as palavras de Sloterdijk: “Que resta, pois, do pathos da razão que nos deveria ter ditto o que somos? O imperativo da sapiência, “Conhece-te a ti próprio!”, transforma-se na divisa existencial: “ Sê tu próprio!” É uma divisa ontológica de cavalheiro, que deixa a todos os parentes da casa a liberdade de ser aquilo que quiserem, contanto que simplesmente se lembrem de ser aquilo que quiserem, contanto que se lembrem de que existir significa ser da melhor família.(...) Mas, abstraindo do efeito exaltante, a máxima “ Sê tu próprio!” é um tanto pálida de mais para orientações práticas nessa região. (...) Por isso “Sê tu próprio!” quer também dizer. “ Inventai-vos!”³⁶

Pensar a identidade como diferença, como disparidade de fundo. “³⁷

Considerada durante quase meio século como cópia da realidade, a imagem fotográfica manifesta-se como meio privilegiado através do qual se experienciam outros modos de subjectivação e novas operações de despersonalização.

Não se trata de expressões subjectivas de um eu mas de afirmar o sentido constituinte do simulacro e a sua primazia entre as cópias.

Reabilitando o simulacro e distinguindo-o das noções de cópia e de modelo, Gilles Deleuze constrói uma das mais importantes críticas ao pensamento da representação.³⁸

³⁶ Peter SLOTERDIJK – *A Mobilização Infinita. Para uma crítica da Cinética Política*p. 199-200.

³⁷ Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido*...p. 267.

³⁸ Desde a origem da filosofia na Grécia antiga que tanto em Platão como em Aristóteles encontramos a ortodoxia do pensamento. Se existe um mundo clássico da representação, como, segundo Deleuze, Foucault tão bem mostrou, ele se define por estas quatro dimensões que o medem e o coordenam. São as quatro raízes do princípio de razão: a identidade do

O autor, questionando a equivalência de noções como as de “coisa” mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro.³⁹ Dando continuidade à tarefa nietzscheana de reverter o platonismo⁴⁰, sublinha que a definição final do Sofista conduz a que não seja já possível distingui-lo do próprio Sócrates e que, no final da obra, Platão descubra que o simulacro não se trata de uma falsa cópia, pondo assim em causa as noções de cópia e de modelo.

Segundo Deleuze existe distinção entre as cópias e os simulacros, assegurando Platão a supremacia das cópias⁴¹ sobre os simulacros.

A dualidade entre a Ideia e a imagem fornece a distinção entre os dois tipos de imagens. As cópias são as boas imagens, dotadas de semelhança, devendo

conceito, que se reflecte numa ratio cognoscendi; a oposição do predicado, desenvolvida numa ratio fiendi; a analogia do juízo, distribuída numa ratio essendi; a semelhança da percepção, que determina uma ratio agendi. Toda e qualquer outra diferença que não se enraíze assim será desmesurada, incoordenada, inorgânica: grande demais ou pequena demais, não só para ser pensada, mas para ser. Gilles Deleuze – *Diferença e Repetição*...p. 415-416.

³⁹ Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido*...p. 259.

⁴⁰ “Que significa “reversão do platonismo”? Nietzsche assim define a tarefa da sua filosofia ou, mais geralmente, a tarefa da filosofia do futuro. Parece que a fórmula quer dizer: a abolição do mundo das essências e do mundo das aparências. (...) Bem mais, tal fórmula – “reversão” - tem o inconveniente de ser abstracta; ela deixa na sombra a motivação do platonismo. Reverter o platonismo deve significar, ao contrario, tornar manifesta à luz do dia esta motivação, “encurrular” esta motivação – assim como Platão encurrula o sofista.” (Gilles Deleuze – *Lógica do Sentido*..., p.259).

⁴¹ “As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. É neste sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado, as cópias-ícones, de outro os simulacros-fantasmas. Podemos então definir melhor o conjunto da motivação platónica: trata-se de seleccionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre submerses na dessemelhança”. (Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido*..., p. 262).

esta ser entendida como a relação de uma coisa a uma Ideia: “ é a Ideia que compreende as relações e proporções constitutivas da essência interna. Interior e espiritual, a semelhança é a medida de uma pretensão: a cópia não parece verdadeiramente a alguma coisa senão na medida em que parece à Ideia da coisa. O pretendente não é conforme ao objecto senão na medida em que se modela (interiormente e espiritualmente) sobre a Ideia. (...) Em suma, é a identidade superior da Ideia que funda a boa pretensão das cópias e funda-as sobre uma semelhança interna ou derivada.”⁴²

Os simulacros, outro tipo de imagens, agridem e subvertem a lei, não passam pela Ideia, produzindo a dessemelhança de que fala Deleuze; se a cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro é uma imagem mas sem semelhança, um desequilíbrio que não pode ser definido em relação ao modelo, ao Mesmo, e que, ao contrário da cópia, não reproduz, embora possamos encontrar um efeito *produtivo na boa cópia* ⁴³

O catecismo, influenciado pelo platonismo, tornou familiar a noção de semelhança. Deus fez-nos à sua imagem e semelhança, embora, graças ao pecado, o homem tenha perdido a semelhança mas conservado a imagem. O simulacro constrói-se “sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis porque não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe às cópias, modelo do Mesmo do qual deriva a semelhança das cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada.”⁴⁴

⁴² Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido...*, p. 262.

⁴³ “A cópia poderia ser chamada de imitação na medida em que reproduz modelo; contudo, como esta imitação é noética, espiritual e interior, ela é uma verdadeira produção que se regula em função das relações e proporções constitutivas da essência. Há sempre uma operação produtiva na boa cópia e, para corresponder a esta operação, uma opinião justa ou até mesmo um saber.” (Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido...*, p. 263).

⁴⁴ Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido...*, p. 263.

Ordenar o devir e torná-lo semelhante, recalcar a parte desordeira, é, para Deleuze, a tarefa do platonismo na sua ânsia de tornar vitoriosos os ícones sobre os simulacros. De igual maneira se funda o espaço que a filosofia virá a balizar como seu: as cópias-ícones preenchem o espaço da representação que se define por essa relação intrínseca ao modelo ou fundamento e não através de uma relação exterior ao objecto.

O Mesmo constituirá o modelo da teoria platónica: "a cópia platónica é o Semelhante; o pretendente que recebe em segundo lugar. A identidade pura do modelo ou do original corresponde a similitude exemplar, à pura semelhança da cópia corresponde a similitude dita imitativa."⁴⁵

Pensar a identidade não como similitude mas enquanto disparidade, significa afirmar os simulacros ou, como diz Deleuze a partir de Nietzsche, reverter o platonismo, atribuir-lhes o seu lugar entre os ícones e as cópias, lugar de subversão que nega o original e a cópia, o modelo e a reprodução.

Já não se trata da relação essência-aparência ou modelo-cópia pois esta distinção funciona no domínio da representação. Nem o modelo do Outro nem a procura da origem, na medida em que "nenhum modelo resiste à vertigem do simulacro. Não há mais ponto de vista privilegiado do que objecto comum a todos os pontos de vista. Não há mais hierarquia possível: nem segundo, nem terceiro...

A semelhança subsiste, mas é produzida como efeito exterior do simulacro, pois que se constrói sobre as séries divergentes fazendo com que ressoem. A identidade subsiste, mas é produzida como a lei que complica todas as séries, faz com que todas voltem em cada uma no curso do movimento forçado.

⁴⁵ Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido...*, p.264.

Na reversão do platonismo, é a semelhança que se diz da diferença interiorizada, e a identidade do Diferente como potência primeira.”⁴⁶

Esta errância sem começo nem fim, caos sem centro e potência do simulacro, destrói o Mesmo, a perpetuação do modelo, e instaura a marcha da divergência: a marcha da identidade e da ausência do carácter unificador do Eu.

A experiência de despersonalização pode articular-se no pensamento deleuziano com a *diferença pura*, ou *diferença em si mesma*, que se opõe à representação clássica sustentando-se esta na identidade, submetendo assim a *diferença* aos princípios da identidade e da semelhança.

Em Deleuze esta *diferença pura* é objecto do pensamento e não da representação. A diferença está no centro do próprio Ser. O Ser é regularidade e devir, actualidade e virtualidade, a diferença é a sua própria repetição e só com ela faz sentido o “acontecimento e a auto-referência: Ser unívoco é aquele que se diz da própria diferença, expressando-se como um composto, nem finito, nem infinito, mas acabado ilimitado.”⁴⁷

Com a consolidação do reconhecimento da imagem fotográfica enquanto suporte dotado de potencialidades críticas e a necessidade de reflectir sobre a ligação da arte contemporânea às tecnologias, o dispositivo fotográfico torna-se a ferramenta dominante do operar artístico.

A fotografia permitirá que as tecnologias se afastem, como refere Gloria Picazo,” das disciplinas artísticas tradicionais, pois a sua inclinação para a fotografia no se devia tanto ao facto de a valorizarem como uma das belas-

⁴⁶ Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido...*, p. 267-268. “Trata-se do falso como potência, Pseudos, no sentido em que Nietzsche diz: a mais alta potência do falso. Subindo à superfície, o simulacro faz cair sob a potência do falso (fantasma) o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia.” (Idem, p. 268).

⁴⁷ Gilles DELEUZE – *Diferença e Repetição...*, p.198.

artes, mas sobretudo pela sua imediatez, a sua facilidade de manipulação, o seu carácter popular, tão afastado do “cultismo” artístico que combatiam. Além disso permitia-lhes um deslizamento do objeto de desejo para o sujeito de desejo, questionando-se em consequência o valor da obra de arte como tal e, porque não, a sua própria existência e a sua relação com o contexto sócio-político. Mas ao mesmo tempo, a fotografia abria-lhes novas possibilidades de reflexão perante temas tão recorrentes na história da arte como a complexidade da existência humana e a relação desta com um espaço e um tempo determinados.”⁴⁸

Este programa artístico estende-se à multiplicação de discursos teóricos que, reflectindo sobre o sujeito e a identidade, potenciam a projecção do auto-retrato como espaço onde cada artista não promete estilos mas, antes, transforma o seu trabalho em espaço da (sua) experimentação, da radicalização artística.

Não se propõe uma determinação do Eu, qualquer ideal de Eu, qualquer promessa: “ esta mentira onde se constrói o ideal, cheira-me a mentira e embuste.”⁴⁹ E mais adiante: “Educar e disciplinar um animal que pode fazer promessas, não é tarefa paradoxal que se impõe com respeito ao homem da Natureza? Não é este o verdadeiro problema da humanidade?”⁵⁰

O auto-retrato contemporâneo, liberto da *determinação ontológica*,⁵¹ constitui-se como singularidade, virtualidade sem princípio nem fim, ligação sempre descontinuada, inacabada.

⁴⁸ Glòria PICAZO – “Estrategias de la representación: el sujeto, el objeto” in *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XX. ...* 251.

⁴⁹ Friedrich NIETZSCHE – *A Genealogia da Moral...*p. 40.

⁵⁰ Friedrich NIETZSCHE – *A Genealogia da Moral...*, p. 49.

⁵¹ “Com este “E”, a lógica de Deleuze liberta-se da questão da “determinação ontológica (ou seja, de dizer aquilo que é), tal como ela ascende do presente envenenado de Platão, ou daquilo que se encontra no princípio de Quine de que ‘ser é ser o valor de uma variável.’ (...) ‘Em todos os meus livros procurei a natureza do evento’, declara Deleuze; ‘é um conceito filosófico, o único capaz de destituir o verbo ser e o atributo’. Deleuze chama à sua lógica ‘construtivista’ e não ‘desconstrucionista’. Ela não cuida tanto de desfazer identidades como de

Nem documento nem ficção, *nem finito nem infinito, acabado ou ilimitado, isto ou aquilo, uno ou múltiplo* para usar as noções de Deleuze, mas antes *ligação móvel; não ou mas sim e*.

Não se configurando como mero exercício de representação narcísica nem simples representação da identidade, o auto-retrato torna-se estratégia e processo. Aproxima-se da despersonalização onde o nome é todos os sentidos, novos pontos de ligação, *implicação, complicação, série* e não *conjunto*.

A identidade constitui-se como simulacro, sem modelo e sem cópia; o auto-retrato como estado de excesso: “Mas o Tudo é igual e o Tudo retorna só podem ser ditos onde a extrema ponta da diferença é atingida. Uma mesma voz para todo o múltiplo de mil vias, um mesmo Oceano para todas as gotas, um só clamor do Ser para todos os entes. Mas à condição de ter atingido, para cada ente, parta cada gota e em cada via, o estado de excesso, isto é, a diferença que os desloca e os disfarça, e os faz retornar, girando sobre sua ponta móvel.”⁵²

Devido ao seu carácter indicial, a imagem fotográfica sempre se aproximou do referente: por um lado, a fotografia possibilita uma realidade documental própria dos signos naturais e que a torna um instrumento privilegiado de

reunir diferenças em totalidades abertas ou complexas. (...) Para Deleuze uma ‘singularidade’ não é algo de único ou de sui generis, mas, pelo contrario, algo que apenas pode ser entendido pelos modos como é repetido. Na terminologia de Deleuze, podemos então dizer que aquilo que entra numa ‘série’, e uma série, em contraste com um conjunto ou todo orgânico, é aquilo que é composto de ‘singularidades’. A diferença entre uma série e um conjunto ou todo orgânico pode então ser observada no modo como ela é continuada – o modo, como diz Deleuze, pelo qual ela está sempre ‘começando novamente a meio’, em vez de se mover de um início para um final” (John RAJCHMAN – *As Ligações de Deleuze*. Lisboa: Temas e Debates, 2002, p.64-66).

⁵² Gilles DELEUZE – *Diferença e Repetição...*, p. 476.

registro; por outro lado, é uma linguagem que se abre à conotação e permite recriar o real.

Na prática do auto-retrato fotográfico o referente não se aproxima da lógica do verosímil, desde logo porque esse *eu rachado* subverte qualquer possibilidade de vestígio, univocidade ou qualquer semelhança com o referente.

Enquanto *verdadeira potência do falso*, o auto-retrato é invenção e dissonância.

O auto será sempre uma ruína que permaneça desde a origem: “A ruína não sobrevive como um acidente de um monumento anteriormente intacto. No princípio há a ruína. (...) A ruína não está à nossa frente, não é um espectáculo nem um objecto de amor. Ela é a própria experiência: nem o fragmento abandonado mas ainda monumental de uma totalidade, nem somente, como pensava, Benjamim, um tema da cultura barroca.”⁵³

Descontinuidade irreduzível que o auto-retrato manifesta, dissolução da identidade, (*nem monge nem mundano* como diz Sloterdijk).⁵⁴

⁵³ Jacques DERRIDA – *Mémoires d'aveugle...*, p. 72. Sobre a relação entre o barroco e a ruína ver sobretudo o capítulo “Alegoria e Drama Trágico” in Walter BENJAMIN – *Origem do Drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. Entre a ruína como experiência de Derrida ou o espectro da morte de Barthes: “Ao nível imaginário, a Fotografia(aquela de que tenho a intenção) representa esse momento deveras subtil em que, a bem dizer, não nem um sujeito nem um objecto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objecto: vivo então uma microexperiência da morte (do parentese), torno-me verdadeiramente espectro.(...) Nada seria mais divertido (...) do que as contorsões dos fotógrafos para ‘dar vida’”. (Roland BARTHES – *A Câmara Clara*....p.30).

⁵⁴ Peter Sloterdijk citando uma conversa entre Ilya Kabakov e Boris Groys confronta-nos com esse caminho de ausência de plenitude. Nessa conversa diz Kabakov: “Em mim é muito forte a disposição para não me sentir no meu lugar. Sempre foi para mim uma experiência especialmente agradável o não estar onde estivesse. Quando viajo, logo o gosto antecipado de partir daqui me faz feliz. Isto é, evidentemente, um trauma infantil pela falta de desejo de vir ao mundo. O mundo no qual nasci e a figura com a qual vim ao mundo deixam-me profundamente insatisfeito. Não gosto do meu aspecto e não me identifico com ele. Ainda me lembro que,

Considerada durante quase meio século como cópia da realidade, a imagem fotográfica torna-se agora num meio privilegiado através do qual se experienciam outros modos de subjectivação ou novas operações de despersonalização: distanciando o significado do significante, os artistas recorrem a estratégias visuais como a apropriação, fragmentação, montagem, fotomontagem, justaposição, colagem e descontextualização⁵⁵.

O que se mostra no auto-retrato é fundamentalmente um desaparecimento, uma fuga. Na superfície da imagem técnica se desfaz a imagem do sujeito: “Nenhum homem sabe quem é, afirmou Léon Bloy. Ninguém como ele para ilustrar essa ignorância íntima. Julgava-se um católico rigoroso e foi um continuador dos cabalistas, um irmão secreto de Swedenborg e de Blake, heresiarcas”⁵⁶.

A identidade assim compreendida é ela mesma aparência no sentido nietzscheano⁵⁷. O auto-retrato traduz a falência da representação, triunfo do

quando vi pela primeira vez a minha imagem no espelho, gemi literalmente de dor: não podia conceber que eu era esse. Esse é o desejo de sair do meu corpo, das minhas coisas, da minha casa.... Não me sinto em casa em lado nenhum, sinto-me sempre em estado de trânsito. De um homem assim costumava dizer-se: ele não está bem em nenhum lado.” (Peter SLOTERDIJK – *O Estranhamento do Mundo...*p.73).

⁵⁵ “Podemos suspeitar que no âmbito da produção discursiva ‘de qualidade’ – o antes chamado *campo literário* – o género que por excelência permitia reconhecer ‘a eficácia produtora de subjectividade dos actos da *fala* será conseqüente e logicamente, o auto-retrato.” José Luis BREA – “Fábricas de Identidad (retóricas del autorretrato)”, *Revista EXIT – Autorretratos*, nº 10...p.86.

⁵⁶ Jorge Luís BORGES – *Nova Antologia Pessoal...*, p. 214.

⁵⁷ “O mundo-aparência, é um mundo considerado em relação aos valores; ordenado e escolhido segundo os valores; (...) É o lado perspectivo que confere o carácter da “aparência”! Como se houvesse um mundo depois de lhe supirmos a perspectiva. (...) A oposição entre o mundo-aparência e o mundo-verdade reduz-se à oposição entre o “mundo” e o “nada”. (...) Através da ideia de um “mundo-verdade” insinuamos que este mundo é mentiroso, enganador, desleal, falso, inessencial, - e que, por conseqüência, não nos é útil.” (Friedrich NIETZSCHE – *La Volonté de Puissance...*p. 330-331).

perspectivismo⁵⁸ entendido como expansão. Contraste com a máquina totalizante a que chamamos o real.

A ilusão da semelhança da realidade funde-se com a ilusão da semelhança da presença da identidade do fotografado. O rasto indiciário não garante a representação da identidade.

Tensão irresolúvel entre referência e representação: “O problema da identidade pessoal constitui segundo o meu ponto de vista, o lugar privilegiado da confrontação entre os dois usos mais importantes do conceito de identidade (...). Recordo os termos da confrontação: por um lado, a identidade como mesmidade (latim: idem; inglês: sameness; alemão: gleichheit); por outro lado, a identidade como ipseidade, e afirmei em várias ocasiões, não é a mesmidade. (...) O confronto entre as nossas versões da identidade coloca realmente problemas pela primeira vez com a questão da permanência no tempo. Com efeito, à primeira vista, a questão da permanência no tempo vincula-se à identidade – idem, na qual de certo modo culmina. (...) A mesmidade é um conceito de relação e uma relação de relações.”⁵⁹

A apropriação das características do media fotográfico possibilitou aos artistas reforçar e tirar partido destas contradições inerentes à prática do auto-retrato.⁶⁰

Espaço desterritorializado, sem pontos fixos e crescendo em todas as direcções, o auto-retrato não é dialectizável⁶¹ mas, antes, uma rede de relações; não estamos perante o artista que, recorrendo à sua memória,

⁵⁸ “O perspectivismo não é mais que uma forma de complexa da especificação. Imagino que qualquer corpo específico aspira a tornar-se mestre do espaço inteiro e a estender a sua força (a sua vontade de poder), a recusar tudo o que resiste à sua expansão” (Friedrich NIETZSCHE – *La Volonté de Puissance...*, p.344).

⁵⁹ Paul RICOEUR – *Sí mismo como otro...*p.109-110.

⁶⁰ Ver o trabalho de Richard Hamilton que, jogando com a relação entre a imagem e o espelho, realizou uma série de imagens complexas intituladas *Four Self-Portraits – 05.3.81*.

⁶¹ A lógica do sentido e da diferença não é, em Deleuze, como já vimos, dialectizável.

evidencia momentos significativos da sua existência, mas sim de um sujeito que, enquanto processo⁶², se encontra sempre a meio, entre as coisas e no processo se perfaz.⁶³

Afirma Chaké Matossian que “ neste momento, o *Je* do artista é um *Autre*.”⁶⁴

Na esteira de Nietzsche, a própria ideia de Eu é já uma ficção filosófica.⁶⁵ O mundo tornado lógico, uno e idêntico, constitui a realidade reconhecida, a herança da História interiorizada, graças à qual o solo da “verdade” se funde com a existência tornada real e necessária, puro efeito da História sobre si mesma, do sujeito sobre si mesmo: o objecto “é uma espécie de efeito do sujeito sobre o sujeito...um modo do sujeito.”⁶⁶

Tal como este filósofo infere o carácter ilusório do conhecimento e o espírito, razão, pensamento, consciência, alma, verdade e vontade, são apenas ficções sem utilidade, também a identidade faz parte dessa crença que tomamos como verdadeira.⁶⁷

⁶² “Não penso que seja necessário saber exactamente o que sou. O mais interessante na vida e no trabalho é o que permite tornar-se algo de diferente do que se era ao início. Se você soubesse ao começar um livro o que se ia dizer no final, creia que teria coragem para o escrever? Isso que vale para a escrita e para uma relação amorosa, vale também para a vida. O jogo vale a pena porque não se sabe como vai terminar.” (Michel FOUCAULT – *Dits et Écrits*. Vol. IV, Paris: Gallimard, 1991, p.777).

⁶³ Paul RICOEUR – *Si mesmo como outro...*p.109-110.

⁶⁴ Chaké MATOSSIAN – “Car c'est moi que je peins” in *Je est un autre*. Porto: Fundação de Serralves, 1990, p. 17.

⁶⁵ “Criamos um mundo onde a nossa existência seria tornada possível (...). Fomos nós que criamos a “coisa”, a “coisa igual”, o sujeito, o atributo, a acção, o objecto, a substância, a forma”. (Friedrich NIETZSCHE – *La Volonté de Puissance...*, p. 306-307).

⁶⁶ Friedrich NIETZSCHE - *La Volonté de Puissance...*, p.303.

⁶⁷ “O que é uma crença? Como nasce ela? Toda a crença considera qualquer coisa verdadeira. A força extrema do niilismo, será o dar-se conta que toda a crença, toda a certeza, são necessariamente falsas” (Friedrich NIETZSCHE – *La Volonté de Puissance...*, p.19).

Entendendo o conhecimento como invenção de novas possibilidades de vida, esta gnosiologia mais não é que uma espécie de “sintomatologia” que, interpretando os fenómenos os trata como sintomas, cujo sentido é necessário ser procurado nas forças que o produzem.⁶⁸

Uma significativa produção de auto-retratos alimenta-se das ficções do Eu ou do Eu entendido como ficção. A necessidade em actualizar, reequacionando, o sentido do conceito de identidade, é formalizada por artistas que recorrem ao potencial das técnicas de meios, tais como o filme, video, texto e, de forma dominante, à fotografia.

Desde Saussure que sabemos que o signo não é transparente. O mesmo podemos dizer sobre a relação entre imagem fotográfica e identidade. O medium que durante quase meio século prometia a verdade e objectividade do real talvez seja o que melhor se adequa à problematização daquela que, historicamente, se foi constituindo como aspiração à unicidade, totalidade e não contradição: a noção de identidade.

As práticas auto-referenciais contemporâneas enunciam a densidade mas também a fragilidade do sujeito, o contínuo enfrentamento - estranhamento consigo próprio: “Quem nunca se quis afundar debaixo do chão não tem uma das importantes experiências da subjectividade”⁶⁹.

Agentes mobilizadores de eficiências, rendimentos e sucessos, presos como a mosca na garrafa de Wittgenstein, a aguardar que a tampa salte ou o vidro quebre. Personagens beckettianas presas na imobilidade, na imperfeição, à espera que o tempo passe, o tempo da finitude, que outro poderia ser?

Adiar a morte, exceder-se: “A diferença entre diferença e não-diferença põe em marcha o “ pensamento mais pensante” que pode continuar em movimento, mesmo que viesse a revelar-se irrealizável o fantasma, próprio de uma teoria

⁶⁸ Gilles DELEUZE – *Nietzsche e a Filosofia...*, p.14

⁶⁹ Peter SLOTERDIJK – *O Estranhamento do Mundo...*, p.22.

da totalidade, da identificação entre identidade e não-identidade. (...) Enquanto as metafísicas monistas reabsorvem o absoluto numa concepção fetal, para recolherem o Outro próprio do mundo no Uno sem mundo, a crítica dramática acompanha a vinda –ao-mundo do ser pensante; sobre o fundo da recordação fetal, este prossegue a aventura de ser diferente. É por isso que uma verdadeira teoria crítica, se um dia a houver, sera idêntica a uma mística autêntica. Como diferença viva entre ausência do mundo e presença no mundo, a existência única torna-se atenta ao seu ser-no-mundo. Acosmismo esclarecido, o espírito do cosmopolitismo consegue compreender-se a si próprio. Então, só a via mística estará ainda aberta. Como crítica do Caminho (tao), ela leva aonde nós estamos.”⁷⁰

⁷⁰ Peter SLOTERDIJK – *A Mobilização Infinita...*p..246-247.

3. O Auto-retrato

Do arquivo como normalização ao arquivo como re-invenção

“Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever.”¹
(Michel Foucault)

“O domínio das coisas ditas é o que se chama arquivo.”²
(Michel Foucault)

Desde o século XIX que nas instituições de ordem jurídica, médica, científica, política ou económica, a fotografia é usada como documento e arquivo, integrando as estratégias e programas de expansão dos Estados capitalistas, desse novo regime de verdade³ como os designou Michel Foucault.

¹ Michel FOUCAULT – *Arqueologia do Saber*...p.20.

² Michel FOUCAULT – *Arqueologia do Saber*..., p. 237.

³ “Também o aparecimento de novas instituições de conhecimento faz parte do mecanismo que permitiu à fotografia funcionar, em determinados contextos, como uma espécie de prova, embora, inclusive esta comportasse uma contradição ideológica na pujante indústria fotográfica, que se tinha que dividir entre dois domínios: por um lado, a propriedade artística, cujo privilégio, baseado na protecção da propriedade intelectual, era uma expressão da sua falta de poder e, por outro lado, o domínio científico-técnico, cujo poder era uma expressão de renúncia ao privilégio.” (John TAGG – *El peso de la representación*...p.85.

A associação entre indústria fotográfica e economia capitalista foi-se reforçando nos finais do século XIX, graças às progressivas revoluções técnicas e à produção crescente de equipamentos mais fáceis de manipular e transportar.

Estes factores contribuirão para o alargamento do mercado mas também para a sua aplicação em vários domínios como, entre outros, o do arquivo.

Remetendo-nos ao grego *arkhé*, o conceito “arquivo” significa simultaneamente *começo* e *comando*. O seu sentido conduz-nos ao grego *arkheion*, ou seja, uma casa, o domicílio dos *arcontes*, magistrados superiores gregos: “ Era na casa desses cidadãos, detentores do poder político, que se depositavam os documentos oficiais. Daí que o *princípio arcôntico* signifique começo e mandato, lugar e lei. Assim, a morada dos *arcontes* marca a passagem do público ao privado.”⁴

Referindo-se à forma como estruturamos hierarquicamente a memória cultural, Boris Groys⁵ salienta a sua organização na forma das bibliotecas, museus e arquivos. Esta memória cultural, é preservada por instituições que se encontram, de igual forma, hierarquizadas e escolhem os modelos que consideram prioritários e mais significativos.

Actualmente assistimos, de maneira progressiva, a um “processo generalizado de universalização e formalização dos arquivos culturais. O sistema unitário de museus, bibliotecas e outras instituições para a salvaguarda de informações culturais isola-se cada vez mais das culturas nacionais concretas, fundando o inventário comum de que o que está vigente é o culturalmente valioso e digno de ser conservado. “⁶

⁴ Diana KINGLER – “Paixão do Arquivo”, *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14,n. 21, Julho/Dezembro, 2007, p. 170.

⁵ Boris GROYS – *Sobre lo Nuevo. Ensayo de una economía cultural...*p.75.

⁶ Boris GROYS – *Sobre lo Nuevo. Ensayo de una economía cultural...*, p.75-76.

Os arquivos da polícia, desde o século XIX, estão cheios de fotografias normalizadas de identificação dos delinquentes. Graças à necessidade de obter um registo com maior definição dos criminosos, desenvolve-se todo um sistema de iluminação bem como a indústria dos equipamentos.⁷

A fotografia torna-se progressivamente uma prática mais eficaz porque rápida e a bom preço, o que facilita o trabalho policial ao nível da constituição de um arquivo e do rigor no registo de provas documentais, aumentando também a qualidade do registo dos presos.

Graças ao registo fotográfico “O que temos nesta imagem normalizada é algo mais que uma imagem de um presumível delinquente. É um retrato do produto do método disciplinar: o corpo tornado objeto, dividido e estudado; encerrado numa estrutura celular num espaço cuja arquitectura é o índice de arquivo, domesticado e obrigado a entregar a sua verdade; separado e individualizado; subjugado e convertido em súbdito. Quando se acumulam, essas imagens tornam-se uma nova representação da sociedade.”⁸

O dispositivo fotográfico constituirá um instrumento ao serviço da polícia e da prisão, do hospital⁹ e do asilo, da fábrica ou da escola, operacionalizando as

⁷ Diz um inspector chefe de polícia de Birmingham num manual de fotografia policial: “Uma boa fotografia de arquivo deve, supostamente, realizar-se com umas adequadas condições de exposição, processamento e impressão. Deve ser correctamente focada absolutamente nítida, e na cópia impressa todas as linhas verticais da fotografia devem ser rectas e não devem convergir. Uma fotografia deve incluir tudo o que pertence ao seu tema e tudo o que é relevante para a sua finalidade. (...) Normalmente são preferíveis as impressões de tipo “esbatido”, pois o detalhe é mais importante que o brilho da cópia impressa. O fotógrafo policial que tem em conta requisitos básicos para uma boa foto de arquivo normalizará o seu procedimento e a sua técnica para produzir o tipo correcto de fotografia, automaticamente”. (John TAGG – *El peso de la representación...*, p.124-125)

⁸ John TAG – *El peso de la representación...*, p.101.

⁹ “Enquanto a concepção e organização, as fotografias de Diamond, dependiam da classificação de Philippe Pinel sobre os loucos e das anteriores tipologias da fisionomia e a frenologia do século XVIII. Na sua realização pictórica inspiravam-se não apenas nas

estratégias de poder do universo político regulado pela nova ordem institucional.

A fotografia arquivava de uma só vez o conhecimento e a verdade, o poder e o controle. A produção de significado a partir da imagem fotográfica obedecia ao regime de sentido que impunha a objectividade, rigor e precisão como resultados “naturais” ao próprio dispositivo fotográfico: a ilusão da verdade revelada.¹⁰

Acreditando que a fotografia exprimia a identidade, esta ficava reduzida a um essencialismo que a máquina estatal reproduzia: “Contudo, nada é nunca simples no domínio identitário. A subjectividade encontra, frequentemente, o meio de subverter as tentativas de encerramento em referências demasiado rígidas e categorias demasiado restritas. A fotografia, por exemplo, tem um aspecto duplo. É certo, que ela é um reflexo de si mesmo particular, dando material à reflexividade pessoal.”¹¹

convenções do retrato da época, mas também em códigos da ilustração médica e psiquiátrica encontrados nos desenhos e gravuras de obras como *Des maladies mentales* (...) de J.E.D.Esquirol (1838) o *Physiognomy of Mental Diseases*(...) de Sir Alexander Morrison, predecessor de Diamond no manicómio de Surrey. O notável no trabalho de Diamond – que não era algo excepcional, mas caracterizava toda uma tendência da prática fotográfica do século XIX – era a sua constituição no ponto em que os discursos da psiquiatria, a fisiognómia, a ciência fotográfica e a estética coincidiam e se sobrepunham.” (John TAGG – *El peso de la representación...*, p.106)

¹⁰ “Encontramo-nos neste modo realista quando observamos as fotografias como elemento de prova. No realismo, o processo de produção de um significado através da acção de uma cadeia significativa não se vê. É o produto que ressalta e a produção o que se reprime. A complexidade de códigos ou de uso da linguagem através da qual se constitui o realismo parece não ter importância. A única coisa que importa é a ilusão: do mesmo modo que na economia mercantil capitalista a única coisa que importa é o valor da mercadoria na relação com o meio geral de intercâmbio: o dinheiro. A produção esvanece-se por completo.” (John TAGG - *El peso de la representación...*, p. 129)

¹¹ Jean-Claude KAUFMANN – *A Invenção de Si. Uma Teoria da Identidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005, p.64.

De uma só vez, o documento como prova articula-se com o procedimento disciplinar do exame e da diferença individualizadora que integra o princípio da vigilância. Cada um é um caso: “ Sobre essa realidade-referência, vários conceitos foram construídos e campos de análise foram demarcados: psique, subjectividade, personalidade, consciência, etc. (...) Mas não nos devemos enganar: a alma, ilusão dos teólogos, não foi substituída por um homem real, objecto de saber, de reflexão filosófica ou de intervenção técnica. O homem de que nos falam e que nos convidam a liberar já é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele. (...) A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política: a alma, prisão do corpo.”¹²

Dissemina-se a interioridade, não a da transgressão mas a da realidade política moderna de individualização; a subjectividade situa-se no centro da moderna construção das identidades.

A máquina de Bertillon cruza-se com a indústria da fotografia,¹³ integrando o arquivo cultural onde tudo circula, tudo se distribui : “como todas as diferenças de qualidade entre as mercadorias desaparecem perante o dinheiro, assim, ele próprio, nivelador radical, apaga todas as distinções. Mas o dinheiro é também ele uma mercadoria, uma coisa que pode cair nas mãos de quem quer que seja. A força social transforma-se, desta maneira, em força privada dos particulares.”¹⁴

¹² Michel FOUCAULT – *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões...*p.31-32.

¹³ “ O que começamos a visualizar é o aparecimento de uma moderna economia fotográfica segundo a qual a fotografia como meio carece de significado fora das suas significações históricas. O único aspecto que une os distintos âmbitos nos quais se leva a cabo a fotografia é a própria formação social: os espaços históricos específicos de representação prática que constitui. A fotografia como tal carece de identidade. A sua posição como tecnologia varia com as relações de poder que a impregnan. A sua natureza como prática, depende das instituições e dos agentes que a definem e a põem em funcionamento.. A sua função como modo de produção cultural está vinculada a condições de existência definidas, e os seus produtos são significativos e legíveis apenas no âmbito de usos específicos que lhe são dados. A sua história não tem unidade.” (John TAGG – *El peso de la representación...*, p.85)

¹⁴ MARX, Karl – “O Capital”, livro I, in *Sobre Literatura e Arte. ...* 1974, p.59.

Servindo esta relação económica e de dominação, o registo biográfico de Bertillon,¹⁵ procedia à identificação de traços para eventuais reincidências criminais, guardando provas de identidade. Aqui encontramos a vocação instrumental da fotografia ao serviço da repressão e de uma suposta pretensão reformista.

A sua tarefa implicava ultrapassar o carácter contingente da imagem fotográfica, produzir aquilo a que chamava *portrait-parlé*, que supostamente registava não apenas uma faceta exterior, puramente empírica e visual, mas também a faceta interna e psicológica do retratado. Acreditando que a identidade era a permanência do indivíduo e a durabilidade da sua personalidade, Bertillon guardava todos os antecedentes que dessa forma o caracterizassem.

Disseminada na vida quotidiana, a fotografia participa dessa microfísica do poder que, como Foucault mostrou, caracteriza a sociedade moderna: “A sede deste poder capilar era uma nova “tecnologia”: essa constelação de instituições – que inclui o hospital, o manicómio, a escola, o cárcere, a polícia – cujos métodos disciplinares e cujas técnicas de inspecção regulamentada produzia, formava e instaurava uma hierarquia de dóceis súbditos sociais na forma requerida pela divisão capitalista do trabalho, para lá da direcção ordenada da vida económica e social. Ao mesmo tempo, o poder transmitido pela incessante vigilância destas novas instituições disciplinares permitia um conhecimento dos próprios súbditos que, por sua vez, engendrava novos efeitos de poder e que se preservava num sistema generalizado de documentação – do qual os arquivos fotográficos eram só uma parte.”¹⁶

¹⁵ Alphonse Bertillon foi director da Oficina de Identificação do Comissariado de Paris. Os arquivos fotográficos a partir de 1880, serao considerados essenciais a um vasto conjunto de disciplinas e foi Bertillon que mostrou a importância do seu modelo nas utilizações policiais.

¹⁶ John TAGG – *El peso de la representación...*, p. 84.

O arquivo aparece implicado na descrição do indivíduo, do interrogatório, do eixo saber-poder em que o Estado moderno faz mergulhar os gestos, os corpos e os comportamentos.

Tal como para Bertillon, todo o tipo de inscrição do corpo criminal constituía um texto a ler e ser interpretado, como, por exemplo, cicatrizes, expressões de vivências, desgraças, tipos de vida. Também o auto-retrato é, desde a última metade do século XX, o domínio onde cada um se torna especialista de si mesmo, atravessado por esta espécie de reivindicação deliberada da desinibição que, no campo da arte, à semelhança do espaço social global, se (con)funde com a prática da liberdade.

À semelhança do arquivo, simultaneamente abstracto e concreto ou ainda potencialmente normalizador, o dispositivo do auto-retrato territorializa as identidades, código de equivalência geral que as coloca no espaço da enciclopédia.

O simples facto de (se) expôr ou (se) mostrar parece condição suficiente para o artista e condição necessária para o mercado funcionar. Como sublinha Foucault “Quanto mais o homem é detentor de poder ou privilégios, tanto mais é marcado como indivíduo, por rituais, discursos, ou representações plásticas.”¹⁷

A individualidade permanecerá, segundo Foucault, num domínio altamente descritivo. A historiografia do indivíduo, escrita durante a sua vida, fará parte do ritual do poder¹⁸.

¹⁷ Michel FOUCAULT – *Vigiar e Punir História da violência nas prisões*,.. p. 171.

¹⁸ No entanto, como o autor sublinha, (...)os procedimentos disciplinares reviram essa relação, abaixando o limite da individualidade descritível e fazem dessa descrição um meio de controle e um método de dominação. Não mais monumento para uma memória futura, mas documento para uma utilização eventual” (Michel FOUCAULT – *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões*..., p.170)

Se para os positivistas do século XIX, para quem o arquivo podia constituir um modelo que indicava as fisionomias dos criminosos ou dos loucos,¹⁹ atribuindo a cada um deles um lugar no âmbito de um grupo mais alargado, de igual forma o que obtemos a partir do auto-retrato contemporâneo é um imenso arquivo fotográfico de identidades que concretizam a reterritorialização capitalista.

Especificidades tornadas modelos para o século XX e XXI: uma iconografia de género, corpo, sexualidade, violência, política, poder, vigilância, capital, exploração, globalização, etnia, guerra, morte, amor, proibido, doença, isolamento. Obsessões contemporâneas, ou o inactual nietzscheano, um sujeito sem tempo, de todos os tempos. Como disse Toni Negri *a origem é a actualidade*.²⁰

Neste sentido podemos dizer que a máquina de registo do auto-retrato contemporâneo, confere também visibilidade ao estilhaçamento, arquiva descontinuidades, desvios e desordens.

¹⁹ A fotografia subverteu os privilégios inerentes à arte do retrato, mas sem un equilibrio mais extenso das relações sociais estes privilégios poderiam reconstruir-se sobre novas bases. Ou seja, podia atribuir-se à fotografia um papel adequado dentro de uma nova hierarquia do gosto. (...) Ao mesmo tempo, o retrato fotográfico começou a ter um papel que nenhum retrato pictórico poderia ter desempenhado do mesmo modo preciso e rigoroso. Este papel derivou, não de uma tradição do retrato honorífico, mas dos imperativos da ilustração médica e anatómica. Assim, a fotografia começou a estabelecer e delimitar o terreno do outro, a definir tanto o aspecto geral (a tipologia) e o caso particular de desvio e patologia sociais” (Allan SEKULA – “El cuerpo y el archivo” in *Indiferencia y Singularidad*. Glòria Picazo e Jorge Ribalta (eds)... p.137). Assinala Helmut Gernsheim que é muito original o auto-retrato do Dr.G.B. Duchenne, fundador da electroterapia, que utilizou como frontispício para o Album de Photographies Pathologiques (1862) apresentando-se a si mesmo, o seu aparelho de electrização e a sua paciente.” (Helmut GERNSHEIM – *Historia gráfica de la Fotografía*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1967, p.131).

²⁰ Toni NEGRI – “Um Bocado de Política que Sai de Dentro da Vida” in *Da gaveta para fora. Ensaios sobre Marxistas*. (org. de José Neves) Porto: Edições Afrontamento, 2006, p.258.

É neste âmbito que pretendemos configurar o arquivo como instrumento de aproximação ao auto-retrato e ao sentido que nele adquire a utilização da imagem fotográfica como presença desse *ter sido*²¹. No entanto, subtrairemos a imagem fotográfica à simples função de registo neutro ou documento-prova-verdade na qual o século XIX a transformou, ou quando a situou na condição de álbum-inventário-arquivo.

Podemos constatar que o inventário “ fotográfico do real constituiu-se no cruzamento de dois procedimentos de entesouramento: a das aparências pela fotografia, a das imagens pelo álbum e pelo arquivo. (...) A aliança fotografia-álbum constitui ainda a primeira grande máquina moderna de documentar o mundo e a entesourar as imagens. O álbum e a fotografia-documento funcionaram em simbiose durante quase um século, antes de se desenvolverem as agências e os arquivos. Em todo o caso, a fotografia-documento tem como horizonte o arquivamento”²².

Para André Rouillé, a fotografia-documento assenta na acumulação de fragmentos que visa a unidade; não uma qualquer unidade perdida e anterior que se procura recuperar mas sobretudo constituir um todo a partir desses pedaços divididos.

Procura-se reconstruir uma unidade a posteriori, articulada numa totalidade que o álbum e o arquivo construiria.

Desde praticamente o seu aparecimento que a fotografia conduziu ao arquivamento, ao inventário, a uma espécie de compulsão obsessiva pelo

²¹ Este “ter sido” é propriamente o que Roland Barthes chamava “o noema da fotografia”, o que o fotográfico dá a conhecer. (Jacques LEENHARDT – “Le nombre el la série: réflexions sur la méthode photographique d’Arthur Omar” in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation.. Actes du Colloque...*, p.193).

²² André ROUILLÉ – *La photographie. Entre document et art contemporain...*p. 120.

registo do real. Inventariam-se raças, corpos, classes, animais, plantas, flores.... tudo se submete ao regime da visibilidade.

Classificam-se documentos, organizam-se objectos para os museus, aspirando à criação de uma enciclopédia universal: “máquinas de captura (...) o museu, o álbum, o arquivo, ou seja, máquinas de depósito, de colecta, de entesouramento que acumulam e conservam os vestígios de ontem tal como os fragmentos de hoje e de algures.”²³

De igual forma, a vigilância policial, filiada no panoptismo de Bentham²⁴, protege a riqueza e coloca-se ao serviço do sistema capitalista.

Na análise que propomos desenvolver, importa-nos sobretudo o auto-retrato como perturbação do sentido constituído de nós mesmos.

A possibilidade de configurar o auto-retrato em arquivo dotado das suas próprias potencialidades dramáticas narradoras de histórias e construtoras de lugares: espaço de auto-invenção, à maneira de Foucault, uma ética da

²³ André ROUILLÉ – *La photographie. Entre document et art contemporain...*, p.124. “Não tanto como o arquivo ou que os dispositivos que se lhe seguirão, o álbum não é um receptáculo passivo. Ele não acumula, não conserva, não arquiva, sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerências, sem propôr uma visão, sem ordenar simbolicamente o real. Associado a esta utopia de pôr sistematicamente em imagens o mundo inteiro, a fotografia-documento, associada ao álbum ou ao arquivo, é investida da tarefa de o ordenar. Nesta vasta tarefa, a fotografia-documento e o álbum (ou o arquivo) jogam papéis opostos e complementares: a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Eles ordenam.” (Idem, p.125).

²⁴ “Bentham não diz se se inspirou, em seu projecto,, no zoológico que Le Vaux construíra em Versalhes: primeiro zoológico cujos elementos não estão, como tradicionalmente, espalhados em um parque(...). Na época de Bentham, esse zoológico desaparecera. Mas encontramos no programa do Panóptico a preocupação análoga da observação individualizante, da caracterização e da classificação, da organização analítica da espécie. O Panóptico é um zoológico real; o animal é substituído pelo homem, a distribuição individual pelo agrupamento específico e o rei pela maquinaria de um poder furtivo.” (Michel FOUCAULT – *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões...*, p. 179)

subjectividade que está no centro da construção moderna das identidades: o arquivo sem retorno à origem e sem limites.

Derrida²⁵ desenvolverá, a partir da psicanálise, uma teoria do arquivo. No entanto, o ponto de vista deste autor não constituirá aqui objecto de reflexão na medida em que para a análise que aqui interessa, a perspectiva de Michel Foucault nos parece mais produtiva.

A partir da Segunda Guerra Mundial a produção crescente de imagens com referência ao sujeito traduz um fenómeno que marca “as sociedades modernas desenvolvidas: a universalização dos valores individuais, a generalização sem precedente do processo de singularização dos indivíduos.

As obras criadas em torno da questão do sujeito são, no essencial, as das rubricas imaginárias e dramaturgias, aquelas onde o afastamento em relação ao referente é, sem dúvida, grande, onde a realidade material está afastada, reduzida a um pretexto, a um meio para atingir o seu verdadeiro objecto: o sujeito, o eu e as suas mitologias.”²⁶

Chegamos ao século XXI fabricados por milhares de palavras ditas, pequenos ou grandes acontecimentos que nos precederam, que em nós se inscrevem como marcas e ruínas da história, modelando o nosso inconsciente histórico, as nossas condições de existência.

Sem qualquer tipo de identidade fixa, fundada em pré-conceitos, importa pensar estilos de vida inventados, multiplicados, o trabalho do sujeito sobre si mesmo, a reescrita das subjectividades.

Ultrapassar o quadro institucional normalizado e normalizador que forma as relações: “vigiar-se a si mesmo, interiorizar a vigilância, é a grande operação

²⁵ Jacques DERRIDA – *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

²⁶ André ROUILLE – “Écritures du present”, *La recherche photographique, Europe 1970-1990*. n° 13..., s/p.

que acabou por se nomear consciência (...). Longa história a da interiorização da vigilância (...). Foucault percebeu bem que todas as disciplinas – incluindo a psicanálise – se dirigem ao controle”²⁷.

A reflexão dos artistas em torno da questão do arquivo e da memória, manifesta-se na organização e classificação de documentos e entrevistas, juntando e conservando fragmentos de um percurso. O recurso a múltiplos suportes e aproximações de ordem crítica, histórica, antropológica, política, económica e mesmo biográfica é igualmente de grande significância.

Evocando lugares incertos, objectos e imagens dissolvem-se no reino da ficção, cruzam o real e o imaginário, “onde as imagens ganham em opacidade, e a vontade de real (e de saber) se transformou em faculdade de sonhar.”²⁸

O arquivo enquanto significação conduz a uma certa geografia da interpretação e também da própria memória. A equação que podemos estabelecer entre auto-retrato e arquivo, passa pelo dispositivo da memória que encontra a sua materialização, extensão, mas também criação, nas marcas materiais do arquivo.

Enquanto dispositivo da memória e do auto-retrato, o arquivo constrói-se como espaço de representação de identidades onde a lei e o poder se enunciam.

Auto-retrato e arquivo, constituindo territórios circunscritos e difusos, nunca começam verdadeiramente e, de igual forma, nunca acabam. Em comum têm a mutação, o mesmo e o outro, o devir.

²⁷ Patrice LORAUX – “Le souci de l’hétérogène”, in *Au Risque de Foucault*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997, p.38.

²⁸ André ROUILLÉ – “Écritures du present” in *La recherche photographique, Europe 1970-1990*, n° 13...,s/p.

A proximidade entre o arquivo e o auto-retrato singulariza-se ainda no facto de, em ambos, a sua espessura acompanhar, conservar e re-inventar as condições da sua própria existência.

Podemos dizer sobre o auto-retrato que, tal como o arquivo, também ele é rasto do trabalho do movimento da obra, “do seu making of, mas também do que a envolve e a contextualiza, conserva qualquer coisa da vida do seu autor. dos seus encontros, das suas viagens, dos seus ódios ou dos seus amores, das suas trocas, epistolares ou outras, da sua existência material, da sua vida social, privada, íntima. E nos seus rastros (jornais, agendas, cartas, papéis de identidade e papeladas diversas), ele é também (...) questão explícita ou implícita da obra e das suas condições de existência literária ou artística.”²⁹

Em 2001, Roland Nachtigäller, Friedhelm Scharf e Karin Stengel, preparando a exposição *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972, Kassel*, no Museu Fridericianum e Ostfildern Ruit retomam a questão das eventuais sobreposições e ligações entre a função dos arquivos e dos museus, ou, ainda mais especificamente, da exposição. Como recorda Friedhelm Scharf³⁰ no átrio da Neue Galerie em Kassel era apresentada uma secção diferente da documenta 5, onde se podiam ver os museus de Marcel Broodthaers, Claes Oldenburg, Herbert Distel e Ben Vautier.

Interessava aos organizadores da exposição *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972, Kassel*, a problematização que estes artistas operavam em torno das concepções sociais dominantes e a perspectiva convencional dos dispositivos de percepção; por outro lado, interessava reflectir sobre o significado histórico dos materiais reunidos nos museus

²⁹ Olivier CORPET – “L`archive-oeuvre” in *Les Artistes Contemporains et l`archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire à l`ere de la numerisation.. Actes du Colloque...*, p.42.

³⁰ Friedhelm SCHARF – “La Documenta 5 ou le musée recréé par les artistes” in *Les Artistes Contemporains et l`archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l`ere de la numerisation.. Actes du Colloque...p.50 e ss.*

personais expostos em 1972 e até ao momento conservados nos arquivos da documenta.

Inclusive, o slogan inicialmente adoptado por Harald Szeemann *O museu de cem dias*, será substituído nos últimos dias da documenta por *A performance de cem dias: as noções de museu e de exposição de arte remetem à contemplação de objectos e a bens materiais que é preciso transportar, assegurar e garantir. (...) A documenta 5 não pretende constituir um conjunto estático de objectos, mas um processo de acontecimentos ligados entre si.*³¹

A documenta 5 dedicando espaços, entre outros exemplos, ao kitsch, utopia, à iconografia ligada à propaganda política, ao imaginário de perturbados mentais ou acolhendo os museus pessoais dos artistas, permitia a coexistência de formas visuais banais, quotidianas, consideradas não artísticas, com obras de arte.

Assim se respondia ao leitmotiv geral da documenta *Interrogar o real – os mundos da imagem hoje*. Os museus pessoais dos artistas, subvertiam os pressupostos ideológicos do museu e as convenções em torno do conceito de exposição, como era o caso de uma das acções de Ben Vautier, *salle de réflexion*, Herbert Distel com *Musée en tiroirs*, Claes Oldenburg com *Mouse Museum* ou Marcel Broodthaers e o *Musée d art moderne, département des Aigles*.

³¹ Friedhelm SCHARF – “La Documenta 5 ou le musée recréé par les artistes” in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire à l’ere de la numerisation.. Actes du Colloque....* p.51. De acordo com o autor, um documento importante que pertence aos arquivos da documenta, manifestava dúvidas profundas sobre os pressupostos desse enunciado de Szeemann: “No mundo inteiro, a produção artística ultrapassou o estado de objecto.(...) Isso supõe a presença dos artistas durante várias semanas em fila.(...) Resta a solução de uma exposição de cem dias, mas ela entra em contradição com a produção artística. A documenta 5 poderia tornar visível a contradição e cair no ridículo, ou dar uma contribuição construtiva ao debate”.

Activando todo um stock, a existência do arquivo no trabalho dos artistas ou afirmando-se como o próprio trabalho, regista o esbatimento da tradicional fronteira entre a prática artística e o documento, sendo este o centro da própria prática: “É interessante notar como os artistas hoje em dia parecem fascinados pela ideia de substituir a estes objectos duráveis e tão específicos, o modelo do arquivo como estrutura ou material semiótico dos seus trabalhos.”³²

Como material a ser exposto ou transformado, como investigação crítica sobre o conceito de colecção, o arquivo torna-se um núcleo de documentação do percurso do artista, reserva conservada para ser consultada ou disponível para nova transformação.

Nalguns casos, o arquivo não está necessariamente ligado à produção artística do autor; noutros, o arquivo enquanto processo de trabalho, adquire um carácter operativo e torna-se um verdadeiro método, assumindo lugar central na arte contemporânea³³.

³² Jean-Marc POINSOT – “Gilles Mahé et l’archive”, in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire à l’ere de la numerisation. Actes du Colloque...*, p.128.

³³ Sobre a relação entre os arquivistas e o uso do arquivo pelos artistas diz Lioba Reddeker: “Com a Internet, os arquivos tornaram-se nómadas e podem inserir-se num vasto reservatório de centros de documentação. As questões materiais dizem respeito, em relação a si mesmas, à uniformização dos meios de acesso ou ainda à legislação sobre a propriedade intelectual. (...) Os arquivistas têm uma outra apreensão do tempo. Eles colocam uma lupa sobre o fruto de dois anos de trabalho do artista. Os arquivistas reinscrevem esse instante do culminar no tempo da história, que se concebe na continuidade. Mas eles também estão submetidos à aceleração, no meio de um turbilhão de imagens, de informações e de possibilidade constantemente renovadas. Mesmo o desaparecimento acelera-se, é a condição prévia a toda a evolução rápida. Tal como o atelier, o lugar da nossa actividade tornou-se parte integrante de um sistema dinâmico. Consolidando os nossos laços, construiremos uma estrutura que se tornará, espero, um referente de qualidade nos diversos mundos da arte.” (Lioba REDDEKER – “Making of’ – Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire” in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation.. Actes du Colloque...*, p.30).

A propósito do trabalho do Atlas Group e da noção de documento, Walid Raad refere numa entrevista que “ todos os documentos são factos. Não questiono o papel da fotografia. Uma fotografia é um acontecimento, uma tipologia particular de acontecimento denominado acontecimento fotográfico. Não é um acontecimento histórico, não é um acontecimento emocional. A questão não é dizer que as fotografias não são realidade, ou que as fotografias estão mediadas e que, portanto, a realidade está mediada (...).Esta é uma postura teórica evidente e eu não desejo questioná-la. Estou interessado em considerar as fotografias como factos, como coisas que já estão feitas.”³⁴

Conta Christian Boltanski que no seu primeiro livro *Tudo o que resta da minha infância de 1969*, a fotografia se afirma como a prova aparente que esteve de férias, à beira-mar com os pais, mas que se tratava apenas de uma fotografia não identificável de uma criança com um grupo de adultos numa praia.

A legenda conduzia o espectador a fazer esta leitura, mas todos os documentos eram voluntariamente falsos³⁵.

Afirma Bertrand Gauget que a memória e o arquivo constituem matérias privilegiadas pelos artistas: “ Esta situação é tanto mais explicável, porque o arquivo liberta com os mitos, um modo de stockagem da informação, a tal ponto atípico sobre o tempo e a organização social, que Michel de Certeau avalia que “esta nova repartição transforma o espaço. (...) (Ela) substitui o que produzimos por um passado recebido. Ela faz progressivamente esquecer o que é suposto fazer representar. Ela apaga a interrogação genealógica de onde nasceu, para se tornar o utensílio de uma produção. No sistema que generaliza esta metamorfose, o arquivo é um operador que perverte o tempo e

³⁴ Walid RAAD – “Ficción y acontecimiento. Dislocando la historia”. Entrevista, *EXIT Express - Autorrepresentación. Rastros del yo en el arte contemporáneo*. # 43 Abril, Madrid, 2009, p.11.

³⁵ Christian BOLTANSKI (“Souvenir, Souvenirs” Canal nº 55- Déc. 1983- Avril 1984) Apud Jean ARROUYE – “L`ailleurs de la photographie”, *Cahiers de la photographie.L`oeuvre photographique*,, nº 15, Paris, 1985, p.111.

o transforma em espaço a construir. Esta máquina tem um papel principal nos nossos teatros de operações.”³⁶

À semelhança do auto-retrato e do estatuto da própria imagem fotográfica, também no arquivo, a questão da verdade se torna periférica: perante os documentos, notas, informações múltiplas, imagens, acções que lá encontramos, o valor da sua veracidade é secundário.

Como Walid Raad reforça, no caso do Atlas Group não é significativo o facto de a fotografia falhar na representação do mundo pois o mundo efectivamente é assim: “ Esses rascunhos parecem pertencer à fotografia, mas na realidade sugerem a impossibilidade de experimentar o mundo fotograficamente”³⁷.

Diz o artista que não inicia projectos pensando de forma global, tendo como ponto de partida uma escrita da História; pelo contrário, entende o local como foco de resistência ou, nas suas palavras, uma contra-narrativa à História. Tal como não podemos falar de História, da mesma forma não podemos falar de Identidade, mas sim da multiplicidade de identidades, resistências, contra-narrativas que concorrem para o auto-retrato. Cada um é resistências várias mas é também esse cada um, como local, que comporta os diversos locais que os outros são³⁸.

³⁶ Bertrand GAUGUET – “Les collections d’archives de George Legrady”, in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire à l’ere de la numerisation.. Actes du Colloque...* p. 252.

³⁷ Walid RAAD – “Ficción y acontecimiento...”, p.12.

³⁸ Walid RAAD – “ Ficción y acontecimiento...”, p.13. E mais adiante ” Tu necessitas produzir as histórias.O facto de que essas imagens sejam testemunhos da história dessa pessoa e nada mais é para mim uma abstracção És algo que, de algum modo, se está a impôr à fotografia. Poderias tomar a mesma imagen e dizer que oferece um testemunho de algo que transcende esse sujeito e esse lugar particular, que fala de algo que se produziu há dois mil anos atrás, ou dos mil anos à frente.. Estou mais de acordo con esto último. Uma imagem tem uma relação com o passado e o futuro, e poderia colaborar de una maneira interessante com ambos.”

De acordo com Foucault, o arquivo é “um volume complexo, em que se diferenciam regiões heterogêneas, (...). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de arquivo.”³⁹

O arquivo, na perspectiva deste autor, não designa a totalidade de documentos ou textos que uma dada cultura guardou como testemunhos da sua identidade ou do seu passado.

Arquivo não significa igualmente a manutenção de discursos que as instituições registam para utilizar, desenterrar, quando querem recordar. O arquivo não obedece ao jogo das circunstâncias ou à ordem dos acontecimentos.

Trata-se para Foucault, de coisas ditas em relação às quais não se torna necessário perguntar a sua razão imediata. Nem às coisas nem aqueles que as disseram mas sim “ ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz. O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.”⁴⁰

Ele torna possível que todas as coisas ditas não sejam uma acumulação de coisas indeterminadas e que não desapareçam, mas que se organizem umas com as outras “ segundo relações múltiplas (...) e (...) regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas”⁴¹.

³⁹ Michel FOUCAULT – *Arqueologia do Saber...*, p. 146.

⁴⁰ Michel FOUCAULT – *Arqueologia do Saber...*, p.147.

⁴¹ Michel FOUCAULT – *Arqueologia do Saber...*, p.147.

Como acentua Paul Ricoeur: “ Antes do arquivo ser consultado, constituído, há o fazer o arquivo. Ele produz a ruptura sobre um trajecto de continuidade.”⁴²

Graças ao arquivo é possível diferenciar a multiplicidade dos discursos, as suas singularidades e tempos próprios.

Não se trata de qualquer unificação *do* discurso mas, pelo contrário, fazer aparecer a multiplicidade de enunciados.

O arquivo não é tradição nem biblioteca: “ Não tem o peso da tradição nem constitui a biblioteca sem tempo nem lugar de todas as bibliotecas, mas não é, tampouco, o esquecimento acolhedor que abre a qualquer palavra nova o campo de exercício de sua liberdade; entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados.”⁴³

Não é possível descrever um arquivo, seja ele o de uma sociedade, cultura ou período histórico, na sua integralidade; nem mesmo o nosso próprio arquivo pode ser descrito pois é a partir do seu interior que falamos, é ele mesmo o objecto do nosso discurso.

É o próprio arquivo que configura a sua forma de existir, aparecer e desaparecer.

Analisá-lo não implica confirmar a nossa identidade, mas sim deixar falar o outro, o exterior, a diferença. Através dele nos aproximamos do que rodeia o nosso presente, do que nos cerca e que não se confunde com o actual, um longínquo que do exterior demarca o presente e aponta as diferenças.

⁴² Paul RICOEUR – *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Seuil, 2000, p.209-230.

⁴³ Michel FOUCAULT – *Arqueologia do Saber...*, p.147-148.

Escavar o arquivo, onde ele se encontra sem a protecção da verdade, é designar o solo de onde provém o auto-retrato. Entre o arquivo e o auto-retrato encontramos produções de subjectividades, formações subjectivas. Saberes e poderes emergem do dispositivo e suscitam outras formas noutros dispositivos.

O auto-retrato, como o dispositivo, é constituído por linhas de força, de subjectivação, brechas que se cruzam umas nas outras ou transformam e criam mudanças de agenciamentos: “ Todas as linhas, são linhas de variação, que não têm sequer coordenadas constantes. O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objecto, o sujeito não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objectivação, de subjectivação, imanentes a dado dispositivo. E cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir, distintos dos que operam noutro dispositivo.”⁴⁴

Salientando o interesse que os artistas reconhecem à potencialidade crítica do arquivo e da colecção, Bertrand Gauguet analisa as suas implicações em certas dinâmicas discursivas, nas quais os artistas recorrem à enunciação de uma sequência de acontecimentos e objectos.

Para este autor “as estratégias narrativas afirmam-se sobretudo para a atomização, onde a colecção é seguramente um dos principais motivos. (...) Estes novos materiais narrativos, se servem de outra forma a narrativa, inscrevem-se plenamente nas diferentes temáticas próprias à cultura do século XX, como a fragmentação, a erosão do antropocentrismo, o monólogo interior, a explosão do eu ou ainda a despersonalização; ou seja, todos esses temas que concorrem para descrever o apagamento do homem em benefício de um conjunto de coisas ou de um território a percorrer.”⁴⁵

⁴⁴ Gilles DELEUZE – *O mistério de Ariana...*, p.89.

⁴⁵ Bertrand GAUGUET - “Les collections d’archives de George Legrady”, in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire à l’ere de la numerisation.. Actes du Colloque... ..*”, p. 253.

Em certas obras, a reflexão dos artistas em torno da questão do arquivo e da memória, estrutura-se na organização e classificação de documentos e entrevistas, juntando e conservando fragmentos de um percurso. Recorrem a múltiplos suportes e aproximações de ordem crítica, histórica, antropológica, política, económica e mesmo biográfica.

O arquivo não é o que preserva e guarda para permitir mais tarde o reaparecimento: tal como o auto-retrato não é um recuo no tempo mas fundamentalmente um “anarquivo”. Ele é o que define ele próprio, desde o princípio, o “sistema da sua enunciabilidade” e “o sistema do seu funcionamento.”⁴⁶

Recuperando o sentido que o conceito de arquivo tem na obra de Michel Foucault, diz Anne-Marie Duguet: “É preciso produzir uma certa desordem, estalar o arquivo, (...) para a poder fazer viver de outra forma e produzir uma organização nova. O princípio do “anarquivo” consiste, fazendo um “retorno sobre” (ana) a revirar, a enviesar as perspectivas comuns, em proceder a outros agrupamentos em função de iluminações e orientações determinadas. Em *A Arqueologia do Saber*, Michel Foucault mostra como cada discurso (cada obra) nunca é mais que um fragmento de um vasto conjunto de práticas e discursos, e pelo menos a este título, um arquivo não pode ser exaustivo nem acabado.

‘O arquivo, diz ele, é também o que faz com que todas as coisas ditas não se amassem indefinidamente numa multitude amorfa.’ É com efeito o sistema de uma memória e as suas razões que é para construir, ou seja, uma arquitectura que aí coloca as suas marcas e torna o arquivo utilizável, activável, explorável.”⁴⁷

⁴⁶ Michel FOUCAULT – *Arqueologia do Saber...*, p.147.

⁴⁷ Anne-Marie DUGUET – “Entre données: L’ “Anarchive” de Muntadas”, in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation*. Actes du Colloque,...p. 66. Explica a autora que o “Anarchive” é uma colecção de arquivos numéricos sobre arte actual, CD-Roms, DVD-Roms, projectos Internet, começado em 1995 para responder a um conjunto de problemas sobre a documentação e a descrição de obras tais como as instalações, as performances, ou os mixed media. Trata-se antes de mais

Com o arquivo se revelam as formações e densidades discursivas, os enunciados e respectivas condições de formação, as positivities. Pela sua análise se exprimem as contradições, falhas e aberturas, as descontinuidades.

Descrever o arquivo é instaurar o limite da sua existência, o corte que nos afasta das continuidades, do que é exterior ao nosso discurso: “Nesse sentido, vale para nosso diagnóstico. (...) porque nos desprende de nossas continuidades: dissipa essa identidade temporal em que gostamos de nos olhar para conjurar as rupturas da história; rompe o fio das teleologias transcendentais e aí onde o pensamento antropológico interrogava o ser do homem ou sua subjetividade faz com que o outro e o externo se manifestem com evidência. (...) Ele estabelece que somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras. Que a diferença, longe de ser origem esquecida e recoberta, é a dispersão que somos e que fazemos”⁴⁸.

Pensar o arquivo não é reduzi-lo às coisas ditas e aqueles que as disseram. O arquivo comporta enunciados possíveis e impossíveis, não nos oferece uma qualquer hermenêutica histórica.

de tentar um novo tipo de ensaio sobre arte, obra e documento, que explora a importância das memórias digitais e a facilidade de aí se deslocarem para traçar as múltiplas relações entre as obras ou entre estas e o contexto da sua produção. (Idem, p. 65).

⁴⁸ Michel FOUCAULT – *Arqueologia do Saber...*, p.148-149. A essa pesquisa em torno das formações discursivas dará Foucault o nome de Arqueologia: “O direito das palavras – que não coincide com o dos filólogos – autoriza, pois, a dar a todas essas pesquisas o título de arqueologia. Esse termo não incita à busca de nenhum começo, não associa a análise a nenhuma exploração ou sondagem geológica. Ele designa o tema geral de uma descrição que interroga o já dito ao nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte. A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo”. (Idem, p.149).

Não sendo nem *língua* nem *corpus*, ele é o sistema geral onde se constituem, mantêm ou alteram os enunciados. Espaço de efeitos multiplicadores e não totalizadores, no arquivo se desenham ligações e acasos, brechas, instabilidades e dispersões entre si.

Como Deleuze descreve: “Pertencemos a dispositivos e neles agimos. A novidade de um dispositivo em relação aos que o precedem chamamos actualidade do dispositivo, a nossa actualidade. O novo é o actual. O actual não é o que somos mas aquilo em que nos vamos tornando, aquilo que somos em devir, quer dizer, o Outro, o nosso devir-outro. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir; *a parte da história e a parte do actual*. A história é o arquivo, é o desenho do que somos e deixamos de ser, enquanto o actual é o esboço daquilo em que nos vamos tornando. A história e o arquivo são o que nos separa ainda de nós próprios, sendo o actual esse Outro com o qual coincidimos desde já.”⁴⁹

Estamos sempre entre a história e o devir, o arquivo e o actual ou, como recorda ainda este filósofo⁵⁰, o intempestivo ou inactual nietzscheano que em nós se move.

À semelhança da tarefa do genealogista, não se pretende com o arquivo um retorno à origem, explicitar uma análise evolutiva ou mostrar a presença do passado no presente.

Trata-se de desassossegar camadas imóveis, a heterogeneidade do idêntico que atravessa o auto-retrato: “Lá onde a alma pretende se unificar, lá onde o Eu inventa para si uma identidade ou uma coerência, o genealogista parte em busca do começo – dos começos inumeráveis que deixam esta suspeita de cor, esta marca quase apagada que não saberia enganar um olho, por pouco histórico que seja; a análise da proveniência permite dissociar o Eu e fazer

⁴⁹ Gilles DELEUZE – *O mistério de ariana...*, p.93.

⁵⁰ Vd. Gilles DELEUZE – *O mistério de ariana...*, p.94.

pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos.”⁵¹

Foi necessário esperar pelo século XIX, diz Foucault, para que a ideia de finitude emergisse e tivesse um sentido mais complexo que o que tinha no pensamento dos séculos XVII e XVIII.

Com o século XIX, a finitude é experienciada nas modalidades concretas da existência e formas finitas. Já não se constitui a partir do pensamento do infinito: “o pensamento moderno contestar-se á nos seus próprios progressos metafísicos e mostrará que as reflexões sobre a vida, o trabalho e a linguagem, na medida em que valem como analíticas da finitude, manifestam o fim da metafísica: a filosofia da vida denuncia a metafísica como véu da ilusão, a do trabalho denuncia-a como pensamento alienado e ideologia, a da linguagem como episódio cultural.”⁵²

O humanismo renascentista e o racionalismo colocaram o homem no centro dos seus discursos mas não o tomaram como seu objecto: as suas finitudes, a transposição dos limites da experiência, a sua não-discursividade. É a ética da transgressão que Foucault descobre no contradiscurso da arte modernista, a contemporaneidade do homem que designou como o impensado.

Reconhecemos no auto-retrato um arquivo do impensado, atravessado por historicidades, um constante começo sem regresso à identidade impossível da

⁵¹ Michel FOUCAULT – *Microfísica do Poder*..., p. 14.

⁵² Michel FOUCAULT – *As Palavras e as Coisas*..., p.356. Refere ainda que “a nossa cultura tranpôs o limiar a partir do qual reconhecemos a nossa modernidade, no dia em que a finitude foi pensada numa referência interminável a si mesma. Se é verdade, ao nível dos diferentes saberes, que a finitude é sempre designada a partir do homem concreto e das formas empíricas que se podem atribuir à sua existência, ao nível arqueológico que descobre o *a priori* histórico e geral de cada um dos saberes, o homem moderno – esse homem determinável na sua existência corporal, laboriosa e falante – não é possível senão a título de figura da finitude. A cultura moderna pode pensar o homem porque pensa o finito a partir de si mesmo.” (Idem, p.357).

origem. É sempre na relação com tempos diversos e dispersos que cada um se constitui como duração⁵³.

Quando questionado se era através da arte que podíamos procurar uma outra relação com o tempo, disse Guattari: “Podemos retomar esta questão de Marcel Duchamp que marcou a emergência de um devir que escapa completamente ao tempo. O acontecimento vem como ruptura, em relação às coordenadas de tempo e espaço. Marcel Duchamp empurrou o ponto de acomodação para mostrar que está sempre contraído nas relações de discursividade temporal, um index possível sobre o ponto de cristalização do acontecimento fora do tempo, que atravessa o tempo, transversal a todas as medidas do tempo.”⁵⁴

Mediado pela imagem fotográfica, o auto-retrato desencadeia duplamente uma apreensão diferente do tempo. Abrindo-se ao mundo, a fissura espacio-temporal que a fotografia provoca prende-nos ao vazio da origem, da estranheza, aos limites da nossa experiência: a experiência da finitude que é a própria relação com o tempo.

Assim, o pensamento moderno “descobrimo a finitude na interrogação da origem (...) encerra o grande quadrilátero que começou a desenhar quando toda a *episteme* ocidental se desfez no fim do século XVIII: o nexo das positivities com a finitude, a duplicação do empírico no transcendental, a

⁵³ A representação do tempo como duração psicológica constitui, desde os primeiros daguerreótipos, uma dimensão própria do fotografado, desse grande teatro da memória ao qual o tempo do relógio nos subtraiu: “William M. Ivins jr. disse: ‘Em qualquer dado momento, a memória de um acontecimento é mais importante que o próprio acontecimento, porque aquilo em que nós pensamos e sobre o qual agimos é a memória simbólica e não o próprio acontecimento concreto.’ Disse também: ‘O século XIX começou por acreditar que o que era razoável era verdade, e acabou a acreditar que aquilo que via numa fotografia era verdade’” (John SZARKOWSKI – Texto publicado no jornal *O Independente*. Lisboa, nº 40, 17 de Fevereiro, 1989, p.18).

⁵⁴ Olivier ZAHM – “Entretien avec Félix Guattari. Sur les machines et les homes” in *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998...*p. 237.

relação perpétua do *cogito* com o impensado, o distanciamento e o retorno da origem definem para nós o modo de ser do homem. É sobre a análise desse modo de ser, e já não sobre a da representação que desde o século XIX a reflexão procura fundar filosoficamente a possibilidade do saber.”⁵⁵

Desde o século XIX que também a fotografia faz parte dessa lei que atravessa o pensamento moderno: pensar o impensado.

Como notou Foucault: “ O homem e o impensado são, ao nível arqueológico, contemporâneos. (...) O impensado (qualquer que seja o nome que se lhe dá) não está alojado no homem como uma natureza mumificada ou uma história que nele se houvesse estratificado, mas é, em relação ao homem, o Outro: o Outro fraterno e gémeo, nascido não dele, nem nele, mas ao lado e ao mesmo tempo numa idêntica novidade, numa dualidade irreversível.”⁵⁶

⁵⁵ Michel FOUCAULT – *As Palavras e as Coisas...*, p.373

⁵⁶ Michel FOUCAULT – *As Palavras e as Coisas...*, p. 365. “Em todo o caso, o impensado serviu ao homem de acompanhamento surdo e ininterrupto desde o século XIX. Como ele não era, em suma, senão um duplo insistente, nunca foi reflexivo para si de um modo autónomo; daquele em relação ao qual ele era o Outro e a sombra, recebeu ele a forma complementar e o nome invertido; foi o *Ansich* em face do *Fur sich*, na fenomenologia hegeliana; foi a *Unbewusste* para Scopenhauer; foi o homem alienado para Marx; nas análises de Husserl, o implícito, o inactual, o sedimento, o não efectuado; de toda a maneira, o inesgotável duplo que se oferece ao saber reflexivo, como a projecção confusa do que é o homem na sua verdade, mas que representa igualmente o papel de fundo prévio a partir do qual o homem se deve unificar a si mesmo e reportar-se à sua verdade. É que esse duplo, por muito próximo que lhe seja, é estranho, e o papel do pensamento, a sua iniciativa própria, sera aproximar-se o mais perto possível dele; todo o pensamento moderno é atravessado pela lei que pensa o impensado – que reflecte na forma do para-si os conteúdos do em si, que desaliena o homem reconciliando-o com a sua própria essência, que explicita o horizonte que dá às experiências o seu fundo de evidência imediata e desarmada, que levanta o véu do Inconsciente, que se absorve no seu silêncio ou presta atenção ao seu murmúrio indefinido.” (Idem, p.365-366).

Como se de um arquivo se tratasse, assistimos melancolicamente à acção do tempo envelhecido, à finitude da temporalidade como fundamento escondido da historicidade do Homem como *ser-aí*, *ser-no mundo* ou *ser-para-a morte*,⁵⁷

A fotografia, operando uma corrosiva humanização do tempo, realiza imaginariamente o referente e processa-o na memória. O tempo que une é o tempo que separa, que nos separa: “Se se tivesse dito às pessoas que ia aparecer a fotografia, teriam ficado perturbadas, assustadas. Penso que, ao contrário do que as pessoas pensaram e ainda pensam, a fotografia ajuda o esquecimento. Tem mais esta função no mundo moderno.”⁵⁸

Retomando a relação entre a experiência fotográfica e a experiência da melancolia, Régis Durand defende que na experiência fotográfica e sobretudo nela, experimentamos um sentimento de perda. Para o autor encontramos na fotografia “um verdadeiro sintoma da “negação nostálgica” (como disse Adorno). De facto, esta ambivalência, faz com que a fotografia seja sempre, em parte pelo menos, uma espécie de objecto perdido ideal, ausente mas susceptível de retorno, um objecto melancólico por excelência.”⁵⁹

Entre o sentimento nostálgico e a sua negação, na experiência fotográfica “mais que noutras experiências, experimentamos essa falta de simbolização que faz com que o nosso sentido do real, por sua vez, seja mais ou menos perturbado. (...) Uma mesma imagem é chamada a substituir duas funções: presença e ausência, plétora e falta. É nesta ambivalência que repousa no essencial a “melancolia fotográfica”⁶⁰.

⁵⁷ Martin HEIDEGGER – *Carta sobre o Humanismo*. Lisboa: Guimarães Editores, 1985, p.79-80.

⁵⁸ Marguerite DURAS – *A Vida Material*. Lisboa: Difel, 1994, p.103

⁵⁹ Régis DURAND – *Le Temps de l'image.Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques....*p. 55.

⁶⁰ Régis DURAND – *Le Temps de l'image.Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques.....*, p.59.

É da teatralização da morte que nos fala o tempo fotográfico, o tempo arquivado, espécie de anti-tempo, da imobilidade da pose⁶¹ que se opõe à sucessão do tempo, ao real em movimento e se torna suspensão.

O duplo da imagem fotográfica, a sua réplica, não é o referente mas sim o tempo que se conjuga num mesmo sistema com a morte: “o pensamento moderno avança nesta direcção em que o Outro do homem se deve tornar o Mesmo que ele.”⁶²

O tempo enquanto experiência vivida por uma consciência e considerado do ponto de vista psicológico foi expresso por Santo Agostinho: “ O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém atrevo-me a declarar, sem receio de contestação que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existia o tempo presente.”⁶³

Tal como a figura do manequim e a evocação da memória nas encenações de Tadeusz Kantor⁶⁴ nos projectam na morte e no passado, este duplo que é o tempo fotográfico constitui-se como nosso manequim.

⁶¹ Para Jean Louis Schefer a fotografia pode ainda ser formulada como uma “operação facilmente qualificada de mortífera sobre o sujeito (mesmo sabendo que esta “filosofia” ou esta visao melancólica reconhece toda uma genealogia dos aparelhos de execução que não lhe são próprios, do interceptor de Alberti à guilhotina, até ao flash que cega nos longos tempos de pose sobre fundo morto, impostos pela sensibilidade das primeiras placas...) e também como uma máquina instântanea que fabrica o passado: o que nunca foi a pintura (a pintura não fabricava tempo sobre o sujeito)”. (Jean Louis SCHEFER – “Sujet du Visible” in *Photographie et inconscient*. François Soulages et alii. Paris: Éditions Osiris, 1986, p.90.

⁶² Michel FOUCAULT – *As Palavras e as Coisas...*, p.367.

⁶³ SANTO AGOSTINHO – *Confissões...*, p.304.

⁶⁴ Tadeusz Kantor, encenador e artista plástico polaco falecido em 1990, utilizou repetidamente nos seus trabalhos como os happenings, representações teatrais ou na sua obra plástica, os manequins. Saliente-se o espectáculo por si encenado em 1975, *La Classe Morte*, no qual o manequim funciona como duplo do actor e este como duplo do manequim. Como modelo que encarna o sentimento da morte e da condição dos mortos, o manequim constitui o modelo para o actor vivo pois através dele os mortos tornam-se perceptíveis para os vivos.

Ponto de convergência da antevisão de um tempo-para-a-morte e da negação do fluir do tempo-vivido na cena do mundo: “a vida fala-nos da morte, aliás não fala de outra coisa. Vamos mais longe: qualquer assunto que se trate, em certo sentido, tratamos da morte; falar do que quer que seja, por exemplo da esperança, é obrigatoriamente falar da morte; falar da dor é falar, sem a nomear, da morte; filosofar sobre o tempo e pelo ângulo da temporalidade e sem chamar a morte pelo nome, é filosofar sobre a morte; meditar sobre a aparência, que é mistura de ser e de não- ser, é implicitamente meditar sobre a morte. (...) a Morte é o eidos dessa Fotografia.”⁶⁵

A relação entre actor e espectador funda o mesmo tipo de impacto original: o instante entre imagem e real, momento em que a mulher segura a janela, esse objecto que nos separa do outro lado, da morte, em *La Classe Morte*.

O *negativo* da vida coincide com o seu *telos*, fornecendo a ordem antecipada da apreensão subjectiva da experiência da morte: “Realidade: tudo o que esbarramos no caminho para a morte, portanto, *aquilo que nos interessa*”⁶⁶.

É ainda o tempo que encontramos comprometido no *aqui e agora*, na noção de *aura* formulada por Walter Benjamin. É a captação do *aqui e agora* que não se repete, um instante no e do tempo: “ Mas o que é realmente a aura? Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja.”⁶⁷

Reforçando a ideia de que o rosto constitui a forma de resistência através da qual o valor de exposição não ultrapassa o valor de culto, diz Benjamin: “Não é por acaso que o retrato ocupa uma posição central nos começos da história da fotografia. É no culto da recordação de entes queridos distantes ou

⁶⁵ Roland BARHES – *A Câmara Clara...* p. 31-32.

⁶⁶ Vilém FLUSSER – *Ensaio sobre a Fotografia – Para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio d’Água, 1998, p. 24.

⁶⁷ Walter BENJAMIN – “Pequena história da fotografia” in *A Modernidade...*p. 254.

desaparecidos que o valor de culto do quadro encontra o seu último refúgio. É na expressão fugaz de um rosto humano nas fotografias antigas que a aura acena pela última vez. É isto que lhe dá a sua beleza melancólica e incomparável”⁶⁸.

A *aura*, formulação próxima do *isto* é de Barthes, constitui aquilo que é único em cada coisa, diríamos em cada um.

Da aura fica a sua ruína, o aqui e agora como resto de tempo e rasto de luto: “A ruína não sobrevive como um acidente de um monumento ontem intacto. No começo existe a ruína. Ruína é o que chega aqui à imagem desde o primeiro olhar. (...) A ruína não é perante nós, nem um espectáculo nem um objecto de amor. Ela é a própria experiência: nem o fragmento abandonado mas ainda monumental de uma totalidade, nem apenas, como pensava Benjamin, um tema da cultura barroca”⁶⁹.

O arquivo, ele próprio, participa na possibilidade da interpretação, de uma narrativa reescrita sempre e já a partir do exterior.

Reservatórios, memória de singularidades, acontecimentos ou lugares; lugares de rastos difusos, percursos, trocas, instruções falsas ou pistas inconstantes da prática artística: neles circulam historicidades com ou sem significações específicas, reagrupamentos que procuram sentido num todo⁷⁰.

⁶⁸ Walter BENJAMIN – “A Obra de Arte na Era da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” in *A Modernidade...*p.218.

⁶⁹ Jacques DERRIDA – *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines.*, p.

⁷⁰ “ O arquivo sempre ocupou um lugar de primeira escolha na escrita da história, a tal ponto que se tornou um elemento recorrente da literatura do século XX com, particularmente, as narrativas de Jorge Luís Borges, mas também do cinema, das artes plásticas, ou ainda da música com a cultura do Sampling.” (Bertrand GAUGUET – “Les collections d'archives de George Legrady”, in *Les Artistes Contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire à l'ere de la numerisation.. Actes du Colloque.....*, p.252).

Arquivo e auto-retrato fluem em realidades múltiplas, ficções cósmicas, fantásticas. Espaços para possíveis assombros.

No conto *Tlon, Uqbar, Orbis, Tertius*, Jorge Luís Borges referindo-se ao planeta Tlon, observa que os homens que o habitam “ não concebem que o espacial perdure no tempo. A percepção de uma fumarada no horizonte e depois do campo incendiado e depois do cigarro meio apagado que produziu o fogo é considerada um exemplo de associação de ideias. (...) No hemisfério boreal acontece com as filosofias o que acontece com os substantivos. O facto de toda a filosofia ser de antemão um jogo dialéctico, uma *Philosophiae des Als Ob*, contribui para multiplicá-las.(...) Os metafísicos de Tlon não buscam a verdade nem sequer a verosimelhança: buscam o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica. Sabem que um sistema não é senão a subordinação de todos os aspectos do universo a qualquer um deles. (...) Uma das escolas de Tlon chega a negar o tempo: acha que o presente é indefinido, que o futuro não tem realidade senão como esperança presente, que o passado não tem realidade senão como lembrança presente”⁷¹.

⁷¹ Jorge Luís BORGES – *Nova Antologia Pessoal*..., p.95-96

4. O Auto-retrato e a máquina da desterritorialização capitalista

**“As pessoas admiráveis nas quais o sistema se personifica são bem conhecidas por não serem aquilo que são; tornaram-se grandes homens ao descer abaixo da realidade da mais pequena vida individual, e cada qual o sabe.”
(Guy Debord)¹**

**“A questão do futuro da revolução é uma má questão, pois enquanto a colocamos há muitas pessoas que não se tornam revolucionárias. Está feita precisamente para isso, para impedir a questão do devir-revolucionário das pessoas, a todos os níveis, em qualquer lugar.”
(Gilles Deleuze)²**

O tema da identidade, alimentado pelos media, foi-se progressivamente impondo, sobretudo na segunda metade do século XX. A sua explícita presença na prática artística do auto-retrato objectiva-se em cartografias e territórios despercebidos³ que se materializam em indícios referenciais ou puras ausências.

¹ Guy DEBORD – *A Sociedade do Espectáculo...* p.45.

² Gilles DELEUZE e Claire PARNET – *Diálogos...* p.166.

³ Que escapam à percepção ou imperceptíveis.

Já não se trata da invocação da presença, da identificação do modelo ou de um realismo tecnicamente idealizado, nem tão pouco da procura de uma imutável essência.

No final do século XX as contingências e declíneos do sujeito estão presentes em práticas que utilizam um meio afecto à visibilidade, como é o caso da imagem fotográfica. Na época da globalização, a identidade é promovida como mercadoria política, sendo de igual forma redefinida como singularidade inacessível, a cuja desocultação somos interminavelmente impelidos.

O auto-retrato contemporâneo, exprimindo o vínculo acentuado entre a individualidade do artista e os materiais ou processos de trabalho utilizados, aproxima-se também das contradições do *homo pshycologicus*, contra uma mistificada transparência do pensamento. Como refere Georges Steiner, é o pensamento que nos torna presentes a nós próprios e pensar “en nosotros mismos es el componente principal de la identidad personal”⁴.

A imagem fotográfica torna-se instrumento que assinala a ausência, ferramenta que problematiza a percepção do artista em relação a si mesmo: “se bem que os avanços da tecnologia baseados nas lentes permitiram a artistas como Acconci o Nauman explorar a reprodução instantânea, apenas atrasada, do vídeo, como uma ferramenta para o exame de questões de falso reconhecimento e de alienação do eu, essa alienação foi sempre uma parte inerente à própria imagem fotográfica. Estava ali em 1924, nas justaposições de montagem da própria imagem e no diagrama de *El constructor*, de El Lissitsky. Estava ali em 1928, no auto-retrato sem título que Renger-Patzch fez através do seu reflexo distorcido num farol de automóvel, e no uso que André Breton fez de umas fotografias que tinha feito para seguir a sua própria pista mais que para se representar no auto-retrato autobiográfico *Nadja*, no qual

⁴ Georges STEINER – *Diez (Posibles) Razones para la Tristeza del Pensamiento*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008, p.33.

tentou dar resposta à pergunta ‘quem sou eu? o que faço aqui?’ colocou ainda esta outra: a quem persigo?”⁵.

Entre exercícios onde a ausência e a manipulação da imagem é manifesta ou o hiper-realismo desrealizante que desafia o espectador, o auto-retrato opera neste fluxo de códigos visuais que confronta disciplinas e géneros, se apropria de acções e objectos do quotidiano. Confrontações contemporâneas que mantêm uma relação privilegiada com a memória, seja ela individual, social ou colectiva.

Num artigo publicado na revista *EXIT*, diz-nos José Luis Brea que “ a biografia própria, é com efeito o valor mais alto no mundo contemporâneo, o produto mais vendido – e por certo aquele que mais escasseia – nos tempos do capitalismo globalizado. Como dizia Ulrich Beck, nada há que se deseje tanto nas sociedades actuais como – de facto, o que mais falta – o ter ‘uma vida própria’”⁶.

Mais à frente, equacionando o lugar da identidade na economia capitalista, recorda o que designou “noutro lugar como ‘principio arquimédico’ do novo ‘capitalismo das identidades’, uma equação teórica que definiria a sua linha de flutuação no contraste entre o que a ‘nova fase’ desaloja – todo o potencial das velhas máquinas genéricas de produção de identidade, os velhos e antiquados

⁵ Harriet RICHES – “Esa soy yo? Rstreando el yo en el arte contemporáneo.” *Exit Express – Autorrepresentación. Rastros del yo en el arte contemporáneo*. Madrid: Olivares & Asociados, S.L. nº 43, Abril, 2009, p. 26-27. E continua a autora na mesma página: “Estava ali, o inquietante perfil manipulado mediante solarização que acentua a divisão entre realidade e representação, entre ausência negativa e presença positiva em *Self-Portrait with View Camera*, de Man Ray, que data de 1932; nos corpos cambiantes dos auto-retratos realizados pelo futurista Bragaglia; e na *Mirada* que Herbert Bayer lança sobre a imagem especular do seu corpo desconjuntado e parecido com um manequim no seu Auto-retrato de 1932.”.

⁶ José Luis BREA - “Fábricas de Identidad (retóricas del autorretrato)”, in *EXIT- Autorretratos*. nº 10, ...p. 84.

programas essencialistas/fundacionalistas – e o volume de (efeito de) identidade que no seu deslocamento o Novo capitalismo pretende induzir”⁷.

Como possível território de experimentação, o auto-retrato expõe-se como mecanismo que reflecte a necessidade permanente que o poder manifesta em produzir e reproduzir o aparentemente diferente no campo da economia das identidades: a alquimia da identidade é a da mercadoria, mas não só; o artista torna-se um operário produtivo pois é assalariado de um capitalista, de um agente do espectáculo, como diria Debord e não, como Marx advertiu, porque produz ideias.

Enriquece aquele para quem trabalha, dando-lhe mais em trabalho do que aquilo que em troca recebe como salário. Torna-se criador de mais-valia.

De acordo com Marx e Engels “O processo de produção capitalista não é só uma produção de mercadorias. É um processo que absorve trabalho não pago e transforma os meios de produção em meios de absorção do trabalho não pago. Daí resulta que o carácter específico do trabalho produtivo não tem qualquer ligação com o conteúdo determinado do trabalho, com a sua utilidade particular ou com o valor de uso especial com que se apresenta. O mesmo género de trabalho pode ser produtivo ou improdutivo”⁸.

Tudo se transforma em moeda, em objecto de compra e venda, tornando-se a circulação nessa grande *cornucópia social*⁹. As mercadorias equivalem-se na troca: um objecto artístico pode ter o mesmo valor de troca de uma lata de cerveja, apesar da objectiva diferença entre os respectivos valores de uso. A apropriação da mais-valia por outrem, que não o produtor, caracteriza o capitalismo. A isto Marx chamou exploração.

⁷José Luis BREA - “Fábricas de Identidad (retóricas del autorretrato)” in EXIT- *Autorretratos*. nº10..., p. 91.

⁸ MARX-ENGELS – “Teorias sobre a Mais-valia”, t. I, in *Sobre Literatura e Arte...*,p.75.

⁹ Karl MARX – “O Capital”, livro I” in *Sobre Literatura e Arte...*, p. 58.

É sempre do poder que se trata e não apenas da sociedade capitalista pois no sistema socialista soviético assistimos ao mesmo tipo de acumulação de capital¹⁰.

O auto-retrato ocupando um posicionamento no domínio da economia política, satisfaz o que o sistema capitalista espera e necessita que seja satisfeito.

Alain Badiou destaca que Deleuze já o dissera claramente: “a desterritorialização capitalista necessita de uma permanente reterritorialização. O capital exige, para que o seu princípio de movimento torne homogéneo o seu espaço de exercício, um surgimento permanente de identidades subjectivas e territorializadas, que, no fundo, nada reclamam para além de um direito de exposição idêntico aos outros, segundo uniformes prerrogativas de mercado. É a lógica capitalista do equivalente geral e a lógica cultural e identitária de comunidades e minorias”¹¹. Ou, na versão de Peter Sloterdijk, “quem quer o poder, tem de servir os poderosos até se tornar indispensável”¹².

Este “conhece-te a ti mesmo” travestido de crítica imanente e retorno socrático, constitui motivação suficiente para o desenvolvimento da indústria da subjectividade.

Ao auto-retrato subjazem marcas da modernidade: o interesse pela subjectividade (o humanismo), o pressuposto de que o Homem se inventa a si mesmo (o idealismo); o sujeito define-se pelas suas representações, ao que hoje adicionamos a marca da desinibição pois, no espaço discursivo da arte (aparentemente desfazado do espaço económico, social ou político), onde a palavra Inovação soa a algo já usado e menos vendável.

¹⁰ “Sociedade industrial ou sociedad capitalista? No saberia responder senão dizendo que estas formas de poder se encontram também nas sociedades socialistas: la transferencia foi inmediata.” (Michel FOUCAULT (Entrevista) “El ojo del poder” in *Bentham en España* de Maria Jesus Miranda. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1989, p. 22).

¹¹ Alain BADIOU – *Saint Paul: La Fondation de L’Université*. Paris: PUF, 1997, p.11.

¹² Peter SLOTERDIJK – *Palácio de Cristal. Para uma Teoria Filosófica da Globalização...*, p.68.

Tal como a Novidade (mas não o *Homem Novo*) constitui uma exigência para o sujeito contemporâneo, a Desinibição é um requisito específico para o artista que “sem culpa” se exprime pelo auto-retrato e já não quer “modernamente” inovar mas sim, contemporaneamente, desinibir: “O único slogan forte de desinibição que, após o empalidecer das ideologias, abre em todo o mundo a passagem para a prática, leva, em resumo, o nome de inovação. Raros são os que têm consciência do facto de aquilo que assim se apresenta é um vestígio das antigas ‘leis da história’. Desde que o Homem Novo foi retirado do Mercado numa operação de recolha de produtos defeituosos, as novidades técnicas, as novidades de procedimento e as novidades de design constituem as mais poderosas atracções para todos os que estão condenados a perguntar: que fazer para chegar ao cume? Aquele que inova pode estar certo: a qualquer momento, o lema da sua acção poderá tornar-se o princípio de uma legislação universal”¹³.

Inovar para universalizar.

Através da imagem se revela uma espécie de obrigação em exteriorizar uma qualquer interioridade, de exhibir um qualquer secretismo que inquieta. A câmara, domesticada pela dualidade interior-exterior, remonta à prática anatómica, aqui como que reinventada tecnologicamente: “Quem já tenha sofrido uma intervenção médica com técnicas de visualização científica pode testemunhar a estranheza que se sente ao ver os resultados. Os raios-X, as endoscopias ou as ecografias revelam o nosso interior interior (...). Penetramos fascinados o nosso espaço interior, que até então tinha sido vedado ao Olhar. Exploramos estas imagens, procurando o próprio núcleo da nossa identidade, com a secreta esperança de que talvez aí a encontremos, escondida sob a pele. No entanto, não nos reconhecemos”¹⁴.

¹³ Peter SLOTERDIJK – *Palácio de Cristal. Para uma Teoria Filosófica da Globalização...*, p.74.

¹⁴ Daniel CANOGAR – “El ojo clínico: fotografía, anatomia, arte” in *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI...*, p.166.

Refere Daniel Canogar que, desde 1543, quando Vesalius inicia as dissecações anatómicas, se altera a forma como entendemos o nosso corpo. O invisível torna-se visível, iluminando-se os recantos mais escondidos.

Ao olhar anatómico, frio e distante, afastado da superfície, olhar da perspectiva cónica renascentista, interessa dissecar o que está para lá do que se pode tocar. Corpo técnico, desmembrável¹⁵. No teatro da operação anatómica, o corpo-cadáver existe para ser objecto da inspecção que ocorre durante o espectáculo que evidencia o espaço interior, até aqui inexistente.

Corpo-máquina, conjunto de peças, obedecendo a uma visão mecanicista que marca uma grande parte do pensamento científico deste período. Mas esta visão anatómica desencadeia a procura de diagnósticos interiores que ultrapassem a fisionomia.

O corpo físico não é conhecido sem a penetração anatómica, também importa explorar segredos desconhecidos. Já não se trata apenas de doenças dos órgãos: o auto-retrato objectivado na imagem fotográfica constituirá um instrumento ao serviço da anatomia da alma. Decompõe-se, fragmenta-se o corpo, o espaço ou o tempo¹⁶. De igual forma o impulso fotográfico através da arte mostrará as violências psíquicas de um corpo.

O excesso de confissão pública, do partilhar segredos sem que nada haja em comum, a estratégia de um acordo sobre coisa nenhuma: “Entre esse segredo

¹⁵ “O corpo observado no cenário da mesa de operações pertence tanto ao mundo da ciência como ao da arte. O livro de William S. Heckscher, *A anatomía do Dr. NicolaasTulp, de Rembrandt*, descreve como as primeiras inspecções anatómicas jogam um protagonismo importante no desenvolvimento do cenário.. Estas exploraçõess estavam abertas ao público, e para que este pudesse ter acessoà observação da exploración anatómica, tinha que comprar venda de ebilhetes para espectáculos teatrais.” (Daniel CANOGAR – “El ojo clinico: fotografía, anatomia, arte” in *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI...*, p.168).

¹⁶ As experiências cronofotográficas de Marey, constituem registos de captação do movimento que isolam e fragmentam o corpo. Graças à camara fotográfica decompõe o tempo e o espaço para o estudo dos movimentos humanos.

e aquilo a que habitualmente se chama 'segredo', embora sejam heterogêneos, há uma analogia que me faz preferir o segredo, à palavra pública, à exibição, à fenomenicidade. Tenho o gosto do segredo, o que tem decerto a ver com a não-pertença; tenho um movimento de temor ou terror diante de um espaço público que não dê espaço ao segredo. Para mim, exigir que se faça sair tudo à praça e não haja foro íntimo, é já o fazer-se totalitária da democracia. Posso transformar o que disse em ética política: se não se mantiver o direito ao segredo, entrar-se-á num espaço totalitário"¹⁷.

A câmara, ao serviço da máquina capitalista, entra nos domínios do segredo ampliando a obrigação expressiva de produzir interpretações visuais, a obrigação de exteriorizar uma qualquer interioridade: "Especialmente na cultura visual que surge dos estudos cinematográficos e dos meios de comunicação, a imagem, frequentemente, é abordada como uma projecção – no registo psicológico do imaginário, o registo tecnológico do simulacro, ou dos dois – é como um fantasma duplamente imaterial"¹⁸.

Sabemos que desde o século XIX a fotografia se afirmou como instrumento ao serviço da economia capitalista e do controle da informação, tal como a rádio, o cinema ou a imprensa. Rentabilidade, competitividade, especulação ou expansão dominaram desde cedo a indústria e o mercado da fotografia.

Desde os anos cinquenta do século XIX (quando Talbot cria a primeira fábrica de revelação fotográfica do mundo, estabelecendo dessa forma uma relação económica com os produtores de materiais de fotografia, tal como película, camaras, entre outros), até à dependência de multinacionais como a Kodak ou a Fuji, o mercado das instituições económicas da fotografia alia-se aos sistemas culturais e ideológicos dominantes.

¹⁷ Jacques DERRIDA e Maurizio FERRARIS – *O Gosto do Segredo...* p.78-79

¹⁸ Hal FOSTER ("The Archive Without Museums", *October 77*, Summer 1996, p. 104) apud Douglas CRIMP – *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Ediciones Akal,S.A. 2005, p.161-162

As instituições económicas da fotografia “desde as multinacionais até ao proprietário de uma loja de material, estão estreitamente unidas aos sistemas dominantes de representação que prevalecem na sociedade, e estabelecem colectivamente o que se entende unanimemente como um ‘bom retrato de família’, uma ‘boa’ paisagem o um ‘bom’ álbum de casamento. É assim que se cria um bom ‘regime de verdade’, nas palavras de Michel Foucault”¹⁹

A hiper-visibility que aprisiona o auto-retrato à dicotomia interior-exterior, enquadra-se neste regime de verdade; o interior que o auto-retrato projecta, integra-se na lógica do capitalismo: “Este é o sonho mais profundo da arquitectura do capitalismo, como se pode ver nos centros comerciais. No Japão, integraram-se mesmo pistas de ski em salas enormes e construíram-se praias atlânticas sob uma grande cúpula. A lógica da abolição do exterior é inerente ao capitalismo, na medida em que o capitalismo não busca a aventura mas a segurança. O exterior não lhe interessa e deixa-o àqueles que são suficientemente pobres e miseráveis”²⁰.

Hoje, como ontem, fluxo de dinheiro e mercadorias, objectos artísticos que circulam nos sistemas de controlo. O capitalismo projecta a vida no poder de compra. O comunismo emerge como etapa a ser superada pelo capitalismo, por um qualquer erro de dialéctica”²¹.

¹⁹ Simon WATNEY – “Sobre las instituciones de la fotografia” in *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografia*....p. 298.

²⁰ Peter SLOTERDIJK – *Se a Europa Acordar. Reflexões sobre o Programa duma Potência Mundial no Termo da sua Ausência Política*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2008, p.74.

²¹ “Uma vez aceite a metáfora do “palácio de cristal” como emblema para as ambições finais da modernidade, podemos refundar a simetria muitas vezes assinalada e muitas vezes negada entre o programa capitalista e o programa socialista: o socialismo/comunismo era muito simplesmente o Segundo estaleiro do projecto de palácio. Encerrado o seu ciclo, torna-se evidente que o comunismo era uma etapa na via do consumismo. (...) Do capitalismo, porem, só agora se pode dizer que representou sempre mais do que uma “relação de produção”; desde sempre, a sua pregnância ultrapassou amplamente o que a figura intellectual do “mercado mundial” podia designar. Ele implica o projecto que consiste em transpor a totalidade da vida do trabalho, dos desejos e da expressão artística dos seres para a imanência do poder

Como mostrou Sloterdijk, o comunismo e o seu ressentimento contra a propriedade privada dos meios de produção, não inviabilizou o facto de a economia moderna ser, sobretudo, uma economia da propriedade.

Os próprios movimentos que se reclamaram de Marx tentaram distribuir mais justamente a riqueza, mas essa batalha moral não aboliu o fluxo do capital: “De facto, o comunismo não produziu uma sociedade pós-capitalista, mas uma sociedade pós-monetária, que, como mostrou Borys Groys, abandonou esse meio cardinal que era o dinheiro para o substituir pela língua pura do comando, assemelhando-se nisso a um despotismo oriental (e a um reinado estropiado dos filósofos). (...) os movimentos de extrema-esquerda derivados de Marx (tal como alguns dos seus rivais fascistas de direita) nunca em momento algum conseguiram desfazer-se da sua desconfiança relativamente à riqueza enquanto tal (...). As suas faltas económicas foram sempre também confissões psicopolíticas”²².

Conta o autor que Friedrich Engels utilizou durante mais de três décadas, os fracos lucros da sua fábrica de Manchester para a sobrevivência em Londres da família Marx, enquanto este os utilizava para recusar o que tornava Engels necessário e possível. Sem pretender ver esses gestos como paternalistas ou típicos das propostas burguesas da reforma, Sloterdijk neles antevê “o horizonte metacapitalista que se perfila sempre que o capital se volta contra si próprio”²³.

de compra.” (Peter SLOTERDIJK – *Palácio de Cristal. Para uma Teoria Filosófica da Globalização*....p.191).

²² Peter SLOTERDIJK - *Cólera e Tempo*... p. 46-47 “(...) a alma dos abastados se revolta a justo título contra si própria quando não encontra meio de sair do círculo da insaciabilidade. Mesmo os ademanos culturais que caracterizam esse meio em nada alteram a situação: regra geral, o interesse pela arte mais não é do que o facto domingueiro da cupidez. A alma dos possidentes só se curaria do desprezo de si nos belos actos que reconquistam o assentimento interno da parte nobre da alma.” (Idem, p. 47-48).

²³ Peter SLOTERDIJK – *Cólera e Tempo*..., p.48.

De igual forma, para Michel Foucault, o regime da verdade²⁴, “que não é apenas ideológico ou superestrutural foi uma condição de formação e desenvolvimento do capitalismo. É ele que, com algumas modificações, funciona na maior parte dos países socialistas”²⁵.

Entre a sociedade disciplinar – estudada por Michel Foucault - e a sociedade de controlo²⁶, estudada por Deleuze²⁷, a distinção opera-se através do dinheiro.

Afirma Deleuze que passamos da moeda cunhada a partir do molde do ouro como número-padrão para o controlo ondulatório, para as trocas flutuantes. A serpente, diz Deleuze, substitui a toupeira.

As sociedades de controlo operam através de máquinas, da informática. Já não a *palavra de ordem* mas a *palavra-passe*, nas palavras do autor. Não é apenas

²⁴ “Por ‘verdade’ entendo um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados. A ‘verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. “Regime” da verdade” (Michel FOUCAULT – *Microfísica do Poder...*, p.11).

²⁵ Michel FOUCAULT – *Microfísica do Poder...*, p.11. Refere o autor nesta mesma obra que “o poder no socialismo soviético era chamado pelos seus adversários de totalitarismo; no capitalismo ocidental, era denunciado pelos marxistas como dominação de classe; mas a mecânica do poder nunca era analisada. Só se pôde começar a fazer este trabalho depois de 1968, isto é, a partir das lutas cotidianas e realizadas na base com aqueles que tinham que se debater nas malhas mais finas da rede do poder.” (Idem, p.7).

²⁶ Sobre esta questão seguimos de perto Gilles DELEUZE (“*Post-scriptum*, sobre as sociedades de controlo” in *Conversações...*, p. 239-246).

²⁷ “É certo que entramos em sociedades de “controlo”, que já não são exactamente disciplinares. Foucault é muitas vezes considerado como o pensador das sociedades de disciplina, e da sua técnica principal, o encerramento(não só o hospital e a prisão, mas também a escola, a fábrica, a caserna). Mas, de facto é ele um dos primeiros a dizer que as sociedades disciplinares são aquilo que estamos em vias de deixar para trás, aquilo que estamos a deixar de ser. Entramos em sociedades de controlo, que funcionam já não por encerramento, mas por controlo contínuo e comunicação instantânea.” (Gilles DELEUZE – “*Post-scriptum*, sobre as sociedades de controlo “ in *Conversações ...*”, p.234).

uma transformação no sistema capitalista mas sobretudo o facto de já não estarmos perante um capitalismo da produção.

Trata-se de um capitalismo que compra os produtos já feitos, um capitalismo do produto para a venda e para o mercado. É, nas palavras do autor, um capitalismo de sobreprodução.

Assim se entende que a arte tenha abandonado “os meios fechados para entrar nos circuitos abertos da banca. As conquistas de mercado fazem-se através de tomadas de controlo e já não por formação de disciplina, por fixação das cotações mais ainda que por diminuição dos custos, por transformação de produto mais que por especialização de produção. A corrupção adquire aqui uma nova força. O serviço de venda tornou-se o centro ou a “alma” da empresa. Informam-nos que as empresas têm uma alma, o que é de facto a notícia mais aterradora do mundo. O marketing é agora o instrumento do controlo social e forma a raça mais imprudente dos nossos senhores. O controlo é a curto prazo e de rotação rápida, mas também continuo e ilimitado, enquanto a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua”²⁸.

A interioridade torna-se o espaço de circulação do capital. A arte oferece os seus saberes, as suas desinibições, ao capitalismo global. A arte torna-se um equivalente da criação e ambas um equivalente da comunicação.

Tudo deve ser visto para ser consumido, tudo deve ser claro para ser comunicável: os vasos comunicantes, como anéis de serpente, protegem o controlo de qualquer interrupção e asseguram a passagem.

Perante o controle generalizado no novo regime de dominação, às modalidades de resistência competirá criar fissuras nos anéis da serpente²⁹, operar mudanças que produzam outras individualizações, pequenos devires que

²⁸ Gilles DELEUZE – “*Post-scriptum...*”, p. 245.

²⁹ Gilles DELEUZE – “*Post-scriptum...*” Os anéis de uma serpente são ainda mais complicados que os buracos de um túnel de toupeira” (Idem, p. 246).

não pré-existam, com vários ritmos e diversas velocidades e se situem fora da nossa história, do nosso tempo, de um porvir, indeterminações, fluxos de intensidades, de desterritorialização ou, nas palavras de Derrida “a resistência da existência ao conceito ou ao sistema (...). É só a isso que se pode ter apego, embora, então, não se tenha nada.”³⁰

É quando o capital se apropria directamente da produção que a máquina capitalista está pronta, diz Deleuze.³¹

Não tendo limite exterior, o capital em si mesmo é o limite interior do capitalismo. Este limite, que o capitalismo não é capaz de encontrar, é, no entanto, capaz de reproduzir, deslocando-o constantemente: “este movimento de deslocamento pertence essencialmente à desterritorialização do capitalismo. Como mostrou Samir Amin, o processo de desterritorialização vai do centro para a periferia, isto é, dos países desenvolvidos para os países subdesenvolvidos, que não são um mundo à parte mas uma peça essencial da máquina capitalista mundial”³².

A extensão do capitalismo a todo o corpo social, a fragilidade do Estado ou a subtileza das formas de exploração, controle e vigilância, conduz ao aparecimento de *fissuras, linhas de fuga*³³.

³⁰ Jacques DERRIDA e Maurizio FERRARIS – *O Gosto do Segredo*..., p. 59.

³¹ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*. ..p. 235.

³² Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*..., p. 240.

³³ “Para lá do Estado aparecem enormes fissuras seguindo as linhas de fuga que afectam principalmente a: 1º) o controlo do território; 2º) os mecanismos de submissão económica (novas características do desemprego, da inflação...); 3º) os enquadramentos regulamentares de base (crise da escola, dos sindicatos, do exército, das mulheres...); 4º) a natureza das reivindicações, que já não são só quantitativas, mas qualitativas (“sobre tudo qualidade de vida que “nível de vida”); todo isto constitui o que poderíamos chamar um direito ao desejo.” Gilles DELEUZE e Claire PARNET – *Diálogos*..., p. 165-166.

Questionando a economia global da máquina e a complexidade dos agenciamentos dos Estados, as minorias sexuais, linguísticas, étnicas, juvenis, entre outras, criam as suas linhas de fuga, as suas sombras, onde os fluxos se conjugam.

Entre o tempo sincrónico da máquina despótica e o tempo diacrónico da máquina capitalista³⁴, a dialéctica temporal dos capitalistas introduz a produção no desejo e o desejo no mecanismo de produção. Assim se tornam os elementos do inconsciente em máquinas desejantes.

Subvertendo as teses mecanicistas, Deleuze e Guattari produzem um conceito de *máquina* que não apenas *representa* mas *produz* o funcionamento do homem e da natureza. A máquina é a própria realidade na sua produção de desejo e de *socius*; o inconsciente constitui-se como campo de fluxos livres e não codificados: “Já não há homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro, e liga as máquinas. Há por todo o lado máquinas produtoras ou desejantes, máquinas esquizofrénicas, toda a vida generica: eu e não-eu, exterior e interior, já nada querem dizer (...) Se o desejo produz, produz real. Se o desejo é produtor, só o pode ser a realidade e da realidade. (...) Não existe nenhuma forma de existência particular a que possamos chamar realidade psíquica. Como diz Marx, não há falta, o que há é paixão”³⁵.

Em vez da falta, falamos da dinâmica, do poder das multiplicidades e das diferenças. Em vez da investigação sobre *o que isto significa*, uma investigação

³⁴ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia ...*, p.231.

³⁵ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, p. 31. “Ao desejo não falta nada, não lhe falta o seu objecto. É antes o sujeito que falta ao desejo, ou o desejo que não tem sujeito fixo, é sempre a repressão que cria o sujeito fixo. O desejo e o seu objecto são uma só e a mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objecto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir, e qualquer coisa no produto se afasta do produzir, que vai dar ao sujeito nómada e vagabundo um resto.” (Ibidem)

sobre *como isto funciona*. Ultrapassar o *autos*, procurar o que nele se desloca de si mesmo.

Animal desterritorializado, para escapar à máquina binária, aos dualismos que não se definem pelo número de elementos.

Só deslocando-os é que deles se pode fugir, neles encontrando – sejam dois ou mais - uma brecha que vai tornar o conjunto numa multiplicidade, num agenciamento³⁶ com os seus códigos e territorialidades, as suas repressões e poderes: “O que deveria ser comparado em cada caso são os movimentos de desterritorialização e os processos de re-territorialização que aparecem num agenciamento. Mas que querem dizer estas palavras que Félix inventou para as utilizar como coeficientes variáveis? Para o explicar podíamos recorrer aos lugares comuns da evolução da humanidade: o homem é um animal desterritorializado”³⁷.

Se o potencial crítico e político da fotografia reside na possibilidade de o seu *inconsciente óptico*³⁸ tornar manifesto o interesse escondido de uma economia

³⁶ “À pergunta como pode o desejo desejar a sua própria repressão, a sua escravidão? respondemos que os poderes que esmagam o desejo e que o submetem, já fazem parte dos mesmos agenciamentos do desejo: basta que o desejo siga essa linha, para que fique atracado, como um barco, nesse vento. Nem há desejo de revolução, nem desejo *de* poder, nem desejo *de* oprimir ou *de* ser oprimido; revolução, opressão, poder, etc, são linhas componentes actuais de un agenciamento dado. Não que estas linhas pré-existam, mas que se traçam, se compoem, imanentes umas em relação às outras, emaranhadas umas nas outras, ao mesmo tempo que se cria o agenciamento do desejo com as suas máquinas imbricadas e os seus planos entrecortados. Não se pode saber de antemão o que vai funcionar como linha pendente, nem a forma do que a vai interceptar.” (Gilles DELEUZE e Claire PARNET – *Diálogos...*, p.150-151).

³⁷ Gilles DELEUZE e Claire PARNET – *Diálogos...*, p. 151.

³⁸ Como sublinha o autor, esta noção é diferentemente utilizada por Walter Benjamin e Rosalind Krauss. Para Krauss “O inconsciente óptico reivindicará para si esta dimensão opaca, repetitiva, temporal. Rasgará a lógica modernista só para atravessar o seu núcleo, desfazê-lo, para o refigurar de outra maneira. Como acontece com a relação entre el Esquema L de Lacan e o Grupo de Klein, que não é de recusa mas de dialéctica. Lacan não descreve a relação do

da representação, então, como diz Brea, “a fotografia situa-se do lado do que resiste à pretensão simbólica que organiza a economia ocidental do signo (...). O trabalho da fotografia cumpre-se precisamente na margem de uma ordem da representação para cuja desconstrução contribui. A pretensão simbólica que suporta uma forma generalizada de organização do mundo – a do capitalismo – adquire fundamento na estabilidade da economia do sentido – e esta por sua vez assegura-se na firme organicidade da forma artística, na completude e estabilidade da sua aparência efectiva”³⁹.

Peter Sloterdijk, situando a complexidade do capitalismo num desenvolvimento basicamente horizontal, plano, sem altura e sem profundidade – um mundo sem toupeiras, como já referira Deleuze – destaca, entre outros aspectos, a disponibilidade que os cidadãos revelam a tudo o que pode ser obtido em troca de dinheiro e as possibilidades de acesso que o dinheiro abre ou permite.

inconsciente com a razão, com a consciência, como algo diferente, extrínseco a esta última, mas como algo que está na consciência, abanando-a desvde o interior, subvertendo a sua lógica, corroendo a sua estrutura, mesmo quando parece deixar intactos os termos dessa lógica e dessa estrutura.(...) este livro intitular-se-á *El inconsciente óptico*(*The Optical Unconscious*). Se este título rima com *El inconsciente político*(*The Political Unconscious*)? Não é casual.É uma rima composta pela estúpida simplicidade de um esquema artificioso e extravagante.” (Rosalind KRAUSS – *El inconsciente óptico*. ... p. 39-40). Na obra de Benjamin esta noção centra-se na ideia de que com a fotografia (...) a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar dar-mos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua attitude na fracção de Segundo de cada passo. Mas a fotografia, com os seus meios auxiliares, – o retardador, a ampliação – capta esse momento. Só conhecemos este inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise. (Walter BENJAMIN – “ A obra de arte na era da possibilidade da sua reprodução técnica”, in *A Modernidade...*, p. 246).

³⁹ José Luis BREA – “El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización”..., p. 22

Retomando de um poema de Rainer Maria Rilke a noção de “espaço-interior-do-mundo”, o autor transporta-a para “o espaço-interior-do-mundo do capital”⁴⁰ assinalando que a subjectividade no espaço interior do mundo capitalista é definida pelo poder de compra.

O estatuto ontológico que as relações monetárias adquirem, tornam tudo o mais em Resto: “libertamos vagas formas de vivência panteístas e politeístas, pois o sistema global favorece as pessoas desprovidas de qualidades muito fixas – como poderia ser de outra forma se a missão do indivíduo, no universo do capital, consiste em abandonar-se a ofertas de mercadorias cada vez mais numerosas, jogos de personagem cada vez mais diversos, reclames cada vez mais invasivos e ambientes cada vez mais arbitrários? (...) É soberano quem decide a cor da estação. Com o discurso sobre o “homem flexibilizado”, tomamos conhecimento destes estados de facto Segundo o modo de queixa; com o discurso sobre a new age e a net age, fazemo-lo segundo o modo da radiação. O detentor ideal do poder de compra de amanhã seria o anti-Bartleby: o homem que, treinado nas longas listas de opções, tivesse aprendido a dizer “porque não?”⁴¹

O Bartleby de Merville em vez de dizer “é melhor não”, abandonaria *muito* contemporaneamente as *qualidades muito fixas*, entregando-se aos *jogos de personagem* de que nos fala Sloterdijk.

Privilegiando a auto-referência, os artistas não diluem o auto-retrato numa mera forma de auto-análise ou simples narrativa crítica vivida. O auto-retrato dissolve-se nas formas gerais de auto-representação, constituindo uma das suas modalidades.

⁴⁰ Peter SLOTERDIJK – *Palácio de Cristal...*, p. 212-213. Ver sobre esta questão o capítulo “O Espaço Interior do Mundo Capitalista. Rainer Maria Rilke Quase Encontra Adam Smith” p. 208-225.

⁴¹ Peter SLOTERDIJK – *Palácio de Cristal...*, p. 225.

O Eu, como já anteriormente vimos, é sempre um Outro; no entanto, trata-se de saber se, no mundo do capital, que é cada vez mais também o mundo da arte, o auto-retrato pode ocupar o lugar do Porvir, no sentido deleuziano, ou se, pelo contrário, constitui o terreno onde as identidades se exibem como caprichos mercantis necessários à consumação do valor de raridade, tão caro à máquina capitalista.

Nesta, as identidades são sempre excedentes que garantem a inesgotabilidade da mercadoria, satisfazendo a oferta e a procura da economia capitalista⁴².

Estruturando-se em torno da retórica da mitologia da identidade o auto-retrato mascara, oculta, a rentabilização da identidade como fetiche, assim reificada pela economia capitalista.

A criação constante de desejos e necessidades (a produção social da falta) constitui o estímulo para a produção de mercadorias, atrás das quais se ocultam as relações sociais: “o homem reificado proclama a prova da sua intimidade com a mercadoria. Como nos arrebatamentos dos convulsionários ou miraculados do velho fetichismo religioso, o fetichismo da mercadoria atinge

⁴² Considerando que o domínio da arte é aquele que aína vai resistindo ao que designa como *subjectividade capitalística*, Guattari afirma que “podemos dizer que a arte se desenvolveu como disciplina autónoma, como campo de expansão de uma certa especialização da subjectividade. Mas também podemos ver que a arte é um fenómeno de residualidade em relação a um reducionismo da subjectividade. (...) A arte vai no sentido da heterogénese contra a homogénese capitalista.” No entanto, quando confrontado com a eventual perda de capacidade de vcombate da arte contemporânea face aos media diz o autor: “A subjectividade produzida à escala industrial e massmediática é uma subjectividade reduzida, laminada, devastada, que perde a sua singularidade. (...) O capitalismo, hoje em dia, tende a implantar os seus modos de subjectivação em todo o planeta. Estamos num estado de pauperização da subjectividade e, mais ainda, da sua funcionalidade, em particular com o desmoronamento dos países de Leste e a colonização sistemática do terceiro-mundo pelos media.” (Olivier ZAHM – “Entretien avec Félix Guattari. Sur les machines et les homes” in *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998...*, p. 216-217).

momentos de excitação fervente. O único uso que ainda se exprime aqui é o uso fundamental da submissão”⁴³.

As identidades parecem tornar-se vedetas que, como salienta Guy Debord, representam diversos estilos de vida e de compreensão da realidade que global e livremente se exercem⁴⁴.

O discurso ideológico da felicidade identifica-se ele próprio com a lei geral socialmente difundida de imagens modeladas de identidades a administrar, a permanecer.

Como blocos de tempo, estes blocos de identidades produzem-se como serviços a utilizar: “No seu sector mais avançado, o capitalismo concentrado orienta-se para a venda de blocos de tempo “totalmente equipados”, cada um deles constituindo uma única mercadoria unificada que integrou um certo número de mercadorias diversas. E mais à frente continua o autor: “Como um outro aspecto da deficiência da vida histórica geral, a vida individual não tem ainda história. (...) Este vivido individual da vida quotidiana separada permanece sem linguagem, sem conceito, sem acesso crítico ao seu próprio passado, que não está consignado em nenhum lado. Ele não se comunica. Está incompreendido e esquecido em proveito da falsa memória espectacular do não-memorável”⁴⁵.

À semelhança da teoria marxista do fetichismo, as identidades tornam-se mercadoria subtraída à rotina da aparente banalidade tornando-se em

⁴³ Guy DEBORD – *A Sociedade do Espectáculo...*, p.50.

⁴⁴ “A condição de vedeta é a especialização do vivido aparente, o objecto da identificação à vida aparente sem profundidade, que deve compensar a redução a migalhas das especializações produtivas efectivamente vividas. As vedetas existem para figurar tipos variados de estilos de vida e de estilos de compreensão da sociedade, livres de se exercerem globalmente” (Guy DEBORD – *A Sociedade do Espectáculo...*, p. 44).

⁴⁵ Guy DEBORD – *A Sociedade do Espectáculo...*, p.125 e 128.

fantasmagoria a idolatrar. As mutabilidades como constituintes da identidade⁴⁶ – que, como já vimos, pressupõem o abandono de um qualquer absoluto que lhe quiséssemos atribuir – assumem um significado preciso na regulada cultura contemporânea, produtora de imagens da subjectividade e do imaginário como mercadoria.

A identidade tornada conceito não reflectido e portanto naturalizado, torna-se fetiche (condição própria da mercadoria) articulando a nossa relação com realidade.

A mercantilização da arte aliada a todo o circuito da cultura de massas, repleta de promoções, carreiras, estrelas, celebridades e revistas cor-de-rosa do mundo da arte, torna a chamada arte política numa prática de pendor *à la mode*, ajustada às necessidades do mercado, diluídas na publicidade que se afirma como instrumento chave ao serviço do capital.

De acordo com Allan Sekula “As carreiras são ‘administradas’. A inovação regulariza-se e ajusta-se às procuras do mercado. A modernidade, per se (...) transforma-se em farsa, num profissionalismo baseado em citações académicas, em publicidade periódica, em especulação imobiliária, em antigos distritos industriais de cidades em decadência, em grandes quantidades de fundos estatais, em viagens de avião e no cada vez mais ostentoso patronato corporativo das artes. Este último constrói a intenção, por parte do monopólio do capital, de ‘humanizar’ a sua própria imagem perante as capas médias e profissionais (os consumidores da alta cultura, o público dos museus) com a finalidade produzir uma crise de legitimação que aumenta cada vez mais.

⁴⁶ “a identidade joga-se neste jogo: entre eu querer afirmar o meu nome e alguém confirmar esse nome. E “ai de mim se alguém se engana no meu nome” – porque aí nasce o meu sofrimento” Rui Mota Cardoso-“Vale a pena discutir a(s)identidades?” in *Identidade. Identidades*. .. p. 22.

Grande parte da arte está a converter-se a marchas forçadas numa colónia especializada do monopólio dos meios capitalistas”⁴⁷.

Esta cultura administrada capitalista transforma tudo o que toca em vaidades esvaziadas, no último grito mundano. *Arte a la carte*.

Na perspectiva de Pierre Bourdieu, a revolução neo-liberal faz-se acompanhar de uma linguagem que está presente no vocabulário de diversos agentes da comunicação, da cultura e da administração: “(...) ‘mundialização’ e ‘flexibilidade’; ‘governabilidade’ e ‘empregabilidade’; ‘underclass’ e ‘exclusão’; ‘nova economia’ e ‘tolerância zero’; ‘comunitarismo’, ‘multiculturalismo’ e os seus primos ‘pós-modernos’: etnicidade, minoria, identidade, fragmentação, etc. (...)”⁴⁸.

Trata-se, mais uma vez e na continuidade da investigação a que o autor nos habituou, de uma forma de dominação do imperialismo simbólico e dos respectivos partidários da revolução neo-liberal, bem como de certos produtores culturais como artistas ou investigadores e ainda de alguma esquerda que se considera a si mesma como progressista, mas cuja acção não deixa, por vezes, de produzir efeitos mais perigosos.

Daí que para o autor, tal como as “dominações de género ou de etnia, o imperialismo cultural é uma violência simbólica que se apoia numa relação de comunicação forçada, para impôr a submissão (...) ocultando as raízes históricas de todo um conjunto de questões e noções: a ‘eficácia’ do mercado (livre, a necessidade de reconhecimento das ‘identidades’ (culturais), ou ainda a reafirmação/celebração da responsabilidade (individual) as quais se

⁴⁷ Allan SEKULA – “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación” in *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía...*, p.38.

⁴⁸ Pierre BOURDIEU – “Una nueva vulgata planetaria” in *Pierre Bourdieu. Seis artículos de Pierre Bourdieu publicados en Le Monde Diplomatique (Cuatro inéditos en Chile)*. Santiago-Chile..., p. 41

decretará como filosóficas, sociológicas, económicas o políticas, segundo o lugar e o momento da recepção”⁴⁹.

Estando cada vez mais a subjectividade transformada em entretenimento espectacular e os modos de vida em espaços ideológicos de construção do indivíduo controlados pelo poder, também a dominação política transforma o campo da arte numa colónia ao serviço do capital.

Reivindicando uma arte poliítica “não maneirista”, uma política económica, uma sociologia e uma semiótica não formalista dos meios, Allan Sekula recorda que sendo o formalismo um regime semântico que universaliza os significados e um aliado da cultura erudita do capitalismo tardio, não seja de estranhar que “Só o formalismo pode unir todas as fotografias do mundo numa sala, marcá-las e vendê-las. Como fetiche mercantil privilegiado, como objecto dos especialistas em arte, a fotografia alcança a sua última pobreza semântica. Mas esta pobreza acenou a prática fotográfica desde o seu início”⁵⁰.

Segundo Douglas Crimp, a fotografia veio contribuir para acabar com o tribunal da arte e a pós-modernidade, constituindo o *retorno do reprimido*⁵¹, deve ser entendida não apenas como uma ruptura com a modernidade mas, sobretudo, com as instituições que tornaram possível o discurso moderno tal como o museu, a história da arte e de forma mais complexa a própria fotografia “dado que a modernidade depende tanto da sua presença como da sua ausência, (...) a pós-modernidade trata da dispersão da arte, da sua pluralidade, que não pluralismo. O pluralismo é, como sabemos, essa fantasia de que a arte é livre, livre de outros discursos, e instituições; livre, acima de tudo, da história. E esta

⁴⁹ Pierre BOURDIEU – “Una nueva vulgata planetaria” in *Pierre Bourdieu. Seis artículos de Pierre Bourdieu publicados en Le Monde Diplomatique (Cuatro inéditos en Chile)*. Santiago-Chile..., ...”, p.42-43.

⁵⁰ Allan SEKULA – “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación” in *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía...*, p. 45.

⁵¹ Douglas CRIMP – “La actividad fotográfica de la posmodernidad” in *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía...*, p.150

fantasia de liberdade pode manter-se porque se considera que cada obra de arte é única original. Contra este pluralismo dos originais, quero falar da pluralidade de cópias”⁵².

Na sua perspectiva, em meados década de setenta, um dos sinais da crise do museu manifestou-se na necessidade de recuperar o aurático, sendo de sublinhar a afirmação da fotografia como arte⁵³ e, portanto, a entrada triunfal no espaço do museu. A arte que antes negava é agora retomada sem reservas, apelando-se mesmo a uma história da arte revisionista. Deixou o museu de atribuir significado à diferença entre original e cópia? Alargou-se a aura à fotografia de moda, publicitária ou à produção anónima?

À semelhança da noção expandida de arte, a “democraticidade” do capitalismo alarga-se ao campo da arte e respectivos meios de produção, como é o caso do suporte fotográfico.

Trata-se para Douglas Crimp do interesse que os novos especialistas⁵⁴ conferem à “subjectividade fotográfica (...) No fundo de cada um de nós há um

⁵² Douglas CRIMP – “ La actividad fotográfica in *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía...*”, p.150

⁵³ “Os fotógrafos acreditaram ingenuamente na força e eficácia da imagem única. É evidente que a manipulação museográfica das fotografias, tal como a sedução que exerce o mercado da arte, reforçam esta crença.No entanto, inclusivé os foto-jornalistas gostam de imaginar que a força da visao pode ultrapassar uma boa fotografia, ou vencer a sua legenda e história.” (Allan SEKULA – “ Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación” in *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía...*, p. 48).

⁵⁴ “Mas não é o especialista em fotografia, cujo representante é Walter Benjamin o, mais próximo do nosso tempo. Roland Barthes. Nem o “golpe de sorte” de Benjamin nem o “terceiro sentido” de Barthes garantiram ol lugar da fotografia no museu. O entendido que esta tarefa requer é o historiador da arte ultrapassado, com as suas análises estilísticas. Autenticar a fotografia requer toda a maquinaria da história da arte e da museologia, com umas poucas adições e uim pouco de jogo de mãos..Para começar está a raridade incontestável do antigo, a cópia de época.(...) Não obstante, não é esta classe de raridade certificável o que realmente me interessa, nem o seu paralelo na prática fotográfica contemporânea, a edição limitada. O que me interessa é a subjectivização da fotografia; nas mãos do especialista o “golpe de sorte”

Artista, daí que todos possamos encontrar o nosso sítio no espectro da subjectividade. Há muito tempo que um lugar comum da história da arte é que o realismo e o expressionismo são apenas questões de grau; isto é, questões de estilo”⁵⁵.

A prática fotográfica contemporânea não recupera mas, segundo o autor, desloca a aura, evidenciando que esta é apenas um aspecto da cópia e não o original: “ Um grupo de jovens artistas que trabalham com fotografia abordaram a tão reivindicada originalidade da fotografia, e demonstraram o quanto fictícia ela é (...). As suas imagens são confiscadas, apropriadas, roubadas. Nestas obras não se pode localizar o original, pois está sempre diferido; inclusive o que poderia ter gerado um original aparece como cópia”⁵⁶.

Dando como exemplo, entre outros, as imagens de Richard Prince (artista que se apropria de vários tipos de imagens, entre as quais imagens publicitárias) Douglas Crimp sublinha de que forma o trabalho deste artista se centra numa das características da nossa época como o fetichismo da mercadoria: “(...) as fotografias re-fotografadas de Prince têm uma dimensão hitchcockiana: a mercadoria torna-se uma pista. Poderia dizer-se que adquiriu aura; só agora é uma função, não da presença mas da ausência, amputada de uma origem, de um criador, da autenticidade. Nos nossos dias, a aura converteu-se numa mera presença, a saber, em fantasma.” ⁵⁷

Interrogando os limites da identidade, essa “prima” pós-moderna do multiculturalismo como a designa Bourdieu, a fotografia contemporânea testemunha encenações elaboradas, ficciona identidades, *stricto sensu* ou manipula-as em computador.

da fotografia converte-se no estilo da fotografia.” (Douglas CRIMP - “La actividad fotográfica de la posmodernidad...”, p.156-157.

⁵⁵ Douglas CRIMP - “La actividad fotográfica de la posmodernidad...”, p.157.

⁵⁶ Douglas CRIMP - “La actividad fotográfica de la posmodernidad...”, p.158

⁵⁷ Douglas CRIMP - “La actividad fotográfica de la posmodernidad...”, p.161

Multiplicam-se figuras da subjectividade, desconstroem-se estereótipos cinematográficos. Alguns artistas apropriam-se de banalidades, cenas heróicas ou de auto-biografias de outros indivíduos citadas na primeira pessoa.

Valores que atravessam as representações sociais das identidades, são apropriados pelas práticas artísticas, nestas encontrando a sua formalização plástica, previamente mercantilizada pelas indústrias culturais.

Podemos dizer com David Harvey que as imagens que hoje dominam a publicidade e os media “ desempenham um papel muito mais integral nas práticas culturais, e hoje alcançam uma importância muito maior na dinâmica de crescimento do capitalismo. Mais ainda: a publicidade já não se constrói em torno da ideia de informar ou promover no sentido usual, senão que é uma engrenagem que manipula os desejos e gostos através de imagens que podem relacionar-se ou não com o produto que se propõem vender. Se despojarmos a publicidade moderna dos seus três temas de referência, o dinheiro, o sexo e o poder, pouco ficaria dela. Mais ainda, as imagens, num certo sentido, converteram-se em mercadorias”⁵⁸.

À semelhança do retrato, também o auto-retrato contemporâneo aderindo sem reserva ao quadro fotográfico, perde a sua ilusão novecentista, invertendo mesmo os seus termos quando nos confronta com o eu como construção ficcionada.

Para Dominique Baqué podemos “ colocar a hipótese segundo a qual depois de Sherman e Boltanski, o rosto já não constituir um dado mas uma figura a reconquistar, ou, pelo contrário, uma figura à qual convém renunciar. Reconquista ou renúncia que não podem ser pensados sem retornar a um sujeito que se coloca a si mesmo em processo. Sabemos que a crença numa subjectividade estável e constituída como consciência de si, a despeito das “paixões” – para retomar um léxico setecentista – ou das contingências dos

⁵⁸ David HARVEY – *Condição Pós-Moderna*. S. Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 318.

acontecimentos, foi um dos pontos de apoio da metafísica ocidental e continua uma certeza do senso comum.”⁵⁹

A reflexão em torno das múltiplas versões de si mesmo, assinalam como refere Hélène Cixous ⁶⁰ experiências de subjectividade e complexidade constituindo, à semelhança da autobiografia, um afastamento de uma prática considerada a priori como uma experiência auto-centrada. Refere a autora que, tal como para Montaigne, o eu é um povo e o eu o lugar pelo qual os outros passam, um eu que não é um mas tantos outros, as entranhas do Outro.

Reinventar-se em cada identidade pessoal⁶¹ a identidade colectiva, de uma história por acontecer: “Neste novo lugar epistemológico, o conceito de um sujeito fonte de sentido e de valor (...) vê-se rudemente submetido à questão, embora em *As Palavras e as Coisas*, Michel Foucault já a profetizasse, na continuidade de Nietzsche, do desaparecimento do Homem. Neste sentido é inegável que o apagamento do sujeito ou mais exactamente a sua reabsorção

⁵⁹ Dominique BAQUÉ – *Photographie Plasticienne, L' Extrême Contemporain*. ..., p.199-200.

⁶⁰ Hélène CIXOUS – “Le moi est un peuple”. *Magazine Littéraire*, nº 409, *Les écritures du moi*. Paris, Mai, 2002. Vd. p.26

⁶¹ A noção de identidade assume sentidos diferentes em função dos diversos usos que dela fazemos. Daí que falemos entre outras, da identidade pessoal, grupal, étnica, política, histórica, nacional...que não se confunde com individualidade ou personalidade. Diz Sofia Miguens (*Identidade. Identidades...*, p.16) que “a identidade está ligada à permanência. Se quisermos especificar essa “permanência”, a primeira coisa que lhe podemos chamar é “continuidade psicológica”, continuidade de um fluxo de consciência, que nos permite pensarmos que somos uma pessoa e que continuamos a ser essa mesma pessoa ao longo do tempo. É isso que nos permite falar de identidade pessoal. Isto significa que, quando falamos de pessoas, essa identidade não é a relação formal de identidade de que as ciências formais falam.(...) A identidade pessoal (...) está ligada à continuidade psicológica. Esta última é uma continuidade através da memória, da re-identificação de si próprio como um mesmo ao longo do tempo. A identidade pessoal não é, nem nunca pode ser, um auto-conhecimento exaustivo. (...) Ora, se existem (...) interrupções possíveis da continuidade psicológica, talvez ser uma pessoa não seja qualquer coisa de “definitivo” e imediatamente associado a um indivíduo humano”.

num vasto sistema de signos, de códigos e “imagens-modelos” constitua um dos jogos do extremo contemporâneo”⁶².

Projectado para o exterior do fardo da existência, o auto-retrato representa uma versão do poder pastoral reflectido na liberdade capitalista da imperiosa obrigação da exterioridade⁶³ e recorda-nos os procedimentos disciplinares como é o caso do exame, analisado por Foucault em *Vigiar e Punir*.

Como tecnologia normalizadora de controle, a prática do exame funde o ritual do poder com a objectivação da verdade. Se o poder é tradicionalmente o que se vê, o exame inverte esta relação, pois o poder disciplinar, tornando-se invisível quando exercido, impõe àqueles sobre quem se exerce uma visibilidade obrigatória: “(...) Na disciplina, são os súbditos que têm que ser vistos. Sua iluminação assegura a garra do poder que se exerce sobre eles. É o fato de ser visto sem cessar, de sempre poder ser visto, que mantém sujeito o indivíduo disciplinar. E o exame é a técnica pela qual o poder, em vez de emitir os sinais de seu poderio, em vez de impor sua marca a seus súditos, capta-os num mecanismo de objectivação. (...) O exame vale como cerimónia dessa objectivação”⁶⁴.

O exame introduz ainda a individualidade no universo do documentário, produzindo um arquivo de pormenores que fixa os indivíduos a um registo de

⁶² Dominique BAQUÉ – *Photographie Plasticienne. L' Extrême Contemporain...*, p.201.

⁶³ “O sistema da arte pós-moderna reagiu pelos seus meios a esta tendência para a exoneração da exigência de criar uma obra e desenvolveu estratégias para alcançar a formação de uma glória de artistas sem obras. Na cultura de massas, continua a popularizar-se este fenómeno até se atingir uma forma puramente tautológica de notoriedade. Nas suas manifestações irradiantes, encontram-se todos os que são conhecidos por serem conhecidos sem nenhuma razão especial. Inútil sera dizer que uma Fortuna Pós-moderna já não oferece uma bolsa de ouro ao seu protegido, mas lhe pergunta se gostaria de ser o autor de uma prestação notável ou antes um homem célebre sem razão de o ser – e isto de um dia para o outr.” (Peter SLOTERDIJK – *Palácio de Cristal...*, p. 235-236).

⁶⁴ Michel FOUCAULT – *Vigiar e Punir.História da violência nas prisões...*, p.167.

imensa proliferação documental, tal como descreve Foucault a propósito da prisão, do hospital e mesmo da escola, nos séculos XVII e XVIII⁶⁵.

Produz-se em torno do indivíduo toda uma parafernália administrativa que visa fixar, seriar, organizar corpos, gestos e comportamentos. Criam-se códigos que formalizam a individualidade nas relações de poder.

O indivíduo é descrito, analisado, classificado de forma a que seja possível manter as suas singularidades registadas no âmbito de fenómenos globais, colectivos e comparativos. Integra-se no estudo geral da população⁶⁶.

Graças ao recurso a técnicas documentais, o exame torna cada indivíduo num caso: “um caso que ao mesmo tempo constitui um objecto para o conhecimento e uma tomada para o poder. O caso (...) é o indivíduo tal como pode ser descrito, mensurado, medido, comparado a outros e isso em sua própria individualidade; e é também o indivíduo que tem que ser treinado ou re-treinado, tem que ser classificado, normalizado, excluído, etc.”⁶⁷.

A descrição já não integra o privilégio da escrita, antes se torna numa forma de controle: “A crónica de um homem, o relato da sua vida, sua historiografia redigida no desenrolar da sua existência faziam parte dos rituais do poderio. Os procedimentos disciplinares reviram essa relação, abaixando o limite da

⁶⁵ Sobre a prática do Exame, ver Michel FOUCAULT - *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões...*, p.164-172.

⁶⁶ “Graças a todo esse aparelho de escrita que o acompanha, o exame abre duas possibilidades que são correlates: a constituição do indivíduo como objeto descritível, analisável, não contudo para reduzi-lo a traços “específicos”, como fazem os naturalistas a respeito dos seres vivos; mas para mantê-lo em seus traços singulares, em sua evolução particular, em suas aptidões ou capacidades próprias, sob o controle de um saber permanente; e por outro lado a constituição de um sistema comparativo que permite a medida de fenómenos globais, a descrição de grupos, a caracterização de fatos coletivos, a estimativa dos desvios dos indivíduos entre si, sua distribuição numa “população”. (Michel FOUCAULT – *Vigiar e Punir História da violência nas prisões ...*, p.169)

⁶⁷ Michel FOUCAULT – *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões...*, p. 170

individualidade descritivel e fazem dessa descrição um meio de controle e um método de dominação. Não mais monumento para uma memória futura, mas documento para uma utilização eventual”⁶⁸.

A partir do século XVIII a criança, o doente, o louco e o condenado tornar-se-ão objecto de meticulosas descrições individuais e biográficas. A importância de cada um passa a residir na sua individualidade, no facto de constituir um caso, daí que estas crónicas escritas sobre a existência, funcionem como processo de sujeição tornando o indivíduo simultaneamente efeito e objecto do poder e do saber⁶⁹.

Neste regime disciplinar são cada vez mais individualizados aqueles sobre quem o poder se exerce e a eles se dirigem os mecanismos individualizantes: o indivíduo é agora produzido pela disciplina⁷⁰.

⁶⁸ Michel FOUCAULT – *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões...*, p. 170.

⁶⁹ “ A vida cuidadosamente estudada dos doentes mentais ou dos delinquentes se origina, como a crónica dos reis ou a epopeia dos grandes bandidos populares, de uma certa função política da escrita, mas numa técnica de poder totalmente diversa. O exame como fixação ao mesmo tempo ritual e “científica” das diferenças individuais, como aposição de cada um à sua própria singularidade(...) indica bem a aparição de uma nova modalidade de poder em que cada um recebe como status sua própria individualidade, e onde está estatutariamente ligado aos traços, às medidas, aos desvios, às “notas” que o caracterizam e fazem dele, de qualquer modo um “caso”.(...) Com ele se ritualizam aquelas disciplinas que se pode caracterizar com uma palavra dizendo que são uma modalidade de poder para o qual a diferença individual é pertinente.” (Michel FOUCAULT – *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões...*, p. 170-171).

⁷⁰ “O momento em que passamos de mecanismos histórico-rituais de formação da individualidade a mecanismos científico-disciplinares, em que o normal tomou o lugar do ancestral, e a medida o lugar do status, substituindo assim a individualidade do homem memorável pela do homem calculável, esse momento em que as ciências do homem se tornaram possíveis, é aquele em que foram postas em funcionamento uma nova tecnologia do poder e uma outra anatomia política do corpo.” (Michel FOUCAULT – *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões...*, p.172).

Já na *História da Loucura*, Foucault afirmava: “O homem, atualmente, só encontra sua verdade no enigma do louco que ele é e não é; cada louco traz e não traz em si essa verdade do homem que ele põe a nu na nascente da sua humanidade. (...) Em nossa ingenuidade, imaginamos talvez ter descrito um tipo psicológico, o louco, através de cento e cinquenta anos da sua história. Somos obrigados a constatar que, ao fazer a história do louco, o que fizemos foi (...) a história daquilo que tornou possível o próprio aparecimento de uma psicologia. (...) Deixemos que a linguagem siga seu caminho: o *homo psychologicus* é um descendente do *homo mente captus*”⁷¹.

Deste *homo psychologicus* descende o auto-retrato e do regime da verdade a imagem fotográfica. Esta reabsorção do sujeito pela relação circular do regime da verdade, no qual o poder produz verdade e a verdade produz poder, vincula as representações da identidade a formas de hegemonia, sejam elas culturais, artísticas, sociais ou económicas.

Retomando o sentido histórico, tal como Nietzsche o entendia, Foucault realça três usos que o sentido histórico comporta, a saber: “(...) o uso paródico e burlesco, a dissociação sistemática da nossa identidade e o sacrifício do sujeito do conhecimento”⁷².

Importa aqui reter a crítica Foucauldiana quanto ao uso da história em relação à identidade. Para o autor, esta identidade que procuramos unificar é habitada pela pluralidade e, assim sendo, qualquer tentativa de determinação não é mais que uma paródia pois nela encontramos a pluralidade, o entrecruzamento de sistemas heterogêneos.

Para o autor, “quando estudamos a história nos sentimos ‘felizes, ao contrário dos metafísicos, de abrigar em si não uma alma imortal mas muitas almas mortais’. E, em cada uma destas almas, a história não descobrirá uma identidade esquecida, sempre pronta a renascer, mas um sistema complexo de

⁷¹ Michel FOUCAULT – *História da Loucura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2007, p.522.

⁷² Michel FOUCAULT – *Micro-Física do Poder...*, p. 21-22.

elementos múltiplos, distintos, e que nenhum poder de síntese domina. (...) Nós compreendemos nossos semelhantes como sistemas inteiramente determinados e como representantes de culturas diversas, quer dizer, como necessários e modificáveis”⁷³.

À semelhança da obra nietzscheana, também em Foucault a genealogia não está ao serviço de uma história dirigida que visa reencontrar as raízes da nossa identidade, um qualquer território único ao qual, metafísica e idilicamente, pretendemos regressar.

A tarefa do genealogista é considerar fragmentos, fazer emergir as descontinuidades, o contrário da história-antiquário: “Essa função é o contrário daquela que queria exercer, segundo as *Considerações Extemporâneas*, a *história-antiquário*. Tratava-se, então, de reconhecer continuidades nas quais se enraiza nosso presente: continuidades do solo, a língua, da cidade; tratava-se, ‘cultivando-se com uma mão delicada o que sempre existiu, de conservar, para aqueles que virão, as condições sob as quais se nasceu’. A segunda das *Considerações Extemporâneas* lhe objectava que ela corre o risco de prevenir toda a criação em nome da lei da fidelidade. Um pouco mais tarde – já em *Humano, Demasiado Humano* – Nietzsche retoma a tarefa antiquária, mas em direcção inteiramente oposta. Se a genealogia coloca, por sua vez, a questão do solo que nos viu nascer, da língua que falamos ou das leis que nos regem, é para clarificar os sistemas heterogêneos que, sob a máscara de nosso eu, nos proíbem toda a identidade”⁷⁴.

Funcionando no interior do sistema de poder que a mantém, produz e reproduz, a verdade política da identidade ganha forma no auto-retrato, enquanto técnica de poder própria da cultura panóptica,

⁷³ Michel FOUCAULT – *Micro-Física do Poder...*, p. 21

⁷⁴ Michel FOUCAULT – *Micro-Física do Poder...*, p. 21-22

Seria preciso uma metafísica do auto-retrato, a *história-antiquário* de cada um para que nela se encontrasse um qualquer fundamento ou território contínuo onde a actualidade se enraizaria. Uma idealizada coerência unitária e inalterável do começo. O que ele nunca foi.

5. O Auto-retrato

O homem-árvore e o corpo sem órgãos

**“Uma pessoa acha-se a si própria e não sabe o que fazer com isso”
(Peter Sloterdijk)¹**

**“Nunca um homem sobe mais alto do que quando não sabe aonde vai”
(Michel Foucault)²**

**“Num mundo como este, um único desejo vivo chegaria para estoirar
com o sistema, ou para o fazer escapar por uma ponta onde tudo
acabaria por cair e desaparecer – questão de regime”
(Deleuze e Guattari)³**

No final dos anos cinquenta, tanto na Europa como nos Estados Unidos, a utilização sistemática do corpo no território da arte constitui-se como mais uma estratégia de resistência.

¹ Peter SLOTERDIJK – *O Estranhamento do Mundo* ...p.18.

¹ Michel FOUCAULT – *Arqueologia do Saber*... p.20.

² Oliver CROMWELL Apud Peter SLOTERDIJK – *Palácio de Cristal. Para uma Teoria Filosófica da Globalização*..., p.84.

³ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia* 1...p.353-354.

Recorrendo ao filme, vídeo ou fotografia, os artistas registam acções, happenings, performances, onde o corpo se afirma como suporte privilegiado de manifestações artísticas.

Entre as acções Fluxus, a body art, os accionistas vienenses ou a procura do corpo como espaço de experimentação e de pensamento, é o corpo como instrumento de pesquisa que está em jogo: “As suas origens podem ser identificadas nas escolas de dança norte-americanas. Na sua Dancer’s Workshop Company, fundada em São Francisco em 1955, Ann Halprin ensinou os seus alunos a libertarem-se da sua herança cultural de modo a compreenderem a realidade da existência física do corpo na sua forma mais simples. O objectivo não era copiar movimentos criados por outros mas, através da improvisação, descobrir a expressão espontânea das possibilidades elementares dos seus próprios corpos e experimentá-las conscientemente”⁴.

No domínio específico da dança contemporânea podemos associar ao programa artístico de Ann Halprin as propostas de Yvonne Rainer ou Trisha Brown, que participaram igualmente nas transformações artísticas da cena americana nas décadas de sessenta e setenta.

Ambas se comprometem na crítica às convenções da dança clássica e moderna bem como à representação coreográfica na sua globalidade, como o comprovam os seus trabalhos performativos e o recurso a procedimentos fílmicos.

De igual forma, no domínio das artes visuais, as acções Fluxus apelando à estetização da existência e aproximando a arte da vida, contribuem não só para exprimir a função social e política da arte, como para manifestar o potencial criativo que o corpo encerra: “John Cage, que está convencido que a arte deve

⁴ Roger Marcel MAYON – “Portrait of the Artist as a Work of Art. Body Art or Permanence and Continuity in the Self- Portrait” in *Self-Portrait in the Age of Photography. Photographers reflecting their own image*..., p.13.

ser entendida como uma acção dentro da própria vida, esteve a ensinar na New School for Social Research, em Nova Iorque, desde 1956. Allan Kaprow, George Brecht e Dick Higgins figuram entre os seus alunos. O primeiro desenvolveu posteriormente os seus happenings e os outros dois os seus eventos “Fluxus”. (...) Na mesma altura, e de modo independente dos desenvolvimentos nos Estados Unidos, Yves Klein e Piero Manzoni usaram também os seus corpos no seu trabalho e em Viena Hermann Nitsch e Otto Mühl começaram as suas actividades”⁵.

Desde os anos sessenta e setenta que o corpo se torna objecto de lutas, preconceitos, normas, reivindicações e silêncios bem como o terreno onde a identidade encontra o seu lugar de questionamento.

Os artistas, apropriam-se do medium fotográfico privilegiando “uma forte orientação (...) no sentido da sua própria pessoa, mas a auto-representação não tem a ver com a auto-análise ou a ilustração crítica da vida vivida pelo artista”⁶.

As práticas artísticas contemporâneas, sobretudo nos últimos quarenta anos interrogam categorias e suportes convencionais, conferindo atenção crescente ao conceito de identidade, recontextualizando-o em novas articulações.

Os artistas privilegiarão o corpo como instrumento crítico e lugar de experimentação do sujeito, como é o caso da Body Art. Neste domínio se inclui também a aproximação à história iconográfica do auto-retrato que incorpora a diversidade de formas de auto-representação.

⁵ Roger Marcel MAYON – “Portrait of the Artist as a Work of Art. Body Art or Permanence and Continuity in the Self- Portrait” in *Self-Portrait in the Age of Photography. Photographers reflecting their own image*..., p. 13.

⁶ Erika BILLETTER – “The Exhibition”, in *Self-Portrait in the Age of Photography. Photographers reflecting their own image*..., p. 11.

O corpo como meio e objecto artístico⁷, instrumento de reivindicação orgiástica ou libertação de todos os tabus e constrangimentos sociais⁸, afirma-se como espaço de tensão masculino-feminismo, natureza-cultura, libertação de repressões sexuais⁹. Meio de significação da memória individual e colectiva¹⁰, o corpo constitui-se como campo de lutas através das quais se interrogam identidades.

A experiência do corpo vivido fora já caracterizada por Descartes graças à “coincidência da interioridade e da exterioridade: ele é intimidade deslocada para o exterior ou material sensível a si-mesma, ou seja simultaneamente organismo e ipseidade, causalidade e finalidade. O corpo é, como bem refere Alphonse de Waelhens ‘o que nos faz ser como estando fora de nós-mesmos’”¹¹.

Algumas das grandes correntes filosóficas tentaram tornar o real inteligível a partir e apenas, de um dos eixos dessa dualidade não integrando a experiência do corpo como uma das premissas fundamentais¹².

⁷ É o caso de alguns trabalhos de artistas como Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Gina Pane ou Chris Burden, Klaus Rinke, Arnulf Rainer, entre outros.

⁸ Artistas como Hermann Nitsch, Otto Mühl ou Günter Brus, Bob Flanagan, por exemplo,

⁹ Saliente-se, a título de exemplo, Urs Lüthi, Jürgen Klauke, Mary Kelly, Valie Export, Pierre Molinier, Luciano Castelli, Michael Journiac e Gilbert and George. A série dos anos oitenta de Barbara Kruger *We Won't Play Nature To Your Culture*, critica os pressupostos ideológicos da própria imagem, como é o caso da autoridade fálica da fotografia.

¹⁰ Os trabalhos de Christian Boltanski são bastante exemplificativos deste tipo de programa artístico ou ainda, numa linha de trabalho mais politizado, o caso do Atlas Group ou, se preferirmos, Wallid Raad.

¹¹ Renaud BARBARAS – “La découverte du corps proper” in *Rencontres Utopiennes 1 – Pour une critique de la survie...*, p. 9.

¹² “O materialismo tenta submeter o corpo às leis da matéria mas interdita a sua compreensão como ser-em-vida, ou reconhece-lhe a singularidade, mas deve então pôr em questão o seu pressuposto da redução de toda a realidade à matéria. Quanto ao idealismo, pode escolher entre considerar o corpo como um puro objecto da consciência entre outros,mas interdita-se

Desafiando as formas clássicas do pensamento, a experiência do corpo afasta-se do quadro de uma ontologia sustentada no dualismo, potenciando a sua necessária superação.

A reivindicação de uma outra forma de pensar o corpo ocupou alguma fenomenologia francesa, com particular destaque para Merleau-Ponty que sobre os poderes do corpo fundara a intencionalidade da consciência. A consciência não é pura representação mas sim inscrição, corpo próprio no mundo. Escrevia já o autor que “nós somos o composto de alma e de corpo, é necessário, portanto, que sobre ele exista um pensamento”¹³.

A dualidade entre corpo e consciência, natureza e cultura, sujeito e objecto, entre outras diferenças que fabricamos e situamos em regimes autónomos e circunscritos, implicam a subordinação a categorias pré-estabelecidas; excluem a possibilidade de descobrir modos de si que não sejam meras actualizações de sentidos esgotados.

A arte contemporânea, promovendo o lugar singular do corpo, desafia a sua des-naturalização e afastamento de sujeições biológicas, sociais e morais. O corpo torna-se um bem público, um bem comum: afirma-se o direito ao corpo como o direito à saúde ou à educação.

O projecto da internacionalização das trocas, da mundialização, da expansão do capital alarga-se à conquista da libertação corpo, incluindo-o no império das representações económicas. Passamos do *homo oeconomicus* construído pela

compreender como pode ele ser o corpo desta consciência, ou admite com efeito que ele é o *meu* corpo, ou seja, que a interioridade está nele extensa, pelo que ele deve renunciar à ideia de uma consciência transcendental fazendo face à totalidade da exterioridade material.” (Renaud Barbaras – “La découverte du corps proper...”, p. 9).

¹³ Maurice MERLEAU-PONTY – *L’œil et l’esprit*. Paris: Gallimard, 1960, p.58.

teoria económica desde o século XVIII, ao *corpus oeconomicus* contemporâneo e neo-liberal.

O corpo como raridade, inscreve-se no dispositivo da concorrência, das necessidades e satisfações ilimitadas: “Com efeito, a raridade, que só tem sentido na hipótese de necessidades ilimitadas, reenvia a uma visão da sociedade feita de indivíduos habitados pelo medo da falta, guiados pela imperiosa luta pela vida, ou seja, pela concorrência. (...) Convertida na linguagem do liberalismo económico, esta visão faz do indivíduo um ser perfeitamente racional capaz de escolher a sua acção depois de um cálculo entre vantagens-custos Segundo o princípio do *maximin*: maximizar os ganhos e minimizar as perdas. O amor ao prazer converte-se em amor ao ganho”¹⁴.

No quadro da teoria económica, o corpo, à semelhança de um qualquer outro bem, é considerado útil a partir do momento em que no mercado se pode pagar. Não se trata de qualquer valor ético, político ou cultural mas sim do corpo como valor de uso e valor de troca.

A ordem económica rompe qualquer ligação com a ordem ética e moral; a des-naturalização e a des-moralização reproduzem-se na esfera da consumação das necessidades.

A economia capitalista, em conformidade com a tradição utilitarista, reproduz a ideia de que “pode ser ‘interessante ser desinteressado’”. Pode tornar-se um verdadeiro investimento em relação ao qual esperamos um rendimento, um ‘retorno social sobre o investimento’, como o mostra por exemplo a nova filantropia americana. O altruísmo e a gratuidade nada têm a ver com o cuidado do bem de outrem ou do bem comum: eles encontram-se des-moralizados e

¹⁴ Geneviève AZAM – “Besoins et marchandisation des corps” in *Rencontres Utopiennes 1 – Pour une critique de la survie. ...*, p. 25.

des-politizados. Uma vez efectuada esta operação de neutralização axiológica, pode nascer (...) uma ‘economia da gratuidade’¹⁵.

O corpo, subtraído a condicionalismos sociais ou biológicos, transforma-se em instrumento ao serviço do processo de mercantilização global, processo central para o capitalismo. Enquanto expressão da instrumentalização económica, o corpo não escapa a essa forma universal de todos os produtos a que Marx chamou a mercadoria.

Este corpo económico foi-se construindo nas últimas décadas como espaço político a partir do qual se instaurou a discussão em torno da identidade. Desta discussão não estiveram ausentes o auto-retrato e a imagem fotográfica.

No âmbito do panorama artístico contemporâneo, o corpo configura-se como território de referências e tensões psíquicas, sexuais, identitárias, políticas ou sociais.

Esta aproximação ao corpo parece oscilar entre a sua invasiva presença, que a fotografia reforça pela sua iconicidade, e a sua débil e vulnerável condição. Deambulamos entre corpos e iconografias onde naufragam identidades convertidas em valor de troca.

O corpo como produto impõe a sua fisicalidade espectacular, de tal forma que a sua repetida visibilidade mais se aproxima de uma cenografia que encontra a sua apoteose num espaço distópico: “Uns tempos para quem já nem sequer o corpo resulta concebível como espaço de liberdade ou âmbito de serena intimidade, pois que o mesmo parece apenas ter sentido construindo a sua

¹⁵ Geneviève AZAM – “Besoins et marchandisation des corps” in *Rencontres Utopiennes 1 – Pour une critique de la survie...*, p. 28-29.

identidade, seja segundo o torpe logotipo de uma multinacional ou em torno da barra da epiderme dos códigos de venda de uma grande superfície comercial”¹⁶.

Considerando o corpo como lugar de desordem, o discurso artístico das últimas décadas sublinhou de diversas formas o exercício do poder sobre o corpo, seja pela problematização da noção geral de identidade, seja, mais singularmente, pelas referências à androginia, ao domínio do sistema patriarcal e ao falocentrismo.

Estas últimas exprimem-se nas reflexões desenvolvidas por mulheres, artistas e não artistas, através da crítica à invisibilidade a que estavam condenadas outras minorias entre as quais as de carácter sexual, como é o caso por exemplo, das minorias homossexuais.

Com os anos sessenta e setenta, os movimentos pacifistas, feministas, as minorias éticas e homossexuais, todos os que reivindicam os direitos civis, assumem a identidade e a individualidade como problemas centrais. Opõem-se aos mecanismos que constroem os indivíduos em sociedades dominadoras e às imagens sociais veiculadas pelos meios de informação.

Resta saber se a individualidade reivindicada pelos movimentos sociais foi tão normalizada pelas sociedades de controlo como o fizeram as tecnologias prisionais e clínicas da época moderna com a subjectividade moderna.

Práticas artísticas ditas emergentes confrontam-nos com imagens da margem: corpos perversos, excessivos, ritualizados, doentes, desfigurados, obscuros, activistas, estereotipados, mutilados, ordenados, mas sempre imprevisíveis, convertem-se em frágeis representações.

¹⁶ David PÉREZ – “Entre la anomalia y el síntoma: tanteos en un frágil recorrido” in *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI...*, p. 23.

A contemporaneidade oferece-nos corpos vacilantes, metáforas de figuras instáveis. As imagens fotográficas que sustentam múltiplos auto-retratos, exprimem o corpo como palco conceptual das contradições ideológicas, sociais, políticas e sexuais que o atravessam.

Tal como mostrou Pierre Bourdieu através da noção de *habitus*, cada indivíduo interioriza o ethos de uma dada classe que se repercutirá nas suas representações do mundo e nos seus comportamentos, o que, evidentemente, inclui os corporais.

Porque se inscreve na ordem política e social, o corpo reflecte esse mesmo controle normativo mas, de igual forma, essa desordem: “O corpo, enquanto modo de expressão, está limitado pelo controlo que sobre ele exerce o sistema social (...) o corpo humano é a imagem da sociedade e, portanto, não pode haver um modo natural de considerar o corpo que não implique ao mesmo tempo uma dimensão social (...) o controlo corporal constitui uma expressão do controlo social.”¹⁷

Na actualidade reconhecemos, não a originalidade do enunciado, mas a novidade do regime de enunciação (a que chamou Foucault o dispositivo)¹⁸ da

¹⁷ M. DOUGLAS – *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 94.

¹⁸ O dispositivo inclui elementos do dito e do não-dito, como os espaços arquitectónicos, leis, princípios filosóficos e científicos, administrativos e institucionais, entre outros. Segundo Deleuze “É verdade que Foucault, em toda a sua teoria da enunciação, recusa explicitamente a “originalidade” de um enunciado, como critério pouco pertinente, pouco interessante. Foucault pretende somente considerar a “regularidade” dos enunciados. Mas o que ele entende por regularidade é a linha da curva que passa pelos pontos singulares, ou valores diferenciais, do conjunto enunciativo. (...) Porque o que conta é a novidade do regime de enunciação, que pode compreender enunciados contraditórios (...) é a novidade do regime que conta e não a originalidade do enunciado.” (Gilles DELEUZE – O mistério de Ariana...p. 91-92).

sexualidade. Nele, os saberes sobre o corpo articulam-se com os poderes que sobre ele se exercem.

A sexualidade inclui tanto a consciência do(s) corpo(s) como as tecnologias políticas da vida: “Talvez pareça inopinado, mas não é estranho quando se pensa na longa história da confissão cristã e judiciária, nos deslocamentos e transformações desta forma de saber-poder, tão básica no Ocidente, que é a confissão: através de círculos cada vez mais fechados, o projecto de uma ciência do sujeito começou a gravitar em torno da questão do sexo. A causalidade no sujeito, o inconsciente do sujeito, a verdade do sujeito no outro que sabe, o saber, nele, daquilo que ele próprio ignora, tudo isso foi possível desenrolar-se no discurso do sexo”¹⁹.

A sexualidade atravessa, a partir do século XIX, as disciplinas do corpo, a intensificação, economia e distribuição de forças, a regulação das populações.

Todo o corpo social será objecto de intervenções e avaliações estatísticas, promovendo-se um conhecimento factual dessas populações: a bio-política que controla os nascimentos, doenças, suicídios, fertilidades, articular-se com um sistema de disciplina corporal.

¹⁹ Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I*...p. 68-69. “Disseminação, portanto, dos procedimentos de confissão, localização múltipla da sua coerção, extensão do seu domínio: constitui-se, progressivamente, um grande arquivo dos prazeres do sexo. Durante muito tempo, à medida que se constituía, tal arquivo apagou-se. Passou sem vestígios (assim o desejava a confissão cristã) até que a medicina, a psiquiatria, e também a pedagogia, começaram a solidificá-lo (...). Nesse momento os prazeres mais singulares eram solicitados a sustentar um discurso de verdade sobre si mesmos, discurso que deveria articular-se não mais àquele que fala do pecado e da salvação, da morte e da eternidade, mas ao que fala do corpo e da vida – o discurso da ciência. Bastava para tornar trémulas as palavras; constituía-se, então, essa coisa improvável: uma ciência-confissão, ciência que se apoiava nos rituais da confissão e nos seus conteúdos, ciência que supunha essa extorsão múltipla e insistente e assumia como objecto o inconfessável-confesso.” (Idem, p. 63).

A época moderna é marcada pela contagem e classificação dos indivíduos, pela invasão dos números, isto é, pela estatística. A emergência de ciências como a psicologia, psiquiatria e pedagogia foi possível graças ao que Foucault designou como inversão dos processos de individualização.

O exercício de um poder disciplinar panóptico que opera nas cadeias, asilos, casernas, escolas, procede a minuciosas contagens, análises, descrições, registos comportamentais. A própria arqueologia da psicanálise pode ser encontrada na história do dispositivo da sexualidade tal como se foi desenvolvendo a partir da época clássica, articulando-se a procura da verdade com a problematização do interdito.

Todo um conjunto de especialistas que emerge no século XIX, como os psiquiatras, higienistas, técnicos médico-legais, teóricos da prisão ou da educação, constituem em verdades todo um conjunto de preconceitos que sustentam concepções sobre a loucura ou o crime.

São elas que a partir do “século XVIII ou do século XIX, entraram em actividade para suscitar os discursos sobre o sexo. Inicialmente, a medicina, por intermédio das “doenças dos nervos”; em seguida, a psiquiatria, quando começa a procurar – do lado da “extravagância”, depois do onanismo, mais tarde da insatisfação e das ‘fraudes contra a procriação’, a etiologia das doenças mentais e, sobretudo, quando anexa ao seu domínio exclusivo, o conjunto das perversões sexuais.; também a justiça penal, que por muito tempo ocupou-se da sexualidade, sobretudo sob a forma de crimes ‘crapulosos’ e antinaturais”²⁰.

Estas verdades que a lei, a medicina ou a moralidade edificam, jogam-se no exercício do poder. Micro-poderes se exercem sobre os corpos.

²⁰ Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 32.

Questionar os sistemas de poder é questionar as categorias morais e científicas. O poder não sendo apenas negação, algo que exclui ou censura, é produtor de real, campos de objectos, saberes e rituais de verdade.

Como sustenta Michel Foucault, dizer sim ao sexo não significa dizer não ao poder mas, pelo contrário, podemos estar a seguir o dispositivo geral da sexualidade: “Tais discursos sobre o sexo não se multiplicaram for a do poder ou contra ele, porem lá onde ele se exercia e como meio para seu exercício; (...) Talvez nenhum outro tipo de sociedade jamais tenha acumulado, e num período histórico relativamente tão curto, uma tal quantidade de discurso sobre o sexo. Pode ser, muito bem, que falemos mais dele do que qualquer outra coisa (...); convencemo-nos por um estranho escrúpulo de que dele não falamos nunca o suficiente, de que somos demasiado tímidos e medrosos (...). No que diz respeito ao sexo, a mais inexaurível e impaciente das sociedades talvez seja a nossa.”²¹

A ideia segundo a qual somos sexualmente reprimidos e que dessa repressão temos que nos libertar, é uma das ilusões que nos faz ver o poder como simples interdição e por este modelo somos dominados²².

Prazer e poder, sobretudo a partir do século XIX, cruzam-se e mutuamente se incitam. Multiplicam-se os centros de poder, difundem-se as sexualidades heréticas. Escreve Foucault que no Ocidente moderno a vontade de saber

²¹ Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 35.

²² “O que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo”. (Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 36).

relativamente ao sexo transforma os mecanismos da confissão em formas científicas²³.

Os perigos que o sexo implica conduz à existência de um código clínico que incita ao discurso. Que tudo seja dito porque tudo pode igualmente ser interrogado pois o sexo assume várias formas e, ininterruptamente, nunca se esgota.

Porque o sexo é também obscuro, é preciso arrancar essa verdade latente e oculta que será decifrada e interpretada por aquele que tem competência hermenêutica para tal e que, através da operação terapêutica, tornará o discurso produzido num discurso verdadeiro.

O sexo subtrai-se ao regime da culpa e do pecado. Inscreve-se no regime do normal e do patológico: “Em todo o caso, há quase cento e cinquenta anos, um complexo dispositivo foi instaurado para produzir discursos verdadeiros, sobre o sexo: um dispositivo que abarca amplamente a história pois vincula a velha injunção da confissão aos métodos da escuta clínica. E, através desse dispositivo, pôde aparecer algo como a “sexualidade” enquanto verdade do sexo e de seus prazeres. (...) A história da sexualidade – isto é, daquilo que funcionou no século XIX como domínio de verdade específica – deve ser feita, antes de mais nada, do ponto de vista de uma história dos discursos.”²⁴

²³ “ ‘O princípio do sexo’ causa de tudo e de nada” é o inverso teórico de uma exigência técnica: fazer funcionar numa prática de tipo científica os procedimentos de uma confissão que, ao mesmo tempo, deveria ser total, meticulosa e constante. Os perigos ilimitados que o sexo traz consigo justificam o carácter exaustivo da inquisição a que é submetido. (Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 65).

²⁴ Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 67.

“A *scientia sexualis*, desenvolvida a partir do século XIX, paradoxalmente, guarda como núcleo o singular rito da confissão obrigatória e exaustiva, que constituiu, no Ocidente cristão, a primeira técnica para produzir a verdade do sexo. Desde o século XVI, esse rito for a, pouco a pouco

Esta ligação operatória saber-poder²⁵ garante a obediência dos indivíduos e organiza as multidões. Como refere o autor, diz-se que talvez não tenhamos sido capazes de imaginar novos prazeres, mas sim o prazer de saber a verdade e a exhibir, de nos deslumbrarmos ao vê-la e dizê-la ou arrancá-la aos outros.

Estes mecanismos produzem saber e multiplicam os discursos, incitam ao prazer e criam poder. Neste sentido importa, afirma o autor, saber quais as relações de poder que estão em jogo e tornam possíveis os discursos sobre sexo.

Foucault encontra a partir do século XVIII quatro grupos de estratégias que não constituem uma luta contra a sexualidade nem uma qualquer tentativa de a controlar mas, antes, de produzir a própria sexualidade, a saber: a “histerização do corpo da mulher”, a “pedagogização do sexo da criança”, a “socialização das condutas de procriação” e a “psiquiatrização do poder perverso”.²⁶

Esta preocupação com o sexo que do século XIX até à actualidade não pára de crescer, resulta do facto de, sobretudo a partir do século XVIII, as sociedades ocidentais modernas inventarem o dispositivo da sexualidade que se instala a partir do dispositivo de aliança.²⁷

desvinculado do sacramento da penitência e, por intermédio da condução das almas e da direcção espiritual – *ars atrium* – emigrou para as relações familiares, a medicina, e a psiquiatria.” (Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 66-67)

²⁵ “Trata-se de definir as estratégias de poder imanentes a essa vontade de saber. E, no caso específico da sexualidade, constituir a “economia política” de uma vontade de saber”. (Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 71).

²⁶ Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 99-100.

²⁷ “A ‘sexualidade’ estava brotando, nascendo de uma técnica de poder que, originariamente, estivera centrada na aliança. Desde então não parou de funcionar em atinência a um sistema de aliança e apoiando-se nele. A célula familiar, assim como foi valorizada desde o século XVIII,

Os pais, o casal marido e mulher, constituem no seio da família os agentes fundamentais do dispositivo da sexualidade que encontra sustentação exterior no apoio dos médicos, pedagogos e, posteriormente, nos psiquiatras. No interior, esse dispositivo duplica, psicologiza e psiquiatriza as relações de aliança.

É neste contexto que Foucault identifica a emergência de novas figuras: “ a mulher nervosa, a esposa frígida, a mãe indiferente ou assediada por obsessões homicidas, o marido impotente, sádico, perverso, a moça histérica ou neurasténica, a criança precoce e já esgotada, o jovem homossexual que recusa o casamento ou menospreza a sua própria mulher. São as figuras mistas da aliança desviada e da sexualidade anormal: transferem a perturbação da segunda para a ordem da primeira; dão oportunidade para que o sistema da aliança faça valer seus direitos na ordem da sexualidade.”²⁸

Não deixamos de reencontrar estas personagens na actualidade artística, bem como essa ideia de corpo-sexo, historicamente construída.

Como assinala o autor, no capitalismo tardio a política do corpo já não limita o sexo à força de trabalho ou ao papel da reprodução. O sexo passa agora a

permitiu que, em suas duas dimensões principais – o eixo marido-mulher e o eixo pais-filhos – se desenvolvessem os principais elementos do dispositivo da sexualidade (o corpo feminino, a precocidade infantil, a regulação dos nascimentos e, em menor proporção, sem dúvida, a especificação dos perversos). (...) A família (...) garante a produção de uma sexualidade não homogénea aos privilégios da aliança, permitindo, ao mesmo tempo, que os sistemas de aliança sejam atravessados por toda uma nova tática de poder que até então eles ignoravam. A família é o permutador da sexualidade com a aliança: transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo da sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança.” (Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 102-103).

²⁸ Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 104-105.

integrar-se nos “circuitos controlados da economia: uma dessublimação super-repressiva, como se diz”²⁹.

Nas palavras de Deleuze e Guattari: “Pode-se então acreditar em desejos libertados mas que, como cadáveres, se alimentam de imagens. Não se deseja a morte, mas o que se deseja já está morto: imagens. Tudo trabalha na morte, tudo deseja para a morte. Na verdade, o capitalismo não tem nada para recuperar; ou melhor, os seus poderes de recuperação coexistem, a maior parte das vezes, com o que há para recuperar, e até se lhe adiantam. (...) Num mundo como este, um único desejo vivo chegaria para estoirar com o sistema, ou para o fazer escapar por uma ponta onde tudo acabaria por cair e desaparecer – questão de regime.”³⁰

A luta anti-repressiva representará uma ramificação, um recorte operado pelo dispositivo da sexualidade; o direito ao corpo, reivindicado com força acentuada nas últimas décadas, o direito a ser o que se é e o que se quer ser, articula-se com o sexo enquanto teatro de operações políticas, fundamental aos mecanismos de poder.

A sociedade contemporânea não reprime a sexualidade mas, ao contrário, suscita-a; a subversão não é necessariamente a antítese da repressão. As actuais técnicas de poder contemporâneas do dispositivo da sexualidade, dão continuidade à revelação, à suposta libertação pelo sexo, através da qual cada um se torna inteligível para si mesmo e por aí produz sentido³¹.

²⁹ Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 107.

³⁰ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1...* 353-354.

³¹ “Com a criação deste elemento imaginário que é “o sexo”, o dispositivo da sexualidade suscitou um dos seus princípios internos de funcionamento mais essenciais: o desejo do sexo – desejo de tê-lo, de aceder a ele, de descobri-lo, libertá-lo, articulá-lo em discurso, formula-lo em verdade.” Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 146.

Assim, “contra o dispositivo da sexualidade, o ponto de apoio do contra-ataque não deve ser o sexo-desejo, mas os corpos e os prazeres”³².

A importância atribuída ao sexo é o reconhecimento da crescente ascensão desse dispositivo que nos faz atribuir-lhe atenção, acreditar nele, falar sobre ele: “A ironia deste dispositivo: é preciso acreditarmos que nisso está a nossa”libertação”³³.

São efectivamente os mecanismos de poder da sexualidade que pelo corpo falam, quando acreditamos que pelo sexo nos libertaremos. A crença na ruptura com esquemas repressivos configura-se como o horizonte crítico da representação fotográfica no auto-retrato contemporâneo

O corpo ideológico em torno do qual se fabricam significados serve para regular e definir o sujeito, organizando-o, entre outros aspectos, por classe, sexo, idade ou raça que vão adquirindo o sentido de identidades.

Vários artistas se propõem desnaturalizar o significante, usando os próprios meios de representação para revelar onde reside a autoridade e o poder. São sobretudo as representações do corpo, género, sexo e sexualidade que modelam os paradoxos inerentes à própria identidade e que constituem as auto-representações mais frequentes do auto-retrato.

As auto-representações femininas, o desejo, as ideologias patriarcais, a pornografia, o travestismo ou ainda o fetichismo, modelam as recentes teoria e prática fotográficas. A consciência da diversidade de possibilidades de representação da identidade, utilizando o corpo como protagonista, constitui a ferramenta conceptual dominante no auto-retrato das últimas décadas.

³² Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 147.

³³ Michel FOUCAULT – *História da Sexualidade I...*, p. 149.

Porém, como diriam Deleuze e Guattari, continua a cheirar a *euzinho*: “Exigimos o direito de uma ligeireza e de uma incompetência radicais, o direito de entrar no consultório do analista e dizer que lá cheira mal. Cheira a grande morte e a euzinho”³⁴.

Sujeito a experiências radicais, em torno do corpo se configuram recusas de postulados universalistas, embora o mundo da arte, tal como modernamente transformou a ruptura em norma, pareça contemporaneamente, (utilizando o corpo como território de uma representação – arte feminista, de género, *queer*...) normalizar a diferença, determinar identidades e anular conflitos.

Como afirmou Judith Butler, “a construção variável da identidade é um requisito metodológico e normativo, além de um fim político”³⁵.

Corpos trabalhados e domesticados também no campo da arte, pois se, como afirma Rosa Olivares, actualmente o excesso de sexo na arte nos fala de uma sociedade sem sexo, tal facto reforça, do nosso ponto de vista, a continuação do dispositivo da sexualidade: “A abundância de sexo na arte, no cinema, na literatura, fala-nos de uma sociedade sem sexo, com reprodução artificial, que converte em acosso sexual o que antes, e sempre, é uma carícia. E a arte actual não é do nosso agrado porque a imagem que o espelho nos devolve também não. Mas não se trata de uma criação considerada, auto-complacente e brutalmente intrometida nas nossas vidas privadas”³⁶.

³⁴ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1...*, p.350.

³⁵ Judith BUTLER – *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London, Routledge: 1990, p. 5

³⁶ Rosa OLIVARES – “En cuerpo y alma” in *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI...*, p.150.

Corpo sem órgãos atravessado por matérias informes, fluxos em todos os sentidos, circulação livre de energia, intensidades e singularidades livres e nómadas é o que nos propõem Deleuze e Guattari.

Mais que uma noção, um conceito ou uma prática, falar do corpo sem órgãos é, para os autores, falar de um conjunto de práticas. Não chegamos e não podemos chegar, aceder, ao corpo sem órgãos, pois é um limite, escrevem.³⁷

Já em *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*, referindo a noção de corpo sem órgãos, diziam: “O corpo sem órgãos é o modelo da morte. Como o compreenderam os autores da literatura de terror, não é a morte que serve de modelo à catatonia, é a esquizofrenia catatónica que serve de modelo à morte. Intensidade-zero. O modelo da morte aparece quando o corpo sem órgãos repele os órgãos e a eles renuncia – sem boca, sem língua, sem dentes... até à auto-mutilação, até ao suicídio”³⁸.

Retomando a inutilidade dos órgãos declarada por Artaud,³⁹ Deleuze e Guattari apelam a um programa onde se cruzam *Corpus* e *Socius*, política e experimentação⁴⁰.

³⁷ Vd. Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux.*, p. 186. E, mais adiante: “Corpos vazios em vez de plenos. (...) Substituam a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontrem o vosso corpo sem órgãos, saibam fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se joga” (Idem, p.187).

³⁸ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1...*, p. 344.

³⁹ Diz Aníbal Fernandes numa das notas à obra *Eu Antonin Artaud* (Lisboa: Hiena Editora, 1988, p.101-102), que “Nada melhor do que o homem-árvore para servir a uma reflexão final sobre o destino da humanidade. E Artaud condena-a por traição ao primeiro homem sem *órgãos nem função mas de vontade que anda*, anterior a este que se vê intacto de aparência mas evoluído internamente para um organismo sem *dor própria*. Ao homem de nervos eléctricos sucedeu outro sem produção mágica e condenado às misérias de organismo e de mundo com supremacia da *ordem do lucro e de instituições burguesas*”.

O corpo sem órgãos não deve ser entendido como “o contrário dos órgãos. Os seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO opõe-se, não aos órgãos, mas a esta organização dos órgãos a que chamamos organismo. É verdade que Artaud conduz a sua luta contra os órgãos mas ao mesmo tempo é o organismo que ele quer”⁴¹.

No texto radiofónico *Para acabar de vez com o juízo de deus*, escrito em 1947 e publicado em 1948, Artaud proclama:

- *Quero dizer que achei maneira de acabar de uma vez por todas com esse macaco e que se já ninguém acredita em Deus todos acreditam cada vez mais no homem. Ora é precisamente o homem que hoje é necessário emascular.*
- *Como assim?*

Como?

Visto por este ou por aquele prisma, o senhor não passa de um doido, de um doido varrido.

- Levando-o uma vez mais, uma derradeira vez, à mesa de autópsia para lhe refazer a anatomia.

O homem é doente porque é mal construído.

Temos que nos decidir a desnudá-lo para lhe extrair esse animalejo que mortalmente o corrói,

deus

e juntamente com deus

os seus órgãos

Porque metam-me se lhes apraz num colete de forças mas não há nada mais inútil do que um órgão.

Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos

⁴⁰ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux...*, p.186.

⁴¹ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux...*, p.196.

libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade.

*Voltaremos então a ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes “musette”, e esse reverso será o seu verdadeiro direito.*⁴²

E mais à frente, nesta mesma obra, sobre o *Teatro da Crueldade*, Artaud reafirma:

*O corpo é o corpo
existe por si
e não precisa de órgãos,
o corpo nunca é um organismo,
as coisas que nós fazemos
amanham-se sózinhas
sem o concurso de qualquer órgão,
todo o órgão é um parasita,
cumpre uma função parasitária
destinada a manter vivo um ser
que não deveria existir.
Os órgãos foram feitos unicamente para dar de comer aos seres,
quando estes desde o princípio que estão condenados e nenhuma razão têm de ser.(...)*⁴³

No mesmo ano em que esta obra é escrita, mas agora no poema-carta do homem-árvore que redigira para ler na inauguração da exposição de retratos e desenhos da sua autoria, em 1947, na galeria Pierre, escrevia Artaud:

⁴² Antonin ARTAUD – *Para acabar de vez com o juízo de deus, seguido de O teatro da crueldade*. Lisboa: & etc., 1975, p. 49-50.

⁴³ Antonin ARTAUD – *Para acabar de vez...*, p. 149.

*O tempo em que o homem era uma árvore sem órgãos nem
função,
mas de vontade
e árvore de vontade que anda,
voltará.
Existiu, e voltará.
Porque a grande mentira foi fazer do homem um organismo,
ingestão, assimilação,
incubação, excreção(...)
Do que somos e queremos na verdade pouco resta,
um pó ínfimo sobrenada,
e o resto, Pierre Loeb, o que é?
Um organismo de engolir,
pesado na sua carne,
e que defeca,
e em cujo campo,
como um irisado
distante,
um arco-íris de reconciliação com deus,
sobrenadam,
nadam
os átomos perdidos,
as ideias,
acidentes e acasos no total de um corpo inteiro.
Quem foi Baudelaire?
Quem foram Edgar Poe, Nietzsche, Gérard de Nerval?
Corpos
que comeram,
digeriram,
dormiram,
ressonaram uma vez por noite,
cagaram
entre 25 e 30 000 vezes
e em face de 30 ou 40 000 refeições,*

*40 mil sonos,
40 mil roncos,
40 mil bocas acres e azedas ao despertar,
tem cada qual de apresentar 50 poemas,
o que realmente não é de mais,(...)
mas a realidade humana, Pierre Loeb, não é isto.
Nós somos 50 poemas,
o resto não somos nós mas o nada que nos veste,
se ri para começar de nós,
vive de nós a seguir.(...)
Porque realmente o homem-árvore,
o homem sem função nem órgãos que lhe justifiquem a huma-
nidade,
esse homem prosseguiu
sob a capa do ilusório do outro,
a capa ilusória do outro,
prosseguiu na sua vontade
mas oculta,
sem compromissos nem contacto com o outro.(...) ⁴⁴*

Afirmam Deleuze e Guattari que é necessário que cada um encontre o seu corpo sem órgãos, que o saiba fazer, pois é uma questão de vida ou de morte – é aí que tudo reside: porque não, perguntam os autores, ver com a pele em vez dos olhos, respirar com a barriga em vez dos pulmões?

Porquê o órgão-função? Já não suportamos os olhos para ver, os pulmões para respirar ou o cérebro para pensar.

Resta-nos o corpo sem órgãos quando tudo o mais acaba. O que acaba é o fantasma, os significados e as subjectivações. É o que faz a psicanálise quando

⁴⁴ Antonin ARTAUD – “Homem-Árvore.”(Carta a Pierre Loeb) in *Eu, Antonin Artaud...* p. 105, 106, 107.

converte tudo em fantasmas e, guardando-os, bloqueia o real pois bloqueia o corpo sem órgãos:

“Não é um fantasma, é um programa: diferença essencial entre a interpretação psicanalítica do fantasma e a experimentação anti-psicanalítica do programa. Entre o fantasma, interpretação ela mesma a ser interpretada, e o programa motor de experimentação”⁴⁵.

Mil Planaltos constitui uma obra que pode ser lida sem qualquer ordem linear, onde a organização e leitura sequencial dos capítulos não é condição prévia. Funcionando de maneira autónoma e conduzindo a um programa onde todos os tipos de estratos, desde os biológicos aos sociais e políticos criados pelo aparelho de Estado são desconstruídos, *Mil Planaltos*, qual corpo sem órgãos, também é igualmente habitado por linhas de fuga, não lineares, intensidades que ele próprio produz, distribui e faz circular nesse espaço inesperado, ele mesmo intensivo.

Consideram Deleuze e Guattari que o corpo sem órgãos não é espaço nem está no espaço, ele é matéria que ocupa o espaço num certo grau correspondente às intensidades que produz. Necessita, para se produzir, de uma matéria na qual o desejo se active, como, por exemplo, o masoquista encontra na dor a criação do seu corpo sem órgãos ou o drogado no *Frio absoluto*⁴⁶.

Sendo matéria enquanto energia, o corpo sem órgãos é “Produção de real como grandeza intensiva a partir do zero. É por isso que tratamos o CsO como o ovo pleno antes da extensão do organismo da organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, ovo intenso que se define (...) independentemente das *formas acessórias*, pois os órgãos só aparecem e funcionam aqui como

⁴⁵ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux...*, p.188.

⁴⁶ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux ...*, p.190.

intensidades puras. (...) Finalmente, o grande livro sobre o CsO, não será a *Ética?*”⁴⁷.

E continuam mais adiante: “Continuum ininterrompido do CsO. O CsO, imanência, limite imanente. Os drogados, os masoquistas, os esquizofrênicos, os amantes, todos os CsO prestam homenagem a Espinoza. O CsO, é o *campo de imanência* do desejo, o plano de consistência próprio do desejo (lá onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a nenhuma instância exterior, falta que o viria esvaziar prazer que o viria encher”⁴⁸.

Considerando o Prazer, a Morte e a Realidade, as premissas do psicanalista e este como a figura recente do padre, Deleuze e Guattari afirmarão, não sem grande ironia, que o modernismo da psicanálise residirá em não submeter o desejo à procriação e à genitalidade.

Será a própria psicanálise a encontrar novas formas de inscrever no desejo a falta, o ideal do fantasma.

No entanto, aquilo de que se trata não é da falta no desejo, de fantasmas, de critérios exteriores ou de um transcendente superior, mas sim de fazer um corpo sem órgãos, que seja atravessado por circuitos de intensidades: “aí onde as intensidades passam, e fazem com que não exista mais nem eu nem o outro, em nome de uma alta generalidade ou de uma grande extensão, mas em virtude de singularidades que já não podemos dizer pessoais, intensidades que já não podemos dizer extensivas. O campo de imanência não é interior ao eu, mas

⁴⁷ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux ...*, p.189-190.

⁴⁸ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux...*,p.189-191.

também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é sobretudo um de fora absoluto que não conhece os Eus, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência onde eles se fundiram”⁴⁹.

Trata-se ainda de saber não apenas como fazer um corpo sem órgãos mas ainda como produzir as vibrações, intensidades correspondentes, agenciamentos para fabricar cada um dos corpos sem órgãos: “Bateson chama *planaltos* a regiões de intensidade contínua, que são constituídas de tal maneira que não se deixam interromper por uma terminação exterior, tal como não se deixam ir em direção a um ponto culminante: tal como certos processos sexuais, ou agressivos, na cultura bali. Um planalto é um pedaço de imanência. Cada CsO é feito de planaltos. Cada CsO é ele mesmo um planalto, que comunica com os outros planaltos sobre o plano de consistência. É uma componente de passagem”⁵⁰.

Como um planalto, o corpo sem órgãos é imanência onde o interior e exterior se fundiram. A experimentação e a desarticulação do corpo sem órgãos opõe-se aos estratos, ao organismo, à organização: “Que quer dizer desarticular, deixar de ser um organismo? Como dizer até que ponto é simples e que o fazemos todos os dias. (...) Inventamos auto-destruições que não se confundem com a pulsão de morte. Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, escalonamentos e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um medidor”⁵¹.

Produzir um corpo sem órgãos é correr riscos, incorporar a falha e o fracasso, a impossibilidade ou a morte. É, por isso mesmo, um combate e, como atrás

⁴⁹ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux...*, p. 194.

⁵⁰ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux...*, p.196.

⁵¹ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux...*, p. 198.

referimos, uma prática, um conjunto permanente de práticas e não um conceito ou uma noção. O corpo sem órgãos é um *Lugar*, um *Plano* e um *Colectivo*.⁵²

Consideram Deleuze e Guattari que “o corpo sem órgãos é desejo, é ele e através dele que desejamos. Não apenas porque ele é o plano de consistência ou o campo de imanência do desejo; mas, mesmo quando cai no vazio da desestratificação brutal, ou então na proliferação do estrato canceroso, ele permanece desejo. O desejo vai até aí, ora deseja a sua própria aniquilação, ora deseja o que tem a potência de desejar. Desejo de dinheiro, desejo de exército, de polícia, e de Estado, desejo-fascista, mesmo o fascismo é desejo. (...) (vigiar até em cada um de nós o fascista, e também o suicidário e o demente)”⁵³.

Enquanto espaço de produção de mutações subjectivas podemos dizer que o auto-retrato, tal como a subjectividade para Guattari “é sempre o resultado de agenciamentos colectivos que implicam não apenas uma multiplicidade de indivíduos, mas também uma multiplicidade de factores tecnológicos, maquínicos, económicos... uma multiplicidade de factores de sensações, digamos, pré-pessoais. O indivíduo, para mim, não é mais que um caso particular de agenciamento ligado a um certo tipo de cultura, de práticas sociais”⁵⁴.

⁵² “O CsO é tudo isso: necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Colectivo, (agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isso, porque não existe o “meu” corpo sem órgãos, mas “eu” sobre ele, o que resta de mim inalterável e mudando de forma, transpondo os limiares.” (Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux...*, p. 200).

⁵³ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux...*, p. 204.

⁵⁴ Olivier ZAHM – “Entretien avec Félix Guattari. Sur les machines et les homes” in *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998...*, p. 205. Diz ainda Guattari que recusa “a espécie de reducionismo que consiste em pensar a comunicação e a cultura como resultado de uma interacção entre os indivíduos. Não há interacção entre os indivíduos. Há constituição da subjectividade a uma escala no seu conjunto transindividual. O que vê como linguagem...você

O auto-retrato manifesta modos de vida, trajetórias. Trata-se da produção de subjectividade.

A modificação do artista através da obra produz também naquele que com a obra se confronta, uma transmutação subjectiva: “ A obra existe numa relação de autopoiesis. Ela (...) testemunha um processo de auto-produção. É uma ideia banal mas a mutação da obra não pertence ao artista, ela arrasta-o no seu movimento. Não há um operador e um material objecto da operação. Há um agenciamento colectivo que arrasta o artista, individualmente, e o seu público, e todas as instituições em torno de si, críticos, galerias, museus...”⁵⁵

Alargando o conceito de máquina e não fazendo depender a máquina da techné, Guattari considera esta como “um caso de maquinismo.”⁵⁶

não inventa a linguagem enquanto fala...a linguagem habita-o, coexiste nos ares sociais, ecológicos e etológicos nos quais você se insere... O mesmo acontece com todos os processos de subjectivação.”

⁵⁵ Olivier ZAHM – “Entretien avec Félix Guattari. Sur les machines et les homes” in *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998...*, p. 224-225.

⁵⁶ Diz Guattari: “Varela e Umberto Maturana falaram de máquina sistémica, Chomsky de máquina linguísticaPenso que há um nível maquinico que atravessa, se encarna em níveis tecnológicos, biológicos, artísticos,estéticos,etc. O que conta na máquina não são as suas rodas mas, como diz Varela, a sua organização autopoietica. Varela diferencia as “máquinas autopoieticas” que produzem para lá de si mesmas, das máquinas alopoieticas que engendram a sua própria organização. Considera que as máquinas tecnologicas não são autopoieticas. Para mim, não é uma objecção, porque as máquinas alopoieticas estão sempre em relação com as máquinas autopoieticas e constituem agenciamentos com os seres humanos. Elas são autopoieticas popr procuração.” (Olivier ZAHM – “Entretien avec Félix Guattari. Sur les machines et les homes” in *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998...*, p. 226).

O dispositivo fotográfico, como agente produtor de subjectividade, como enunciação, prossegue, através do auto-retrato, o paradigma da máquina no sentido que lhe é conferido por Guattari.

Ao contrário do que defendia Heidegger, pensamos com Guattari que a máquina nos conduz a um recentramento da produção de subjectividade e não constitui necessariamente um instrumento que nos desvia do ser: “Penso que os phylums maquínicos são agentes produtores de ser. Fazem-nos entrar naquilo a que chamo uma ‘heterogénese ontológica’. Não estabeleço oposição entre o mundo técnico (o ôntico) e a ontologia. A questão é saber como são agenciados os enunciadores da tecnologia, incluindo as máquinas biológicas, estéticas, teóricas, etc.”⁵⁷.

Ao contrário do pensamento clássico a separação entre corpo e alma é, diríamos, uma impossibilidade lógico-biológica. Estamos do lado de Guattari quando afirma que não faz sentido o afastamento entre o homem e a máquina pois estas são formas mais desenvolvidas de aspectos da subjectividade dependendo os seus conteúdos de uma pluralidade de sistemas maquínicos.

Trata-se, hoje, de estabelecer ligações, alianças, entre o homem e a máquina de forma a que esta concorra para a construção de novas bifurcações, novos regimes de enunciação. Trata-se de dar vida ao desconhecido, o intempestivo nietzscheano.

Abordando historicamente as máquinas colectivas de subjectivação,⁵⁸ Guattari assinala três séries dessas vozes ou processos de subjectivação

⁵⁷ Olivier ZAHM – “Entretien avec Félix Guattari. Sur les machines et les homes” in *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998...*,p. 225.

⁵⁸ Diz Guattari que “As subjectividades “pré-capitalistas” ou “arcaicas” também não eram engendradas por diversas máquinas iniciáticas, sociais, retóricas, embutidas nas instituições clínicas, religiosas,militares, corporativistas etc.; que eu reagruparia aqui sob a denominação

contemporâneos: as vozes de poder, as vozes de saber e as vozes de auto-referência sendo esta última que aqui nos importa destacar e que constitui, para o autor, a voz mais singular e simultaneamente a mais universal.

A auto-referência é "a mais singular, a mais contingente, aquela que ancora as realidades humanas na finitude, e também a mais universal, aquela que opera as mais fulgurantes travessias por campos heterogêneos. Seria preciso dizê-lo de outro modo: ela não é universal no sentido estrito, ela é a mais rica em Universos de virtualidade, a mais provida em linhas de processualidade. E aqui peço ao leitor que não me leve a mal pela utilização de uma plétora de qualificativos, por um transbordamento de sentido de certas expressões e, sem dúvida, por uma certa imprecisão de seu alcance cognitivo: não há, aqui, outros recursos possíveis!"⁵⁹.

Desde o século XVIII que aumenta o desequilíbrio entre o homem e a máquina e que assistimos à perturbação das nossas referências corpóreas e sociais.

O universo de referência será "o Capital como modo de reterritorialização semiótica das atividades humanas e das estruturas convulsionadas pelos

geral de "Equipamentos colectivos de subjetivação". É o caso, por exemplo, das máquinas monacais que trouxeram até nós as memórias da antiguidade, fecundando assim nossa modernidade. O que eram essas máquinas monacais senão *softwares*, "macroprocessadores" da Idade Média – os neoplatônicos tendo sido, à sua maneira, os primeiros a conceber uma processualidade capaz de atravessar o tempo e as estases? E a Corte de Versalhes, com sua gestão minuciosa dos fluxos de poder, de dinheiro, de prestígio, de competência, e suas etiquetas de alta precisão, o que era ela senão uma máquina deliberadamente concebida para secretar uma subjetividade aristocrática de reposição, muito mais submissa à realeza estatal do que a dos senhorios de tradição feudal e esboçando outras relações de sujeição aos valores e aos costumes das burguesias ascendentes?" (Félix GUATTARI – "Da produção de Subjetividade" in *Imagem Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual...*p. 178).

⁵⁹ Félix GUATTARI – "Da produção de Subjetividade" in *Imagem Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual.....*, p. 180-181.

processos maquínicos. Antes era o Déspota real ou o Deus imaginário que serviam de pedra angular operacional para a recomposição local de Territórios existenciais. Agora será uma capitalização simbólica de valores abstratos de poder, incidindo sobre saberes económicos e tecnológicos, articulados a duas classes sociais desterritorializadas e conduzindo a uma equivalência generalizada entre todos os modos de valorização dos bens e das atividades humanas.”⁶⁰

No entanto, é actualmente com o meio ambiente maquínico da produção de subjectividade informática e telemática que, defende Guattari, a auto-referência conquista o seu pleno regime.

O capitalismo, afirma, sabe que para a sua expansão e permanência são fundamentais as vozes de auto-referência, as mesmas que ele impede de se multiplicarem.

A subjectividade tornou-se o objectivo primordial das sociedades contemporâneas *capitalísticas* conforme as designa Guattari. Talvez, defende, todas as outras formas de produção tenham constituído mediações para a produção de subjectividade⁶¹.

A possibilidade de projectar formas de produção subjectivas, heterogéneas, que renunciem a pretensões universalistas e atravessem as virtualidades do ser, é

⁶⁰ Félix GUATTARI – “Da produção de Subjectividade” in *Imagem Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual...*, p. 184-185.

⁶¹ “Isso implica evidentemente que saíamos do dualismo entre sujeito-objecto, material-espírito, eu-outro, ser-valores...e portanto reparar o que são as práticas que fazem a travessia entre esses domínios que estão separados de maneira maniqueísta.” (Olivier ZAHM – “Entretien avec Félix Guattari. Sur les machines et les homes” in *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998...*, p. 203).

tanto mais importante quanto a subjectividade é controlada cada vez mais por mecanismos de saber-poder e submetida a figuras retóricas de sociabilização.

A dimensão heterogénea e transindividual do auto-retrato constitui um processo de subjectivação que se estende ao campo social, tecnológico, económico. Que poderá ele ser senão esse *Lugar, Plano e Colectivo*?

Onde aparentemente nada muda, podemos imaginar subjectividades errantes.

Onde aparentemente nada muda, a mais fina das energias desembaraça-se, desordena-se.

Onde aparentemente nada muda... “Essa história de se permanecer onde se está, agonizando, vivendo, nascendo sem se poder avançar, ou recuar, ignorando de onde se vem, onde se está, para onde se vai, e que é possível estar noutra sítio qualquer, ser diferente, sem nada supor, sem nada perguntar a si mesmo, não se pode, está-se onde se está, não se sabe quem, não se sabe onde, e a coisa fica-se por aqui, nada muda, na coisa, à volta dela, aparentemente, aparentemente”⁶².

⁶² Samuel BECKETT – *O Inominável*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002, p.124

II PARTE

**Intersecções.
Modos de subjectivação**

1. Thomas Ruff

Porträt

“O devir-louco, o devir-ilimitado não é mais um fundo que murmura, mas sobe à superfície das coisas e se torna impassível.”¹
(Gilles Deleuze)

“O que me interessa, frente às representações quotidianas do espaço e aos testemunhos exteriorizados nos recipientes e planos, é descrever os homens como componentes de um intenso segredo relacional. Por isso digo que não existem indivíduos, mas unicamente divíduos; os homens só existem como partículas ou pólos de esferas.”²
(Peter Sloterdijk)

*Porträt*³ (fig.1) é uma obra de Thomas Ruff (1957-) realizada no âmbito da série *Porträts* (1986-1991). Esta série é constituída por um conjunto de retratos de

¹ Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido...*, p. 8

² Peter SLOTERDIJK – *O Sol e a Morte...*, p. 114-119.

³ A maior parte das obras desta série foram, na sua maioria, executadas em dois formatos. Entre 1984 e 1986 Thomas Ruff experimentou diferentes dimensões para os seus Retratos, procurando um outro formato para além da “realidade reduzida” (24x18cm). Quando pôde executar 5 provas no maior tamanho disponível de papel fotográfico, descobriu que uma imagem

fundo neutro, onde a maior parte dos retratados posa frontalmente, tal como na obra *Porträt*, na qual o autor se retrata a si mesmo numa espécie de distanciamento auto-referencial.

O programa artístico de Ruff articula-se com a cultura fotográfica da Academia de Düsseldorf, que marcou a Fotografia Alemã dos anos oitenta. Recorrentemente associada à afirmação de uma Nova Objectividade, esta aposta encontra os seus pioneiros em Bernd e Hilla Becher, sobretudo nas suas fotografias a preto e branco do final dos anos sessenta. Essas imagens constituirão uma forte referência para um conjunto de artistas que se confrontarão com a realidade do pós-guerra europeu.

Esta designação recorda também a exposição individual dos Becher na Kunsthalle de Düsseldorf que, segundo Wull Herzogenrath, esteve para ter como título “Fotografia Objectiva” o que se diferenciaria da, então em voga, “Fotografia Subjectiva”, divulgada por Otto Steiner em Essen.

totalmente nova tinha surgido. Através da ampliação, o olhar e a expressão dos modelos intensificavam-se e, simultaneamente, a presença visual da fotografia passava para primeiro plano. O projecto foi interrompido em 1991, quando o papel fotográfico até então usado saiu de produção. O papel fotográfico que o substituiu tinha uma gama de cor e de contraste tão ampla que já não servia para os seus retratos. Em 1998, atriado pela ideia de fazer novos retratos, Thomas Ruff iniciou uma série de testes, combinando película, métodos de revelação e tipo de papel fotográfico, de forma a conseguir obter um resultado que correspondesse aos seus trabalhos anteriores. Por um lado, tratava-se de descobrir se é ou não legítimo imitar-se a si próprio; por outro lado, Thomas Ruff queria saber se os seus modelos entre os 20 e os 35 anos eram diferentes dos modelos da mesma idade que fotografar quinze anos antes”. (Valeria LIEBERMANN – *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979 ...* p. 46–58



1. Thomas Ruff - *Portrait*
Prova cromogénea a cores, 210x165 cm, 1987

O título foi alterado para “Esculturas Anónimas” depois de Wend Fischer, numa crítica que redige, se referir aos *edifícios industriais anónimos*⁴.

Na escola de Düsseldorf a abordagem à fotografia era efectuada de maneira singular, sobretudo as questões ligadas à veracidade e objectividade da imagem, à reprodução fotográfica ou à noção de autor.

Os responsáveis por este projecto foram Bernd e Hilla Becher, professores⁵ na Academia de Düsseldorf e essenciais na dinâmica da fotografia alemã contemporânea.

Exerceram uma grande influência nos seus alunos, tanto ao nível da concepção artística das obras como da atitude ética e intelectual: “Deixando de lado Lothar Baumgarten, os artistas de Düsseldorf – Andreas Gursky, Thomas Ruff e Thomas Struth – assistiram, os três, aos cursos de Bernd Becher na Kunstwollen (onde também ensinavam Klaus Rinke y Gerard Richter). Berndt e

⁴ O que é que converteu a documentação industrial tão rapidamente em obra artística? - questiona Wull Herzogenrath. A este respeito o autor considera que “era a criação de fotografias que se conformavam à tipologia e ao “espírito do tempo” da arte minimal/conceptual, como Carl André descreveu de forma clara e entusiástica num texto sobre os Becher, publicado numa importante revista de arte dos Estados Unidos, em Dezembro de 1972. (...) Os Becher estavam mais interessados no “anonimato como princípio estilístico” do que propriamente na referência à arte. No jornal de arte “Kunst-Zeitung Nr 2”, o título “Esculturas Anónimas” foi impresso em vermelho vivo, mas esta referência ao carácter artístico dos objectos industriais enquanto escultura foi também uma concepção adoptada, à revelia dos Becher, e prestando-se facilmente a mal-entendidos, por um meio artístico que valorizava o aparecimento na cena artística de objectos concretos mínimos e tecnicamente perfeitos. Porém, os Becher, tinham outra coisa em mente, algo que fosse para além da arte, mas que ao mesmo tempo se integrasse nas discussões da época sobre arte.” (*Distância e Proximidade....*,p. 5)

Hilla Becher deram-lhes o exemplo de um trabalho rigoroso, analítico e serial, cuja finalidade era a exactidão e, ainda mais, a precisão da descrição”⁶.

É comum a essa diversidade de artistas que as imagens não apresentem uma manipulação do mundo que os rodeia ou luzes especiais. De facto estas fotografias traduzem, inversamente, uma grande clareza na forma como mostram as relações e forças sociais em espaços interiores (apresentando detalhes de casas que revelam um quotidiano indiferenciado) e espaços públicos (como ruas ou edifícios de carácter monumental e anónimo).

Esta fotografia analítica representa o contexto histórico e a realidade social do momento, traduzindo o mais objectivamente possível o espaço, não para nele intervir mas, antes, para o documentar⁷.

A objectividade assumida não como mera linguagem formal mas como aproximação crítica à realidade sócio-histórica. Recusando a emoção e qualquer

⁶ Jean-François CHEVRIER – *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación...*, p. 199

⁷ Refere Wulf Herzogenrath que somente alguns conjuntos de obras dos alunos dos Becher apresentam uma tipologia rigorosa próxima da que os Becher utilizavam para comparar pequenas diferenças: “tanto a série de rostos de amigos adolescentes fotografados em posição frontal de Thomas Ruff, como os retratos de família centrados, frontais e estáticos de Thomas Struth, são formalmente comparáveis. Todos os outros centram o seu trabalho em determinados partâmetros escolhidos, mas não no sentido das rigorosas tipologias comparativas. Isto está recionado com o facto de todos os artistas prestarem especial atenção à individualização e à montagem agrupada dos seus trabalhos, de tal modo que se pode falar frequentemente de uma instalação para um determinado espaço. O espaço na fotografia e o espaço onde a fotografia é apresentada relacionam-se mutuamente. O ponto de vista na fotografia e o ponto de vista do observador estabelecem uma relação recíproca no trabalho de todos os artistas. (...). As fotografias nunca invocam a attitude voyeurística do observador; elas são esclarecedoras e analíticas (...). Nenhum dos alunos dos Becher modifica os espaços em que entra, ele não quer intervir, mas sim documentar: um momento fugaz em que certos pormenores se destacam no curso do tempo.” (*Distância e Proximidade...*, p. 6)

componente intimista, as imagens produzidas por estes artistas⁸ aproximam-se de uma dominante neutralidade, inexpressividade e distanciação, de uma objectividade documental que nada parece narrar:

“A investigação dos Becher, de Thomas Ruff ou de Thomas Struth, para citar só alguns, está relacionada com uma sistemática mais exigente e consegue um maior objectivo, o de uma visão neutra e científica. Em Thomas Ruff, o tratamento dado às arquitecturas, aos rostos e às constelações obedece estritamente a um mesmo protocolo de experimentação, sem que nunca exista risco de lirismo. (...) O paradigma mais puro da dita prática fotográfica deve procurar-se, sem qualquer dúvida, nos Becher, em Thomas Ruff e em Thomas Struth”⁹.

Enquanto discípulo dos Becher, Ruff com eles aprenderá provavelmente o pressuposto mais importante: a ideia de que qualquer meio é legítimo para fazer arte.¹⁰ Desenvolverá, tal como os demais, não apenas um trabalho marcadamente individual mas também uma obra reveladora da importância da Alemanha no século XX.

O enquadramento político e histórico não pode dissociar-se da escolha dos temas a fotografar: em Ruff, como em muitos outros, a construção de uma nação e, particularmente, de uma cidade como Berlim, que em 1989 após a queda do muro voltará ser a capital da Alemanha, constituirá uma das problemáticas artísticas subjacentes.

⁸ Para além de Thomas Ruff, incluem-se autores como Andreas Gursky, Thomas Struth, já referidos, Candida Höffer, Axel Hüttte, Günther Förg Simone Nieweg, Jörg Sasse, Petra Wunderlich ou Frank Thiel, todos eles alunos dos Becher entre meados dos anos setenta e oitenta, na Academia de Artes de Düsseldorf.

⁹ Dominique BAQUÉ – *La fotografía plástica.....*,p. 131.

¹⁰ Entre 1977 e 1985, Ruff frequentou as aulas de Bernd Becher, na Academia da Arte de Düsseldorf. Nessa época apenas ele e Candida Höffer usavam, na qualidade de alunos, a cor.

Social e politicamente tratava-se da necessidade de apresentar uma proposta de reconstrução que unisse os lados ocidental e oriental, afastados desde 1961. Ressalvando as especificidades das imagens e dos projectos de cada um dos autores, “de facto o que estes fotógrafos alemães fizeram foi documentar o processo da reunificação alemã, como sublinha Catherine Coleman”¹¹.

Thomas Ruff, além da história recente da Alemanha, centrará o seu trabalho na análise das técnicas fotográficas, na natureza da fotografia, ou em estudos sobre a percepção. A sua obra estará tão suficientemente próxima como distante da dos Becher. Ruff acentuará o carácter exacto, claro e descritivo da fotografia documental.

Será no contexto histórico da Guerra Fria e da reconstrução económica e democrática alemã que “a fotografia subjectiva (...) se tinha desenvolvido (...). Tinha uma dupla função: contra a opressão totalitária e a tendência para o uniformismo colectivista, devia afirmar a liberdade do individuo e provar a sua capacidade de expressão, mas também tinha que eliminar a possibilidade de um novo consenso das divisões provocadas pela Guerra. Assim pois, só podia recusar qualquer forma de descrição demasiado funcional (Renger- Patzsch), ou demasiado sociológica (Sander). Assim, unindo-se à lógica experimental com tendência à abstracção dos anos vinte, pôde inscrever-se na continuidade histórica de uma fotografia ‘moderna’ oposta aos arcaísmos pictorialistas.(...) Os Becher, precisamente, abriram uma via distinta”¹².

¹¹ Catherine COLEMAN – *Jano. La doble cara de la fotografía*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007, p.17

¹² Jean- François CHEVRIER – *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación...*, p. 189.

Operando no domínio da meta-fotografia, Ruff toma a imagem fotográfica como espaço de reflexão sobre si mesma, dando continuidade a uma das linhas de trabalho da melhor tradição da arte conceptual.

Conferirá o mesmo tratamento às arquitecturas e aos rostos, reconduzindo-nos através das suas imagens à polémica da objectividade e transparência do medium fotográfico.

Como assinala Victor Burgin, a estética do século XIX, que domina o ensino e a maior parte da produção teórica sobre fotografia, foi já ultrapassada pela investigação semiótica que nos mostrou que “uma fotografia não se pode reduzir a uma ‘forma pura’, nem a uma ‘janela para o mundo’, nem é uma plataforma que nos conduz à presença de um autor. (...) A fotografia é (...) um espaço estruturado e estruturante dentro do qual o leitor organiza e é organizado pelos códigos que lhe são familiares para ‘lhes dar sentido’. A fotografia é um dos sistemas de significado da sociedade, que produz o sujeito ideológico no mesmo movimento em que os demais sistemas “comunicam” o seu “conteúdo” ostensivo”¹³.

Os seus trabalhos equacionam algumas das questões importantes do realismo em fotografia que, tal como vimos nos capítulos anteriores, acompanham a história da tradição crítica da imagem fotográfica.

Por outro lado revela o carácter redutor e normalizado das abordagens que ora se centram no referente ora no simulacro: “Os nossos dois modelos básicos de representação apenas compreendem o essencial desta genealogia pop: que as imagens estão ligadas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais do mundo, ou então, alternadamente, que o que todas as imagens podem fazer, é representar outras imagens, que todas as formas de representação (incluindo o

¹³ Victor BURGÍN – “Mirar fotografías” in *Indiferencia y Singularidad...*, p.34.

realismo) são códigos auto-referenciais. A maioria das explicações da arte do pós-guerra baseadas na fotografia dividem-se num e outro lado desta linha: a imagem como referencial e como simulacral. Esta redutora disjunção restringe tais leituras desta arte”¹⁴.

Embora tenha sido influenciado inicialmente pelos Becher¹⁵ a obra de Thomas Ruff dos anos oitenta e noventa, que se destaca no contexto europeu e norte-americano, reequacionará a imagem documental e o conceito de objectividade. Inicialmente a preto e branco, na série *Interieurs* (1979), regista fragmentos de interiores de casas banais.

Influenciado por Atget e Walker Evans o artista fotografa interiores ilustrativos da classe média. Estas imagens domésticas, realizadas nas casas dos seus pais, de familiares ou de amigos (durante uma estadia na Floresta Negra) e na sua própria casa, originam uma obra fotográfica com um carácter marcadamente documental. Ruff fotografa o real tal como o encontra, sem alterar a luz existente ou a disposição dos objectos. Distanciação e objectividade eram os critérios procurados.

¹⁴ Hal FOSTER – *El Retorno de lo Real...*, p.130.

¹⁵ “ Berndt e Hilla Becher, no seu trabalho próximo da arqueología industrial, puderam adaptar a fotografia como instrumento mecânico de reprodução documental a um modelo de análise tipológico, como ninguém antes se tinha atrevido a realizar, nem sequer nos melhores dias da classificação de espécies naturais durante o século XIX. No entanto, é necessário precisar que os Becher tinham traçado o seu projecto e definido o seu método nos finais dos anos cinquenta, ou seja, muito antes do aparecimento das atitudes minimalistas, conceptuais, “sistemáticas”, etc., com os quais foram relacionados durante os anos setenta (depois do famoso artigo que lhes dedicou Carl André na *Artforum*, em 1972), o que tende a provar que a fotografia, no rigor da sua função documental, podia adquirir também valor como modelo a partir do momento em que a arte tentava encontrar uma função de “testemunho” como dizem os Becher) e de conhecimento histórico.” (Jean- François CHEVRIER – *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación ...*, p.189).

Em 1980¹⁶, enquanto fotografa a banda EKG, retoma o género do Retrato. No ano seguinte, recorrendo a amigos e conhecidos da Academia ou da vida nocturna, dá continuidade à sua experimentação das potencialidades deste género através da utilização de negativos de diversos formatos, variando as condições de luz e optando pelo retrato de busto, com luz frontal e uniforme.

Daqui surgirão os primeiros registos da série *Porträts* (1986), que assinalam a afirmação da sua obra na cena artística internacional: retratos de grande formato, monumentais, com um acabamento rigoroso, mas afastados de qualquer espectacularidade visual.

Ruff apresenta retratos com fundo branco, neutro, onde quase todos os retratados surgem em posição frontal. Confronta-nos com pessoas vulgares e “inexpressivas”, de olhar directo para a objectiva e sob luz uniforme.

São imagens frias, próximas das fotografias de passaporte, semelhantes a milhares de outras que massiva e democraticamente circulam; imagens em que o autor não procura qualquer dimensão psicológica do retratado. Estes retratos de grande formato assinalam, assim, os traços fundamentais da sua obra.

Em *Häuser* (1987-1991), utiliza pela primeira vez a tecnologia digital para o retoque, confronta-nos com apartamentos do pós-guerra, explorando a arquitectura vernacular alemã dos anos cinquenta a setenta, próxima da fotografia arquitectónica dos Becher mas subtraindo-se a esta tipologia. Aplica aos edifícios o carácter documental dos retratos e retoma em 1999, na sua obra sobre Mies van der Rohe, *I.m.v.d.r.*, a tradição da fotografia arquitectónica da Bauhaus.

¹⁶ Em 1982 Ruff trabalhará em Paris na série de auto-retratos *L'empereur*, que será apresentada nesse ano em Munique na exposição “Ausstellung B” e, posteriormente, em Düsseldorf (1985), no espaço Klaus Renzel Ausstellungsraum. Consultar a este respeito Separata do Catálogo da Exposição *Thomas Ruff - Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979...*, p. 57.

Após o seu reconhecimento internacional, em 1988, com a participação nas exposições “Aperto” (Veneza) e “BiNationale” (Boston e Düsseldorf), Ruff cria séries fotográficas como as constelações *Sterne*. Para este projecto, realizado entre 1989 e 1992, trabalha com cópias originais de negativos de constelações celestes do hemisfério sul pertencentes ao arquivo do *European Southern Observatory*. O seu processo de trabalho basear-se-ia na selecção de pormenores de negativos de formato 29 x 29 cm, impressos e divididos em seis categorias.

Em 1989, com a queda do muro de Berlim e o processo de reunificação alemã, produz as foto-colagens *Zeitungsfotos* (1990/91), baseadas no arquivo que, desde 1981, fizera a partir de artigos da imprensa alemã. Neste projecto, que integra bastantes fotografias da República Democrática Alemã, apropria-se de imagens de jornais (sobre política, economia, desporto, cultura, ciência, história, entre outros), reproduzindo, ampliando e expondo-as sem legendas. Tal como em outros trabalhos anteriores nesta série somos novamente confrontados com os limites da intervenção e da manipulação.

Em 1992, com *Nacht*, o artista experimenta mais aprofundadamente as tecnologias e outras ferramentas fotográficas. Participa na Documenta IX com uma série mais politizada de paisagens urbanas nocturnas, inspiradas nas câmaras de visão nocturna difundidas pela televisão durante a Guerra do Golfo.

Com *Anderes Porträts e Stereofotos* (1994) representa a Alemanha na Bienal de Veneza (1995). Trata-se de retratos criados por sobreposição e retoque dos seus anteriores retratos a cores, que são convertidos para preto e branco.

Com a série *Plakat* (1996) abandona a fotografia convencional e passa a utilizar a fotografia digital. Influenciado pela fotografia russa dos anos trinta e pelas foto-

montagens de John Heartfield, propõe-nos cartazes de propaganda política que ilustram figuras e acontecimentos políticos de relevo.

Em *Nudes* (1999) Ruff reutiliza imagens extraídas de sites pornográficos, criticadas por se afastarem do âmbito global da sua obra e, com *Substrat* (2001), usa imagens de banda desenhada, que sobrepõe em várias camadas até conseguir uma imagem onde o sentido está praticamente ausente. Reflete sobre as imagens da Internet e a forma como se impõem ao observador, que deixa de distinguir a realidade da ficção digital.

Desde os anos oitenta que, interessando-se pelo retrato fotográfico, Thomas Ruff se dedicará a um dos géneros com maior tradição na história da fotografia.

Com efeito, Ruff “é um produtor de imagens e a sua abordagem não incide sobre o carácter da fotografia situacional. Ruff trabalha contra a constituição de significado e decidiu fazê-lo retomando modelos ou produções fotográficas. Procura-os por curiosidade no manancial de imagens fotografadas até à data. A esta relação com o ‘arquivo fotográfico’ alia-se um verdadeiro fascínio, que remonta aos seus dezasseis anos, pela vertente operativa do processo fotográfico e pelas formas de imagem desenvolvidas. A sua concentração em géneros ou métodos fotográficos (...) é também para Ruff um princípio ordenador no processo da sua abordagem da história da fotografia”¹⁷.

Já desde os retratos de 1980 que evitava qualquer interpretação de tipo psicológica do retratado, qualquer vestígio de emoção, expressão ou cumplicidade com o fotógrafo.

¹⁷ Ute ESKILDSEN – “Técnica – Imagem – Função. Pesquisa e reflexão sobre os modelos de representação fotográfica na obra de Thomas Ruff” in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979...*, p.37.

Após ter realizado entre 1981-1985 uma série de retratos em fundo colorido, em 1986 opta pela utilização de fundo neutro, compreendendo a influência demasiado acentuada que a cor adquiria na imagem quando ampliada.

Na imagem *Porträt*, da série *Porträts – neutral background* (1986-1991), que escolhemos para análise neste capítulo, Ruff retrata-se a si mesmo. Apesar de em 1982, durante uma estadia em Paris com um amigo¹⁸, o artista ter realizado um conjunto de auto-retratos cuja série designa como *L'empereur*, optámos por *Porträt* neste trabalho de investigação sobre o auto-retrato. Tal opção, como alternativa a um dos auto-retratos de Ruff (da série feita em 1982 ou o auto-retrato que realizou 1988)¹⁹, deve-se ao facto de *Porträt* cumprir os princípios artísticos mais significativos do trabalho de Ruff (ao contrário dos seus escassos auto-retratos) e, na nossa perspectiva, constituir uma metáfora da impossibilidade do auto-retrato (enquanto meio de acesso a uma qualquer identidade desconhecida ou a revelar): “As” [f]otografias são naturalmente e sempre imagens, mas, na minha geração, o modelo para a fotografia já não é

¹⁸ Ruff e o amigo Bernd Jünger recebem da Academia de Arte de Dusseldorf a Bolsa Paris e, durante o período de seis meses, vivem na Cité International des Arts em Paris. Além de uma série de registos fotográficos que enviam como postais a amigos, Ruff faz também essa série de auto-retratos. Consultar biografia de Thomas Ruff em *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979...*, 2003.

¹⁹ Em 1990, a Fundação de Serralves, no Porto, Portugal, realizou uma exposição intitulada “Je est un autre”, dedicada ao tema do auto-retrato. Nesta exposição, foi apresentada uma imagem de Thomas Ruff intitulada como auto-retrato e datada de 1988, com as dimensões 210x160cm em tudo idêntica à imagem aqui em análise. Entre o retrato de si mesmo de 1987 e o auto-retrato de 1988, as imagens apenas divergem no título e nos óculos que, igualmente pendendo de uma das mãos do artista, têm a haste mais aberta. O pequeno pormenor não torna mais significativa a diferença o que, alias, faz todo o sentido no programa artístico do autor.

apartemente a realidade mas sim imagens que conhecemos dessa realidade.”²⁰

A escolha do autor em se retratar, não intitulando a sua própria imagem como Auto-retrato mas, tão somente, como Retrato, pode perspectivar a inutilidade de uma qualquer pretensão em aceder, através da imagem fotográfica, ao Auto, à identidade (seja ela a dos outros ou a do próprio sujeito que a si mesmo se retrata).

Ruff parece querer tornar ambígua, senão mesmo inútil, a tentativa de definição de qualquer fronteira delimitadora das identidades, tal como é evidenciado nas imagens que integram as séries dos *Porträts*, realizada entre 1987-1991, na qual, como já referimos, *Porträt* se inclui.

O seu afastamento da tradição oitocentista do retrato psicológico, a distância relativa ao entendimento do retrato como forma de trazer à superfície da imagem os segredos da alma ou da crença na imagem fotográfica como representação do verosímil, é uma constante da obra de Ruff.

A sua obra demonstra que “a máquina não regista apenas a realidade, mas também que a projecta; que priva da sua identidade aquilo que identicamente representa; que através da imagem encobre, ficciona e desvaloriza o modelo da realidade visível a que precisamente essa imagem deve a sua existência - estas contradições foram não apenas reconhecidas por Ruff, mas também utilizadas e desenvolvidas e foi-lhes permitido seguir o seu curso, através do qual se tornam

²⁰ Thomas Ruff apud Matthias WINZEN – “Uma descoberta credível da realidade. Sobre a reprodução precisa das nossas fantasias de realidade na obra de Thomas Ruff” in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979 ...*, p. 26.

mais reais se a sua artificialidade for levada ao extremo de forma ofensiva (e nunca trocista)”²¹

O seu afastamento da tradição oitocentista do retrato psicológico, a distância relativa ao entendimento do retrato como forma de trazer à superfície da imagem os segredos da alma ou da crença na imagem fotográfica como representação do verosímil, é uma constante da obra de Ruff.

Quando lhe perguntaram o que era para ele o realismo, respondeu:” Deixar funcionar a máquina como ela o faz. Se as coisas são como são, porque deveria eu tentar representá-las de outra forma?”²²

Sobre a série *Porträts* disse em 1988: “Não creio poder expor uma personalidade nos meus Retratos. Que aspecto teria? Também não tenho qualquer interesse em fotografar a minha interpretação de uma pessoa. Talvez o que esteja em causa seja sobretudo a minha ideia de fotografia, que se torna visível nestes Retratos. Parto do princípio de que a fotografia apenas pode reproduzir a superfície das coisas. O mesmo se passa no retrato. Por isso fotografo os meus modelos como fotografaria um busto de gesso.”²³

²¹ Matthias WINZEN – “Uma descoberta credível da realidade”, in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979*. p. 29.

²² Matthias WINZEN – “Uma descoberta credível da realidade” in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979*. Ainda numa outra entrevista disse Ruff, citado neste mesmo texto deste autor :“A fotografia é sempre manipuladora e sempre o foi (...) Nessa medida, o realismo da fotografia – que alega dizer a verdade – é sempre manipulação, não são apenas as minhas intervenções que tornam isso claro. Mas, naturalmente, as duas coisas entrelaçam-se sempre. Às vezes trata-se da manipulação naquilo que eu faço, depois volta a ser manipulação das técnicas fotográficas.” (Matthias WINZEN – “Uma descoberta credível da realidade” in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979* p. 30.

²³ Thomas Ruff em entrevista a Marie Luise SYRING e Christiane VIELHABER – “Ein Gespräch mit Thomas Ruff”, em *BiNationale Deutsche Kunst der späten 80er Jahre*, catálogo das exposições no Kunstverein, Kunsthalle und Kunstsammlung NRW, Dusseldorf e no Museum of

Porträt dissolve o singular no universal, o pessoal no impessoal, o particular no geral. O fotógrafo não pretende aqui revelar qualquer interpretação do indivíduo através dos retratos que deles faz. Tal intenção verifica-se nesta imagem de si, a qual Ruff não intitula como auto-retrato pois, tal como refere, é a sua ideia de fotografia que sobressai.

Tal como é impossível fixar a identidade, também é impossível subtrairmo-nos à superfície: uma imagem é uma imagem é uma imagem, como diria Kosuth.

Quando perguntaram a Ruff se para ele é fundamental subtrair-se ao seu próprio processo de criação, respondeu: “Não sei se desapareço do processo de elaboração, se o faço intencionalmente ou se isso tem de facto a ver com este suporte específico. Como fotógrafo conceptual digo: trabalho com película fotográfica, objectivas e objectos colocados diante delas. Nessa medida estou sempre presente como autor nos meus trabalhos, porque aponto para alguma coisa, seja um rosto, uma casa, uma estrela. Estou sempre contido na imagem, quanto mais não seja na escolha do objecto e no enquadramento. Naturalmente, há uma enorme quantidade de fotógrafos que procuram intencionalmente incluir uma assinatura pessoal (...) É algo que não me interessa absolutamente nada. As imagens que surgem, é isso o que me interessa de facto.”²⁴

Os retratos em série tornam semelhantes os retratados mas falta a sua própria identidade, a sua própria semelhança, a sua origem. Pela série o significado assume o papel de significante e o significante o de significado. Assegura-se a simultaneidade mas não a igualdade.

Fine Arts Boston, Colónia, 1988, p. 261. Matthias WINZEN – “Uma descoberta credível da realidade”. Vd. *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979...* p. 17.

²⁴ Thomas Ruff apud Matthias WINZEN “Uma descoberta credível da realidade” in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979...*, p. 29

De igual forma, a série *Anderes Porträts*²⁵ dá continuidade ao pressuposto subjacente ao uso da própria série: o da impossibilidade em representar e fixar a identidade.

Ruff indica a existência de um número infinito de indivíduos, não menos importantes que os retratados, e anula a importância do indivíduo singular; este não é o único no mundo e, agrupado na série, transforma-se em algo geral, diluído no anonimato: “Não pretendi com o retrato exaltar a pessoa individual. Não é aquele que é o mais atraente, ou aquela a mais bela, antes se trata de cada um individualmente e simultaneamente trata-se sempre de todos (...) O que me interessa é a representação. Como são criadas as imagens? A imagem que faço de uma pessoa não tem já nada a ver com essa pessoa. A imagem passa a deter uma realidade própria, existe de forma autónoma e em paralelo com a pessoa representada. É a fotografia de uma pessoa, registada num determinado momento, sob determinadas circunstâncias, nada mais²⁶.”

²⁵ O artista pediu à Polícia de Berlim uma Minolta Montage Unit que pertencia à sua coleção histórica (era usada nos anos setenta pelos Departamentos Federais Alemães). Para este trabalho usou dois retratos da série anterior *Porträts* e registou, para cada imagem, a construção facial que resultara da associação dos dois retratos e depois ampliou-a como serigrafia. À semelhança dos retratos-robot que a polícia utiliza, tratava-se de anular a semelhança entre a pessoa que vemos e a que a imagem fotográfica representa. Nesta série Ruff radicaliza a autonomia entre a imagem e a representação fotográfica: “A máquina de retratos-robot funciona com um espelho com um buraco no meio que permite que uma parte da imagem do rosto de uma pessoa seja misturada na fotografia de uma outra pessoa. (...) Introduzo sempre apenas dois rostos e não há qualquer critério para a escolha; por vezes há dois rostos que funcionam bem um com o outro, dois rostos que eu nunca teria pensado que funcionassem em conjunto. “Catherine HÜRZELER (*Auf der Suche nach den Bildern in meinem Kopf*, in *Noema* (Viena), nº 42, Ag./Set./ Out./, 1999, pp. 50-54) apud Matthias WINZEN – “Uma descoberta credível da realidade” in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979...*, p. 22.

²⁶ Matthias WINZEN – “Uma descoberta credível da realidade” in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979...*, p..20.

Cada série adquire sentido em função de outra série, tal como a identidade subsume a multiplicidade: “A forma serial é, pois, essencialmente multisserial. Já é assim em matemática, onde uma série construída na vizinhança de um ponto não tem interesse a não ser em função de uma outra série, construída em torno de outro ponto e que converge ou diverge da primeira.”²⁷

A singularidade das suas imagens é adquirida, tal como nas dos Becher, nas relações que se exprimem na lógica tipológica e no âmbito do espaço de exposição. A especificidade das imagens e a sua aparente simplicidade resultam de uma absoluta ausência de espontaneidade, situando-se, antes, numa dimensão primordialmente analítica.

O anonimato dos retratos, numa espécie de alegoria da natureza-morta (como se o nome que identifica cada um dos retratados não fosse suficiente para dele conhecermos seja o que for), é sublinhado pela repetição da série,²⁸ por um sempre igual, pela ausência de acontecimento.

Exclui-se a possibilidade de qualquer singularidade, ou talvez esta se encontre na surpreendente banalidade da superfície. O múltiplo em cada um. Um já é muitos: o porvir deleuziano.

A fotografia, para Ruff, só reproduz a superfície: “aqui, a profundidade especial é tão plana como o papel sobre o qual a fotografia foi impressa (...) Também nas

²⁷ Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido*...p. 40.

²⁸ Sobre o uso da série diz Thomas Ruff: “Aprendi com os Becher que as fotografias têm de funcionar em série, mas também enquanto fotografias isoladas. Além disso, considero uma boa fotografia isolada demasiado dependente do acaso. Para saber como funciona um género de fotografia tenho de fazer uma série, quero seguir a pista do segredo da génese das imagens. No Mercado da arte as fotografias são vendidas isoladamente, mas penso que se tornam então representantes de toda a série.” Ute ESKILDSEN – “Técnica-Imagem – Função” in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979* p. 38.

fotografias da série Retratos se pode observar algo de estruturalmente semelhante. Nelas Ruff faz com que a nossa ilusão de conteúdo (grandemente apoiada pela sua fotografia) de estarmos a ver o rosto de uma pessoa se oponha à desilusão formal de estarmos a ver uma fotografia. Forma e conteúdo chocam (de maneira semelhante ao modo como o corpo humano e o corpo da máquina chocam num acidente de viação)”²⁹.

Repetição e não reprodução.

Essa vontade em não operar para lá da superfície da imagem, do espelho, da reprodução da realidade, manifesta o interesse do autor em não distanciar a sua obra da reflexão sobre o próprio suporte, como se o tema fosse indiferente ou um simples pretexto para exhibir a série e a superfície.

Deleuze, reflectindo sobre Lewis Carroll (explicitando as razões pelas quais o autor modificara o título inicial *As aventuras subterrâneas de Alice* para *Do outro lado do espelho*), convida-nos a repensar os conceitos de profundidade e superfície: “Dir-se-ia que a antiga profundidade se desdobrou na superfície, converteu-se em largura. O devir ilimitado se desenvolve agora inteiramente nesta largura revirada. Profundo deixou de ser um elogio (...) não mais penetrar, mas deslizar de tal modo que a antiga profundidade nada mais seja, reduzida ao sentido inverso da superfície. De tanto deslizar passar-se á para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso. E se não há nada para ver por trás da cortina é porque todo o visível, ou antes, toda a ciência possível, está ao longo da cortina (...) Não há, pois, aventuras de Alice, mas uma aventura: sua ascensão à superfície, sua desmistificação da falsa profundidade, sua descoberta de que tudo se passa na fronteira”³⁰.

²⁹ Matthias WINZEN – “Uma descoberta credível da realidade” in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979...*, p. 18.

³⁰ Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido...*, p.10.

Ruff parece ter encontrado o seu duplo na superfície, nessa profundidade em largura ou talvez na margem, na fronteira da superfície, onde *Porträt* se confronta com os seus duplos incorporais, prolongando na horizontalidade da série a grande dimensão³¹, da largura.

É contornando a fronteira que o avesso se encontra com o direito: “A continuidade do avesso e do direito substitui todos os níveis de profundidade”³².

Porträt admite a representação de uma identidade singular como representação de uma qualquer identidade. Ruff e a imagem de si, Ruff e o suporte fotográfico: talvez se trate de um mesmo *Porträt* que formula a possibilidade de pensar, duplamente, a problemática da representação.

É o interesse na imagem que mobiliza a estratégia da construção da objectividade: “*fazer mais*. A gente se dá conta de que se cansa muito depressa, quando uma imagem é feita apenas para comunicar; não deveria ser feita só para isso; mas, para isso, é preciso parar, é preciso fazer menos, porque há muitas. Se não houvesse muitas, seria preciso”³³.

O programa artístico da série *Porträts* configura-se na ruptura com o mito da autenticidade e o acesso à verdade psicológica de uma identidade oculta. Através desses retratos a objectividade³⁴ converte-se em instrumento retórico e esplendorosa banalidade.

³¹ Retomando as palavras de Michel Tournier Deleuze recorda o preconceito de associarmos *superficial* a pouca profundidade e não a vasta dimensão. Pelo contrário, associamos *profundo* a *grande profundidade* e não a *fraca superfície*. Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido...*, p.12.

³² Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido...*, p. 12.

³³ Jean-Luc GODARD – *Introdução a uma história do cinema...*p. 262.

³⁴ Sobre o início da sua actividade como cineasta e a relação objectividade-subjectividade na sua prática fílmica, diz Godard: “No princípio somos mais subjetivos, e depois percebemos que essa

Entre o artista e os seus modelos, o autor e os seus anónimos, resta a margem para percorrer, um desdobramento de superfície. De igual forma, *Porträt* equaciona as ambiguidades fundamentais que atravessam a sua obra: tensão entre anonimato e autoria, cópia e simulacro, superfície e profundidade, único e múltiplo, retrato e auto-retrato, o eu e o outro: a impossibilidade da representação.

Criticando a concepção substancialista do universo e o individualismo metafísico, Sloterdijk refere que continuamos a preferir o sólido, o apreensível e fundamental, não abandonamos a procura da essência do mundo e vida à luz de uma concepção ontológica.

A viragem funcionalista e cibernética é menor que o que frequentemente julgamos: “A substância é aquilo que dá consistência ao mundo na sua dimensão mais íntima, pelo que, de um ponto de vista universal, só valem as coisas e as regularidades que trazem o predicado de ‘substanciais’. (...) Na nossa vida quotidiana continuamos a ser, como dantes, metafísicos *hardcore*: a crença nos corpos sólidos, o credo no *hardware* e o individualismo metafísico são ideias que estão mais profundamente ancoradas em nós que todos os novos discursos que temos vindo a aprender sobre o imaterial, os *media* e esse mundo emergente, metade espírito metade silicone, chamado informação”³⁵.

O que nos poderia dizer mais um auto-retrato de Ruff que o retrato de si mesmo já não diga? Se toda a sua obra é auto-retrato, tal facto, potencialmente, em nada acrescenta ao conhecimento do artista: “dadas duas séries, uma

subjetividade é controlada por outra coisa; por isso tentamos recuperar o controle e, para ser enfim objetivamente subjetivos, controlar o que é objetivo, para poder liberar a subjetividade. E depois abandonamo-nos à nossa subjetividade, do mesmo modo que, como espectador, tenho a minha; (...)” (Jean-Luc GODARD – *Introdução a uma história do cinema...*, p. 54).

³⁵ Peter SLOTERDIJK – *O Sol e a Morte...* p.114-115.

significante e outra significada, uma apresenta um excesso e a outra uma falta, pelos quais se relacionam uma a outra em eterno desequilíbrio, em perpétuo deslocamento”³⁶.

³⁶ Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido...*, p. 51.

2. Jeff Wall *Double Self-Portrait*

“Facilmente aceitamos a realidade, talvez por intuirmos que nada é real.”¹
(Jorge Luís Borges)

“A linha do exterior é o nosso duplo, com toda a alteridade do duplo.”²
(Gilles Deleuze)

Double Self-Portrait, (fig.2) produzido em 1979 constitui o segundo e último auto-retrato de Jeff Wall (1946 -) e, tal como em *Picture for Women*,³ o artista inclui-se na imagem, dirigindo o olhar para o espectador. Entre as duas partes da caixa de luz nota-se uma costura simulada que divide a imagem, servindo as linhas do papel de parede e os círculos da cadeira para elidir essa costura. Assinale-se a visibilidade dada à costura (mais presente nos seus primeiros trabalhos e onde se inclui este auto-retrato) que constitui a metáfora do processo

¹ Jorge Luís BORGES – “O Imortal” in *O Aleph...* 20.

² Gilles DELEUZE – *Conversações...* p. 152.

³ Esta obra, igualmente de 1979 (um dos dois auto-retratos que Jeff Wall produziu e nos quais a sua figura aparece) constitui uma homenagem à obra de Edouard Manet *Un bar aux Folies-Bergère*, de 1882.

fotográfico. Wall, duplamente presente neste auto-retrato, produz uma imagem dividida em duas partes (através do ângulo da sala) situando-se ao centro o próprio autor. Na parte esquerda da imagem, Wall aparece de pé, em pose e vestuário mais formal, encostado a um sofá discreto, coberto em metade das costas e assento com uma manta, tombando a outra metade das costas para o assento. Ao centro da imagem está uma cadeira com design em forma de círculo concêntrico, por oposição às linhas rectas e estreitas das paredes, ou às formas simples do ventilador e do sofá (no qual Wall, igualmente de pé, mas com pose e vestuário mais informal, apoia uma mão).

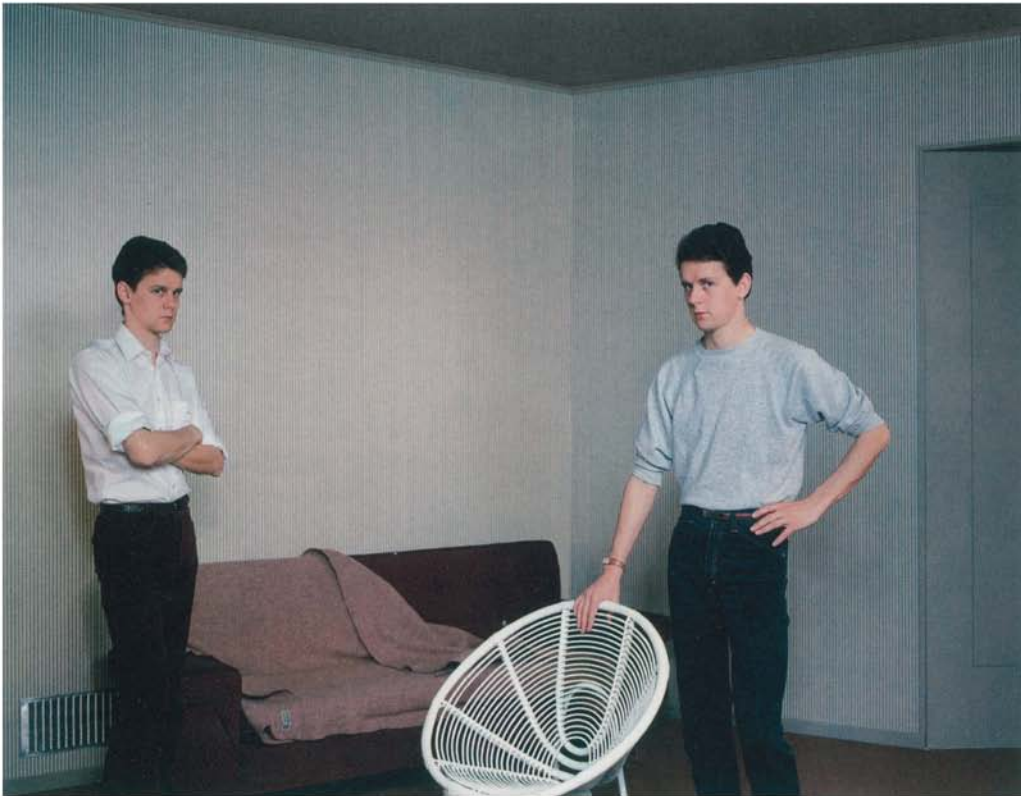
Apesar de nos depararmos com uma encenação organizada, depurada e aparentemente sóbria, Wall baralha as duas partes da imagem, evocando a função duplicadora das imagens ou o jogo de espelhos. Esta imagem “aparece, na continuidade especial de um mesmo décor, dos auto-retratos do artista: olhares divergentes, que acompanham a colagem destes dois tempos, recusa do cliché, do instante, montagem em simultâneo de duas situações do fotográfico. O corpo defunto do autor, do signatário, foi dali evacuado.”⁴

Dois Walls, cujos olhares não se cruzam, olham para o observador que se vê impossibilitado de olhar para os dois simultaneamente: “face à imagem, a montagem evidente separa a fotografia em dois; os olhares não convergem e abrem um espaço neutro que desequilibra toda a apreensão. A construção visual não tolera nenhum testemunho, o seu disfuncionamento força a entrar na acção, a tomar posição.”⁵ Baralhando a narrativa, Wall confronta-nos nesta imagem (...) com a identidade da obra, a identidade do autor, e a do tempo fotográfico. Trata-se de dois momentos sucessivos ou de duas atitudes possíveis?”⁶

⁴ Frédéric MYGAROU – *Jeff Wall. Simple indication...* p. 12.

⁵ Frédéric MYGAROU – *Jeff Wall. Simple indication ...*, p. 56.

⁶ Frédéric MYGAROU – *Jeff Wall. Simple indication ...*, p. 100.



2. Jeff Wall - *Double Self-Portrait*
Transparência Cibachrome em caixa de luz, 172x229 cm, 1979.

Como adiante veremos, estamos face à Identidade na multiplicidade: uma obra é sempre apropriação de outras obras, outros autores, outros tempos. É o espaço da intertextualidade que se constitui como lugar de diálogo: “o olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define. (...) A intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”⁷.

O olhar intertextual permite-nos entender de que forma uma obra se constrói pela referência explícita, ou não, aos seus modelos arquetípicos que absorve, transforma ou transgride, graças a uma nova articulação dos sistemas significativos, conferindo-lhes uma outra posição.

A obra artística de Jeff Wall e também esta imagem em análise, enquadra-se nessa noção de texto fotográfico de que nos fala Victor Burgin: “A inteligibilidade da fotografia não é uma questão sensível; as fotografias são textos inscritos nos termos do que podemos chamar ‘discurso fotográfico’, mas este discurso, como qualquer outro, origina discursos que vão mais longe. O ‘texto fotográfico’, como qualquer outro, é o que rodeia uma ‘intertextualidade’ complexa, uma série de textos prévios sobrepostos que se dão ‘por adquiridos’ numa conjuntura histórica e cultural determinada.”⁸

A inquietante estranheza, referida habitualmente a propósito deste auto-retrato, articula-se com a imagem da irreduzível alteridade, do sujeito descentrado, que a filosofia contemporânea tomou como objecto de discurso.

Esgotado o *cogito* ou a ele resistindo, outros processos de subjectivação emergem nos discursos do corpo, da carne, do inconsciente, da falta, do desejo,

⁷ Laurent JENNY – “A estratégia da forma” in *Intertextualidades ...*, p. 10 e 14.

⁸ Victor BURGÍN – “Mirar fotografias” in *Indiferencia y Singularidad....*, p. 25.

do Outro, da prótese, do pós-humano, de um sujeito improvável: “O sujeito não morreu, deslocou-se”⁹.

Tal como anteriormente referimos, a noção de identidade (que nas últimas décadas e em diversos quadros geográficos, críticos e culturais, assumiu uma importância relevante) encontra no tema do Duplo uma das suas variações, uma espécie de repetição na diferença à maneira deleuziana.

A questão do Duplo associa-se à ancestral crença na morte e funciona¹⁰ como mecanismo ilusório da imortalidade. A sua eliminação significa o retorno à mortalidade, à finitude, à morte como reencontro do sujeito consigo mesmo.

O Duplo tem sido entendido como desdobramento do sujeito. No entanto, também dele se autonomiza pois, enquanto diferença, afirma-se como o Outro do sujeito.

⁹ Hélène VÉDRINE – *Le sujet éclaté...* p.184.

¹⁰ “A noção de duplo designa uma representação do Eu que pode tomar diversas formas encontradas no animismo primitivo como extensão narcísica e garantia de imortalidade. Otto Rank – com o seu ensaio sobre o duplo (1914)- foi o primeiro a desenvolver essa noção no campo psicanalítico. (...) O motivo do duplo é retomado por Freud e integrado na noção de “inquietante estranheza”, essa variedade particular do pavoroso que remonta para além do que é desde há muito tempo conhecido, desde há muito tempo familiar”, mas que se tornou pavoroso porque corresponde a algo recalcado que retornou.(...) Um conflito psíquico cria o duplo, projecção da desordem íntima; o preço a pagar pela libertação é o medo do encontro.(...) recordaremos que Freud e Lacan acreditam que o sujeito nada quer saber sobre a falta no Outro, porque remete à própria falta e, por conseguinte, à dolorosa experiência da castração.Esse duplo ou sinistro estão no lugar deste Outro que reflecte o que o nosso (des)conhecimento não se cansa de negar.(...) Falta ao Outro este olhar, este objecto que dele se destacou e- ao mesmo tempo – feriu, marcou o outro sujeito em sua passagem mítica, meteórica e idílica.” Nájla ASSY – *O duplo na literatura: reflexão psicanalítica*. Dezembro, 2007 (consulta disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2931>, (consultado em 18.12.09, 14h42m)

O Duplo pode ainda ser compreendido como uma espécie de suplemento acrescentado ao modelo do qual ele se configura como seu Duplo. Não se trata de uma oposição binária de uma oposição Eu/ Duplo, pois este acrescenta-se e substitui o Eu.

Poderíamos dizer, com Derrida, que cada um é a *différance* do outro de si mesmo ou, como disse Barthes: “a Fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade. E ainda mais curioso: foi antes da Fotografia que os homens mais falaram da visão do duplo. Aproxima-se a heautosopia de uma alucinação; durante séculos, ela foi um grande tema mítico.”¹¹

A associação “entre a estranheza da imagem do Eu e o desvario da identidade, é um dos jogos preferenciais de alguns artistas contemporâneos. (...) Este aspecto da duplicação, ou duplicidade, vai ser radicalmente acentuado com o surgimento da fotografia: o desenvolvimento do dispositivo especular vai aí encontrar a sua técnica de eleição, já que a fotografia permite gerar representações de si mesmo com características de realidade. Assim, a estratégia duplicante do sujeito exprime um descentramento de si, um movimento para fora, que agonisticamente procura denegar/resolver uma divisão interna.”¹²

Assim, os dois Walls transmitem uma certa maldade intimidatória que parece caracterizar o Duplo. Nas palavras de Deleuze, Foucault sempre se interessou pelo tema do Duplo, não como uma qualquer projecção do interior mas como “uma interiorização do de-fora. Não é um desdobramento do Um, é uma reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do

¹¹ Roland BARTHES – *A Câmara Clara*....p.28.

¹² Margarida MEDEIROS – *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p. 104-105.

Diferente. Não é a emanção de um EU, é a imanentização de um sempre outro ou de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo – na reduplicação, sou eu que me vejo como duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim.”¹³

Desde *As Palavras e as Coisas* que Foucault mostrara que o Outro é também o Próximo.

Se para Michael Newman, “a imagem de Wall está menos preocupada com a relação do sujeito com o seu duplo – e, em qualquer dos casos, a relação dos seus duplos parece ser mais a de alienação do que a de sublime alteridade - do que com a relação do observador com o par que surge da forma como surge numa fotografia”¹⁴ parece-nos no entanto, que o tema do duplo¹⁵ é bem

¹³ Gilles DELEUZE – *Foucault*. Lisboa: Editora Vega, 1987, p.132.

¹⁴ Michael NEWMAN – *Jeff Wall: Works and Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007, p. 44. Ainda para este autor, esta obra de Wall “não é apenas uma imagem algo sinistra, na qual as duas figuras parecem ao mesmo tempo androginamente sedutoras e passivas-agressivas, há também nela uma atmosfera de depressão, sendo o ambiente negativo do quarto como que um estádio apropriado para os sorumbáticos duplos. Isto é combinado com uma sensação de agitação, em que o turbulento efeito op da parede faz eco da intermitente luz fluorescente subliminar que conduz a transparência da imagem para a visibilidade – talvez reflectindo a diluição “cinematográfica” das diferenças, às quais Girard se refere. O paradoxo é o de que isto tem lugar no formato muito específico e intensamente detalhado de uma transparência de grande escala.”p.48. A obra de Girard a que Michael Newman se refere na citação anterior é: René GIRARD – *Violence and the Sacred*. London: Continuum, 2005.

¹⁵ Embora não nos interesse neste trabalho uma leitura do tipo psicanalítico, que nos parece demasiado estafada no que à análise do auto-retrato diz respeito, (sobretudo as leituras que associam o auto-retrato ao narcisismo) julgamos pertinentes as palavras de Slavoj Žižek: caracterizando o duplo segundo Lacan “o duplo incorpora a Coisa de tipo fantasma em mim; ou seja, a dissimetria entre mim e o meu duplo é, em última análise, aquela que ocorre entre o objecto(comum) e a Coisa(sublime). No meu duplo eu não apenas me encontro a mim próprio (a imagem-espelho) mas, primeiro que tudo, o que “está em mim mais do que eu próprio: o duplo é o eu próprio” contudo...concebido sob outra modalidade, sob a modalidade do outro corpo

plausível nesta imagem, sendo referenciado pelo autor que afirma: “Sinto que existiu sempre um sentido do ‘improvável’ nas minhas imagens e nos meus personagens. (...) Fiz um ‘duplo’ em 1979 (Double Self-Portrait). (...) Sempre entendi o meu trabalho ‘realista’ como povoado com personagens espectrais cujo estado de ser não era assim tão fixo. Isso é também um aspecto ou efeito inerente do que designo como ‘cinematografia’: as coisas não têm que existir ou ter existido realmente para surgir na imagem”¹⁶.

Assinala Craig Owens que neste auto-retrato, Wall representa a cisão do sujeito pois o artista posou, não uma vez, mas duas “duplas-ex-posições – como que para ilustrar a duplicidade fundamental de toda a pose. Portanto, a própria imagem divide-se ao longo da costura central que parece representar a bipartição que sofre o sujeito quando assume uma imagem.”¹⁷

Na obra *O Teatro e o seu Duplo*, Artaud desenvolve uma das mais fortes críticas ao teatro ocidental, a toda a tradição dos tragediógrafos desde a Grécia Antiga. Lamenta o excesso de linguagem em detrimento da imagem, dos sons, do gesto, do movimento, da vida, a excessiva vontade de realismo.

etéreo, sublime, uma pura substância de prazer isenta do circuito de geração e corrupção”. (Slavoj ZIZEC – *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. London: Routledge, 2001, p. 125).

¹⁶ Jeff Wall apud Arielle PELENC – “Correspondence with Jeff Wall” in *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*. New York: The Museum of Modern Art, 2007, p. 254.

¹⁷ Craig OWENS – “Posar” in *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía...*, p.208. Refere ainda o autor que posar é “uma forma de imitar; como assinala Lacan na relação com o fenómeno da rivalidade mimética da natureza, “ o ser decompõe-se, de um modo extraordinário, entre o seu ser e o seu semblante, entre si mesmo e esse tigre de papel que mostra ao outro. (...) O ser dá de si mesmo, ou recebe do outro, algo que é máscara, duplo, envoltura, pele desprendida (...). Por conseguinte, a imitação leva a uma certa *escisión* do sujeito: todo o coeipo se separa de si mesmo, torna-se imagem, aparência.” (Idem, p. 208).

O real ficcionado de Wall, sem reivindicar a vontade de verdade ou de realismo a qualquer preço, aproxima este *Double Self-Portrait* das palavras de Artaud que, a propósito da representação teatral no Bali, refere: “E aos amadores de realismo a todo o preço, que poderiam achar exaustivas estas perpétuas alusões a atitudes secretas inacessíveis ao pensamento, resta a representação realista do duplo que se apavora com as aparições do Além. Neste duplo, a tremer e a berrar como uma criança, neste calcanhar a bater no chão em cadências que são justamente consequência do inconsciente em liberdade, no seu ocultar momentâneo por detrás da sua própria realidade, há uma descrição do medo que é válida em todas as latitudes”¹⁸.

A despersonalização constatada por Artaud nestas representações, e que têm as características das operações mágicas, é associada a um estado que antecede a linguagem e à utilização do espaço cénico em todas as suas dimensões ou planos possíveis.

Tal como nesta obra de Jeff Wall o artista não se apresenta com o mesmo vestuário nas duas partes da imagem, também Artaud encontra no vestuário um particular sentido na caracterização do duplo: “Aqueles que conseguem dar um sentido místico à simples forma de uma veste e que, não satisfeitos por colocarem junto ao homem o seu Duplo, conferem a cada homem na sua veste um duplo constituído pelo próprio vestuário”¹⁹.

A teatralização presente no auto-retrato do artista, à semelhança da que encontramos na sua obra, se bem que de natureza diferente da que encontra Artaud no teatro de Bali, não deixa de remeter para a presença de uma certa pose encenada do guerreiro que, confrontando através do olhar o espectador,

¹⁸ Antonin ARTAUD – *O Teatro e o seu Duplo*., p. 54.

¹⁹ Antonin ARTAUD – *O Teatro e o seu Duplo*., p. 61.

oculta o duplo: “E por detrás do Guerreiro, eriçado por aquela formidável tempestade cósmica está o Duplo, a pavonear-se dum lado para o outro, empenhado infantilmente nos seus sarcasmos de garoto e que, embora despertado pela reverberação do tumulto se move, inconsciente, no meio de sortilégios dos quais nada apreendeu”²⁰.

Duplos sem semelhança, não uma cópia que indique um outro verdadeiro, um possível outro e único: “Não um outrem, mas um outro do outrem. Não uma réplica, mas um Duplo. Instaurar o mundo sem outrem, reendereitar mundo (...) é evitar o desvio”²¹.

É possível linterpretar esta obra de Wall como Robinson quando reencontra *Sexta-feira* na obra de Michel Tournier: “Era isto outrem: um possível que se obstina em passar por real”²².

Também em *Aleph*, Jorge Luís Borges, no texto *Os Teólogos*, reflecte sobre a identidade pessoal, “aquela passagem do Sétimo Livro, de Plínio, que pondera não haver no universo duas faces iguais. João de Panónia declarava que também não há duas almas iguais e que o pecador mais vil é tão precioso como o sangue que por ele derramou Jesus Cristo. (...) O tempo não refaz o que perdemos; a eternidade guarda-o para a glória e também para o fogo. O tratado era límpido, universal; não parecia escrito por uma determinada pessoa, mas por um homem qualquer ou, talvez, por todos os homens”²³.

²⁰ Antonin ARTAUD – *O Teatro e o seu Duplo...*, p. 66. Diz Artaud ainda que “o actor tem de considerar o ser humano como um Duplo, como o Ka dos Embalmasados, no Egito, espectro perene de onde irradiam as potências da afectividade.” (Idem, p.130).

²¹ Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido...* p.326.

²² Apud Gilles DELEUZE – *Lógica do Sentido...*, p. 319.

²³ Jorge Luís BORGES – – “O Imortal” in *O Aleph...*, p. 41.

Identidade quebrada, sem referência a um eu pessoal, mas a um universo indefinido, sem sujeito; existência impessoal, o porvir, para falar com Deleuze.

Neste último auto-retrato – certamente não por acaso o último – talvez possamos encontrar o Outro Jeff Wall, não em simples oposições mas na sua superação conceptual rígida, autênticos duplos que sempre o acompanharão: artista-espectador, arte-tecnologia, tema-forma, tradição-contemporaneidade, documento-ficção, original-cópia, eu-outro, vida-morte, onde nenhum dos termos é privilegiado.

Double Self-Portrait parece consubstanciar grande parte das coordenadas críticas da sua obra, multiplicidades que se manifestam na sua identidade: o auto-retrato enquanto metáfora das estratégias e do processo artístico do autor.

Podemos dizer sobre a obra de Jeff Wall o que, a propósito das ficções de Blanchot, diz Foucault: “o fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verosimelhança do que está entre eles: encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível”²⁴. Trata-se dessa estrutura de ficção presente na verdade.

É sabido que a apropriação da história da pintura se manifesta na maior parte do trabalho de Jeff Wall (1946-) concorrendo o uso da fotografia para um processo mais complexo de fabricação da imagem.

Como sublinha Dominique Baqué, a noção de *foto-quadro* ou *quadro fotográfico*, afirma-se nos anos oitenta “em artistas como o canadiano Jeff Wall ou o francês Jean-Marc Bustamante; e encontra o seu êxito crítico com Jean-François

²⁴ Michel FOUCAULT – *Ditos e Escritos III...* p. 225.

Chevrier quem designa de este modo uma certa forma fotográfica concebida em relação ao modelo pictórico, sem que por isso intervenha o próprio gesto de pintar. Supõe-se que a forma-quadro responde aos seguintes criterios: delimitação clara de um plano, frontalidade e constituição de um objecto autónomo”²⁵.

No seu projecto artístico, com recurso a técnicas digitais desde os anos noventa, e recorrendo a um dispositivo de apresentação que pertence ao domínio da publicidade mas que não é publicidade, cinema ou pintura (como é o caso das grandes imagens fotográficas, transparências de grande formato em caixas de luz), Wall experimenta a reconfiguração, composição pictórica, teatralidade, encenação, ficção e subjectivação dos temas que caracterizam a sua obra e manifestam a recusa do papel do fotógrafo como testemunha ou foto-jornalista, antes expandido o papel tradicional da imagem para lá do seu uso como documento ou reportagem: a *cinematografia* pessoal de Wall²⁶.

O forte impacto visual das suas caixas de luz²⁷, (que não obedecem à lógica do género, pois não são pintura, cinema, fotografia) interrogam a cultura de massas: “Jeff Wall pretende confrontar o que denomina como *high art* com a

²⁵ Dominique BAQUÉ – *La fotografía plástica...* p. 45.

²⁶ “Além disso, para mim o fascínio desta tecnologia é parecer que ela, sózinha, permite fazer quadros à maneira tradicional. Porque, basicamente, é isso que eu faço, embora tenha esperanças de o fazer produzindo um efeito oposto ao dos quadros tecnicamente tradicionais. A ideia é recuperar o passado – a grande arte dos museus – e ao mesmo tempo participar, com um efeito crítico, na mais actualizada espectacularidade. É isso que dá à minha obra a sua relação especial com a pintura. Gosto de pensar que os meus quadros são um oposto específico da pintura”. (Jeff Wall (e Els BARENT (Entrevista) – “Typology, Luminescence, Freedom. Selections from a conversation with Jeff Wall, in Jeff Wall. *Transparencies*. Munique: Schirmer/Mosel, 1986) apud “O Percurso. Reinvenção do medium” in *A Fotografia. De ferramenta a paradigma...*, p. 119.

²⁷ Jeff Wall viria a admitir que fez uma pausa nas suas caixas de luz devido ao facto de terem excesso de luminosidade aurática.

cultura de massas, e esta última com as tradições conceptuais, estéticas e políticas da vanguarda. A caixa de luz (...) põe em cena a 'dissociação' como sintoma maior da existência nas sociedades ocidentais avançadas"²⁸.

As suas imagens assemelham-se a instantâneos que efectivamente resultam de uma sobreposição de várias fotografia tiradas em tempos distintos: "O fazer artístico de Jeff Wall, (...) as referências à história da arte são manifestas e realizadas de forma ostensiva. Jeff Wall actua com os lugares (os cenários naturais), as personagens e as situações que põe em imagens, como um realizador de cinema. Mas é fotógrafo na sua exploração da cidade como espaço público de encontros, como teatro. Actuando deste modo, projecta o espectáculo dos dramas da sociedade contemporânea (definida por uma circulação de signos num espaço de concentração urbana) sobre uma história da pintura figurativa(e narrativa) como teatro pintado"²⁹.

A simulação e transgressão evidente da fotografia directa, sublinha a referência ao entendimento da imagem como realidade construída, marcadamente teatral, ausência de imagem pura.

A imagem fotográfica afirma-se como meio para pensar a própria história da imagem, com recurso particular à pintura (como revelam as suas imagem-quadro com as quais retoma o *tableau-vivant*) tal como foi desenvolvido pelos pintores do século XVII como Caravaggio, até pintores da primeira metade do século XIX como Goya ou Gericault.

Diz o artista que a fotografia não se consegue subtrair à descrição figurativa na medida em que a representação constitui um dos seus traços distintivos: "Para

²⁸ Dominique BAQUÉ – *La fotografía plástica...*, p. 45.

²⁹ Jean-François CHEVRIER – *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación...* p. 164.

poder participar na espécie de reflexividade que se tinha imposto na arte moderna, a fotografia só podia pôr em jogo a sua condição própria e imperativa de ser uma representação-que-constitui-um-objeto”³⁰.

Wall, relendo a História da Arte, mostra que esta não é um material que apenas se deva convocar através da citação. Para o artista cada obra se pode transfigurar e activar a partir daquele que a pensa e a reconstrói (ao contrário dos pintores tradicionais que retomavam sem cessar as mesmas tipologias pictóricas).

Utilizando a tecnologia digital para a composição e manipulação das imagens, planificando e construindo cada uma delas, o trabalho de Wall constitui-se por referência aos modos de organização espacial na pintura, em cenários complexa e trabalhosamente elaborados³¹.

³⁰Jeff WALL – “‘Senales de indiferencia’: aspectos de la fotografia en el arte conceptual” in *Indiferencia y singularidad...*,p. 214.

³¹ Num artigo “publicado em Março de 2001 na revista *Artforum* (...) o crítico de arte Jan Tumlir, introduz de forma edificante uma entrevista realizada com Jeff Wall sobre *The Flooded Grave*, na qual o artista trabalha entre 1998 e 2000. Começa por situar a entrevista no seu contexto geral, em Vancouver, sugerindo desde a primeira frase uma comparação com Los Angeles, a capital legítima do cinema e da fotografia. O autor conta em seguida o percurso de Jeff Wall, sublinhando os seus laços biográficos, e portanto íntimos, com Vancouver. De passagem, fornece alguns detalhes sobre os diferentes quarteirões da cidade, no seu aspecto caótico e, por consequência, estimulante para a criatividade. Daí chegamos directamente a uma apresentação do meio envolvente imediato do atelier. A organização do atelier é descrita em duas frases, onde o contraste com o posto de trabalho informático imaculado e reservado a acessórios sugere um paralelo com os métodos de Jeff Wall. O crítico recorda que Jeff Wall a sua técnica de montagens fotográficas há uma dezena de anos (um período fundamental na elaboração da sua reflexão) de forma a fazer a ligação com a entrevista. A introdução bastante profissional assim obtida, enquadra-se na produção das fotografias de Jeff Wall.(...) Contra qualquer expectativa, sugere-nos o autor, o segredo de Wall não é outro a não ser o trabalho.(...)O artigo sobre Jeff Wall, cujas fotografias são raramente publicadas, era motivado pela “primeira” da obra em questão: “*The Flooded Grave* fez a sua entrada na cena pública no princípio do último mês em

As suas imagens fotográficas, graças ao efeito cinematográfico e ao momento tensional que cristaliza a acção, interpelam o espectador para o olhar crítico do autor face à contemporaneidade.

Como defende Chevrier, podemos constatar na obra de Jeff Wall “uma tomada de consciência da realidade (fenomenológica ou social) rompendo os limites de uma identidade constituída e alienante. Para isso, era necessário não só transformar a representação das coisas através de uma boa visão, mais justa, mas também intervorr sobre la própria estrutura das aparências, produzir a aparência de outro modo”³².

O quotidiano, as relações sociais, violência urbana, pobreza, racismo, solidão, modos de vida, momentos inusitados, cenas bélicas e políticas constituem-se como documentos ficcionados ou encenações verosímeis.

A escolha do real e da imagem como territórios de investigação e de experimentação convertem as suas produções em grandes “frames”do presente: “Não ia à Europa há uns quarto ou cinco anos depois de lá ter vivido no início dos anos 70. Então, em 1977 fui lá passar umas férias com a minha família. Entre outros museus visitei o Prado pela primeira vez e vi Velasquez, Goya, Ticiano. Lembro-me de regressar a Vancouver e pensar mais uma vez que esses

Ottawa, no quadro da exposição *Elusive Paradise* no Museu de Blas-Artes do Canadá “. O facto de a galerista Marian Goodman ter aproveitado para anunciar uma exposição pessoal de Jeff Wall em plena página de publicidade, é muito revelador. A crítica de arte, a documentação, a exposição e a promoção commercial do artista formavam uma mistura aparentemente lógica de abrandamento da intenção do espectador.” Lioba REDEKKER – ““Making of’ – Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire”, in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation. Actes du Colloque...*, p.24.

³² Jean-François CHEVRIER – *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación...*, p.165.

quadros tinham uma força enorme, que gostava tanto deles. E também que continham inúmeros vestígios da sua própria modernidade. Mas senti igualmente que era igualmente impossível regressar a qualquer coisa que se parecesse com a ideia do “pintor da vida moderna”, como dizia Baudelaire. E no entanto penso que, em muitos aspectos, esse é um termo fundamental para o modernismo, “o pintor da vida moderna”. Porque não existe ocupação mais apropriada”³³.

A presença do real não significa a afirmação do realismo mas a defesa de uma poética onde é na encenação e falsificação/fabricação da realidade que encontramos a verdade da imagem, a verdade na aparência, ou, à maneira Nietzscheana, diria Wall que não há outra verdade que não seja a aparência.

Nas palavras de Rancière, “o real deve ser ficcionado para ser pensado. Esta proposição distingue-se de todos os discursos – positivos ou negativos – segundo os quais tudo seria ‘narrativa’ com alternâncias entre ‘grandes’ e ‘pequenas’ narrativas. A noção de ‘narrativa’ confina-nos às oposições entre o real e o artificial, nas quais se perdem positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de afirmar que tudo é ficção. Mas, antes, de constatar, em primeiro lugar,

³³ “Na altura senti com muita força que era impossível voltar atrás, porque a pintura enquanto forma de arte não enfrentou de modo suficientemente directo o problema do produto tecnológico que usurpara tão completamente o seu lugar e a sua função na representação da vida quotidiana. É interessante porque, claro, isso aconteceu exactamente na altura em que muitos artistas jovens estavam a redescobrir a pintura. Lembro-me de, na época, me encontrar numa espécie de crise, a pensar no que havia de fazer. Precisamente nesse momento vi um anúncio luminoso algures e senti com muita força que ali estava a tecnologia sintética ideal para mim. Não era fotografia, não era cinematografia, não era pintura, não era propaganda, mas tinha fortes ligações a todas elas. Era uma coisa extremamente aberta.(...) Satisfazia a principal condição do produto da tecnologia, que é representar através de espectáculo”. Jeff Wall (e Els BARENT (Entrevista) – “Typology, Luminescence, Freedom. Selections from a conversation with Jeff Wall, in Jeff Wall. *Transparencies*. Munique: Schirmer/Mosel, 1986) *apud* “O Percurso. Reinvenção do medium” in *A Fotografia. De ferramenta a paradigma...*, p. 118.

que a ficção da idade estética definiu modelos de conexão entre apresentação de factos e formas de inteligibilidade que tornaram ininteligível a fronteira entre a razão dos factos e a razão da ficção”³⁴.

O recurso à narrativa para construir ficções de base documental e a habitual referência às raízes pictóricas, como já referimos, está patente em *Double Self-Portrait*.

Para Blake Stimson é clara a referência aos *Abstraktes Kabinett*³⁵ de Lissitsky de meados dos anos 20 do século XX: “O papel de parede às riscas, de Wall, a engraçada cadeira em forma de cesto, deslocada para o centro da imagem em desacordo com a disposição do quarto e sem a sua almofada, a mudança conspícua de aparência entre sessões fotográficas (da roupa diária ao traje de noite) assinalando diferentes formas de corporização ou, talvez mesmo o ventilador HVAC atrás do Jeff da esquerda, todos sugerem uma espécie de jogo com os quartos de Lissitsky (ou pelo menos as fotografias destes quartos que acabaram por sobreviver). (...) É claro que esta pode ou não ter sido a sua intenção mas a comparação abre um paralelo que considero central na sua realização.”³⁶

De acordo com Stimson esta obra pode ser entendida como um tributo ao construtivismo e aos *Abstraktes Kabinett*³⁷ os quais visavam que o espectador

³⁴ Jacques RANCIÈRE – *Estética e Política...*, p.45.

³⁵ *Abstraktes Kabinett* em russo e que constitui o título da obra de Lissitzky.

³⁶ Blake STIMSON – *The Photography of Social Form: Jeff Wall and The City as Subject Condition*. disponível em www.macba.es/uploads/20070716/QP_09_Stimson.pdf. (consultado em 16.12.09, 22h), p.13.

³⁷. Executados para expôr a colecção de arte moderna de Hannover: “ Esse espaço concebido para a exposição de Dresden foi o modelo para uma galeria permanente no Provinzialmuseum de Hannover, encomendada pelo seu director, Alexander Dörner. Concluído em 1927, o Gabinete Abstracto, como viria a ser chamado, propunha uma solução para o problema da

estabelecesse uma relação activa com a obra, experimentando e percepcionando-a diferentemente em função da sua posição no espaço.

O espaço era concebido plasticamente e constituído por planos ordenados numa grelha ortogonal que se ia alterando com a participação do espectador: “Com obras penduradas a diferentes alturas e sobre diversos tipos de superfícies, este espaço confrontava o espectador com os objectos de uma forma completamente nova, sendo o contexto arquitectónico uma parte da experiência visual, exactamente como os objectos expostos.”³⁸

Há muito que Lissitzky pesquisava em torno de um sistema inovador para expôr as obras de arte e nos *Kabinett* apresenta ainda a conjugação global de experiências que vinha realizando no domínio da fotografia: “Por exemplo, a noção de que painéis de malha aberta podem escurecer parcialmente certos trabalhos não está longe do efeito criado em alguns fotogramas onde tecidos de renda absorvem de certa maneira outros objectos. A inclusão de movimento no espaço através de painéis deslizantes recorda preocupações de movimento expressas nas suas imagens de exposição múltipla.

A intenção de Lissitzky de alterar periodicamente o carácter da obra de arte e do ambiente que a rodeia através de diferentes condições de iluminação não difere da sua utilização de valores positivos e negativos combinados nos fotogramas para melhor entender os diferentes efeitos de luz sobre os objectos.”³⁹

exposição de formas abstractas no espaço e da criação de um cenário dinâmico para expôr arte construtiva, algo que Lissitzky procurava há muito”. Matthew DRUTT – “El Lissitzky na Alemanha.(1922-1925)” in *El Liissitzky. Para Além da Abstracção...*, p.24

³⁸ Matthew DRUTT – “El Lissitzky na Alemanha.(1922-1925)” in *El Liissitzky. Para Além da Abstracção ...*, p. 24.

³⁹ Matthew DRUTT – “El Lissitzky na Alemanha.(1922-1925)” in *El Liissitzky. Para Além da Abstracção ...*, p. 24.

Se podemos estabelecer uma relação entre esta obra de Lissitzky e *Double Self-Portrait*, é porque nesta encontramos ecos de *Constructor*⁴⁰, auto-retrato onde Lissitzky, recorrendo à montagem, mistura referências pessoais e técnicas, vida e obra, numa evocação do artista moderno. A sua imagem aparece numa panóplia de objectos e materiais que caracterizam a sua identidade e a sua consciência e experiência criativas.

Tal como Lissitzky, Wall condensa em *Double Sel-Portrait* as suas grandes referências artísticas, aludindo ao indivíduo e artista contemporâneo, numa gramática contemporaneamente mais próxima de um Desconstrutor que desfaz e desmonta uma estrutura, abalando as bases para retornar à *différance*⁴¹ produtora de diferenças.

Picture of Woman e *Double Self-Portrait*, realizada pouco tempo depois (constituem também as únicas obras onde o autor aparece) partilham de uma certa artificialidade que marcará as primeiras imagens de Wall. Por outro lado, nesta imagem assistimos ao jogo que em *Picture of Woman* o artista estabelecera “com as funções duplicadoras de imagens, espelhos e câmaras, repetindo o formato de uma piada fotográfica familiar com mais de um século”⁴².

⁴⁰ Auto-Retrato de Lissitzky, executado em 1924, do qual o autor realizou, pelo menos, cinco impressões.

⁴¹ Para Derrida a metafísica ocidental construiu-se sobre oposições de conceitos tais comosensível/inteligível, dentro/fora, interior/exterior, sujeito/objecto, palavra/escrita... entre outros. A tarefa do filósofo reside em ultrapassar estas oposições, desconstruir a metafísica, para chegar à difference (na qual se enraízam os pares de conceitos) movimento criador das diferenças. O termo *Desconstrução* foi Derrida buscar à Gramática, pretendendo evidenciar o domínio metafísico e o que ele oculta ou dissimula: a fluidez, mobilidade e dinâmica do fundo em movimento por oposição à metafísica ocidental que reprime esta fluidez original.

⁴² Peter GALASSI – *Jeff Wall*. New York: Museum of Modern Art, 2007, p.28.

A piada secular a que Peter Galassi se refere é a alusão que, para este autor, Wall fará entre o seu auto-retrato e o *Double Self-Portrait, Standing and Sitting*, de Hippolyte Bayard, datado de 1860. Nele, Bayard aparece sentado na parte esquerda da imagem e de pé na parte direita, de acordo com as experiências técnicas, as composições teatrais e cenas alegóricas tão em voga naquele período.

Neste auto-retrato de igual forma se evidencia a problemática da percepção e a relação entre artista, imagem e espectador: a ficção que os envolve é a mesma, cabendo ao espectador tentar unificar os dois Wall, os dois olhares que o jogo referencial suscita⁴³.

Refere Gemma Paris I Romia que “nos primeiros trabalhos *Movie Audience*(1979), *Picture for Women*(1979) e *Double Self-Portrait*(1979) o tema de Wall são as estratégias e os hábitos do Olhar. Estas imagens procuram a cumplicidade no Olhar do espectador, o qual é convidado a entrar na cena fotografada de modo a participar numa experiência de percepção comum aos olhares retratados. Nestas obras as fronteiras entre a imagem e o espectador parecem esfumar-se, exportando a experiência da própria obra para a sala onde se encontra o espectador.

O tamanho da obra e a escala real dos personagens ajudam a criar esta cumplicidade agudizada pelos olhares incisivos e desafiadores que mostram os personagens das fotografias aos espectadores, que olham para estes

⁴³ “A ideia de uma arte que proporciona uma experiência directa de situações ou relações, e não secundária ou figurativa, é uma das criações mais poderosas da arte abstracta. O espectador não experimenta a “re-presentação” das coisas ausentes, mas sim a presença de uma coisa, a obra de arte em si mesma, com todo o dinamismo, a tensão e a complexidade que reside dentro dela. A experiência parece-se mais o encontro com uma entidade que com uma mera representação. Jeff WALL – “Senales de indiferencia’: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual” in *Indiferencia y Singularidad*...p. 233.

personagens planos (bidimensionais) da mesma maneira que o fariam relativamente a um personagem real”⁴⁴.

No seu programa crítico, Wall reflecte sobre a arte contemporânea utilizando o media fotográfico, como se de *O Pintor da Vida Moderna* se tratasse.

A acção dramática é concentrada na composição fixa do quadro, valorizando a condição fixa da imagem mas, graças a esse carácter dramático da imagem evita-se a fixação sobre o objecto: “Ao contrário do espectador de um filme, imóvel na sua cadeira, o visitante de uma exposição é movél, mas os quadros são imóveis, embora a imagem cinematográfica desfile sobre o écran. O plano frontal autónomo do quadro é a imagem fixa, no auge da imobilidade. O quadro, dizia Baudelaire, é “despótico”: ao contrário do objecto esculpido, tridimensional, com as suas múltiplas faces, impõe ao espectador um ponto de vista único.”⁴⁵

À maneira futurista Jeff Wall situa o espectador dentro do quadro, promovendo um regime tensional entre a imagem pictórica, fotográfica e cinematográfica.

Pela implicação do espectador nesse conflito⁴⁶ e também pela grande dimensão da obra, nos sentimos, duplamente, imersos no espaço da sala e a ocupar o lugar do próprio artista: *Je est un autre*.

⁴⁴ Gemma Paris I ROMIA – *Relacions entre Fotografia I Pintura. Dos casos d'estudi: Gerhardt Richter I Jeff Wall*. Tese doutoral, Departamento de Pintura, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2008, p. 359.

⁴⁵ Jean-François CHEVRIER – “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica” in *Indiferencia y Singularidad...*, p. 204.

⁴⁶ Já em *Double Self-Portrait* se manifestava na interpelação frontal ao espectador.

3. Marcel Broodthaers ***Self-Portrait***

“O universo inteiro não é susceptível de ser fotografado. A fotogenia é limitada”¹
(Marcel Broodthaers)

“Os artistas têm uma considerável liberdade de expressão, particularmente onde isto pode servir para promover mercadorias e criar substancial valor acrescido, ou de novo servir os interesses dos manipuladores de exposições artísticas. As declarações “políticas” feitas por certos artistas não evitam que os seus preços subam (...). Estas declarações, claramente feitas de boa fé, sugerem que uma subversiva e autêntica ideologia da arte seria decorrente da própria arte como uma consoladora imagem da natureza”²
(Marcel Broodthaers)

“Leiam o texto de Michel Foucault. *Ceci n’est pas une pipe*”³
(Marcel Broodthaers)

¹ Apud Susanne LANGE – “Marcel Broodthaers. Texte et Photos”, *Marcel Broodthaers. Texte et Photos...*, p. 7.

² Marcel BROODTHAERS – “A few commonplaces” in *Behind the facts. Interfunktionen 1968-1975*. Barcelona e Porto: Ediciones Polígrafa/ Fundació Joan Miró/ Fundação de Serralves, 2004, p. 197.

³ Marcel BROODTHAERS – “Museo de Arte Moderno. Departamento de Águilas 1968-1972. Documentos” in *Marcel Broodthaers...* p. 217.

Na obra do artista plástico belga, Marcel Broodthaers (1924-1976) são centrais as referências a Baudelaire, Mallarmé, Duchamp e ainda ao surrealismo belga, sobretudo a René Magritte. Significativos no seu trabalho são ainda os territórios do Dadaísmo, Pop Art, Novo Realismo e Arte Conceptual: “Não fiz mais que seguir as pegadas deixadas nas arenas artísticas por René Magritte y Marcel Duchamp, e as de George Segal, Roy Lichenstein y Claes Oldenburg, ainda frescas. Fielmente, apesar dos ventos que sopram. Também eu sou um apóstolo do silêncio.”⁴

Apesar de um passado marcado por uma vasta produção literária, Broodthaers revela-se um artista multifacetado que dificilmente se enquadra num estilo, movimento ou género. Destacamos na heterogeneidade da sua obra, poemas e filmes, fotografias e instalações, edições e catálogos ou cartas abertas.

É no ambiente surrealista de Bruxelas que conhece Magritte, aí se tornando seu amigo e conhecido como poeta. Após as suas primeiras e falhadas publicações poéticas, decide expôr como obra de arte cinquenta exemplares não vendidos do seu ultimo livro de poemas *Pense- Bête*. Esta acção dá início à sua tardia entrada no campo da arte como artista plástico. Tinha a idade de quarenta anos.

Segundo Catherine David, a obra deste artista “começa como um jogo, com um acto espectacular (os ejemplares não-vendidos do seu livrinho de poemas

⁴ Marcel BROODTHAERS – “Obras y exposiciones 1964-1973” in *Marcel Broodthaers....* p. 69. E mais à frente diz: “O que é a Arte? A Pop e o Novo Realismo são Arte? *Phantomas* fez bem em dirigir-se a mim para que ilustre os seus leitores. Como acabo de ler, não me falta experiência. Uma revista como esta, que inscreve Ph no seu título em vez de um F está já na posse da contemporaneidade artística ao pé da letra. É evidente que onde falta o músculo intelectual, esse lugar fica invadido pela violência da atitude. O título de *Phantomas* é Poph. A Pop Art é uma atitude do espírito destes tempos, é mais que a tragi-cómica actualidade. E o Novo Realismo. Diferentes um do outro, compreendem-se em função dos Estados Unidos e da Europa.” (Idem, p. 71).

Pense- Bête, convertido así en obra de arte), e com uma aposta audaz (o célebre “Eu também me perguntei se não poderia vender algo e ter êxito na vida (... Finalmente, a ideia de inventar algo não-sincero atravessou o meu espírito e pus imediatamente mão à obra“, impresso no convite da primeira exposição na Galerie Saint-Laurent de Bruxelas em 1964)”⁵.

Misturando materiais diversos como mexilhões, cascas de ovos, carvão, tijolos, Broodthaers brinca com as palavras e as imagens, interessando-lhe o seu carácter ambivalente. Inclui na sua obra alusões e citações de outros artistas, reflectindo sobre questões fundamentais como as relações sócio-económicas que sustentam o mundo da arte, como o lugar da arte no mundo da mercadoria, a lógica do valor económico e do valor de troca.

De igual forma, a designada carreira de artista, as estratégias de sucesso que o artista, o coleccionador ou o especialista promovem, o exercício do poder simbólico e o papel do espectador, a autoria e a falsificação, a unicidade da obra e a cópia, a assinatura e os limites do acto artístico, constituem problemas significativos do seu projecto artístico. Dessacraliza a arte com os seus “poemas industriais” de 1968-72 e com as suas pinturas literárias de 1972-73.

Referindo-se à utilidade da arte disse Broodthaers que “está por demonstrar, tal como o valor dessa definição. De facto, é seguro que o comentário sobre arte siga o movimento económico. Parece-nos incerto que este comentário possa ser político. Prisioneiro dos seus fantasmas e da sua utilização mágica, a Arte adorna as nossas burguesas paredes como signo de poder – acompanha as peripécias da nossa história como um jogo de sombras artísticas, coisa de que

⁵ Catherine DAVID – “El museo del signo” in *Marcel Broodthaers.....*, p. 17.

duvidamos. Ao ler tudo o que de bizantino se escreve a respeito disto, pensamos no sexo dos anjos, em Rabelais e nos debates na Sorbonne”⁶

Se o o museu domina a sua prática artística, também o suporte fotográfico nela constitui um instrumento recorrente.

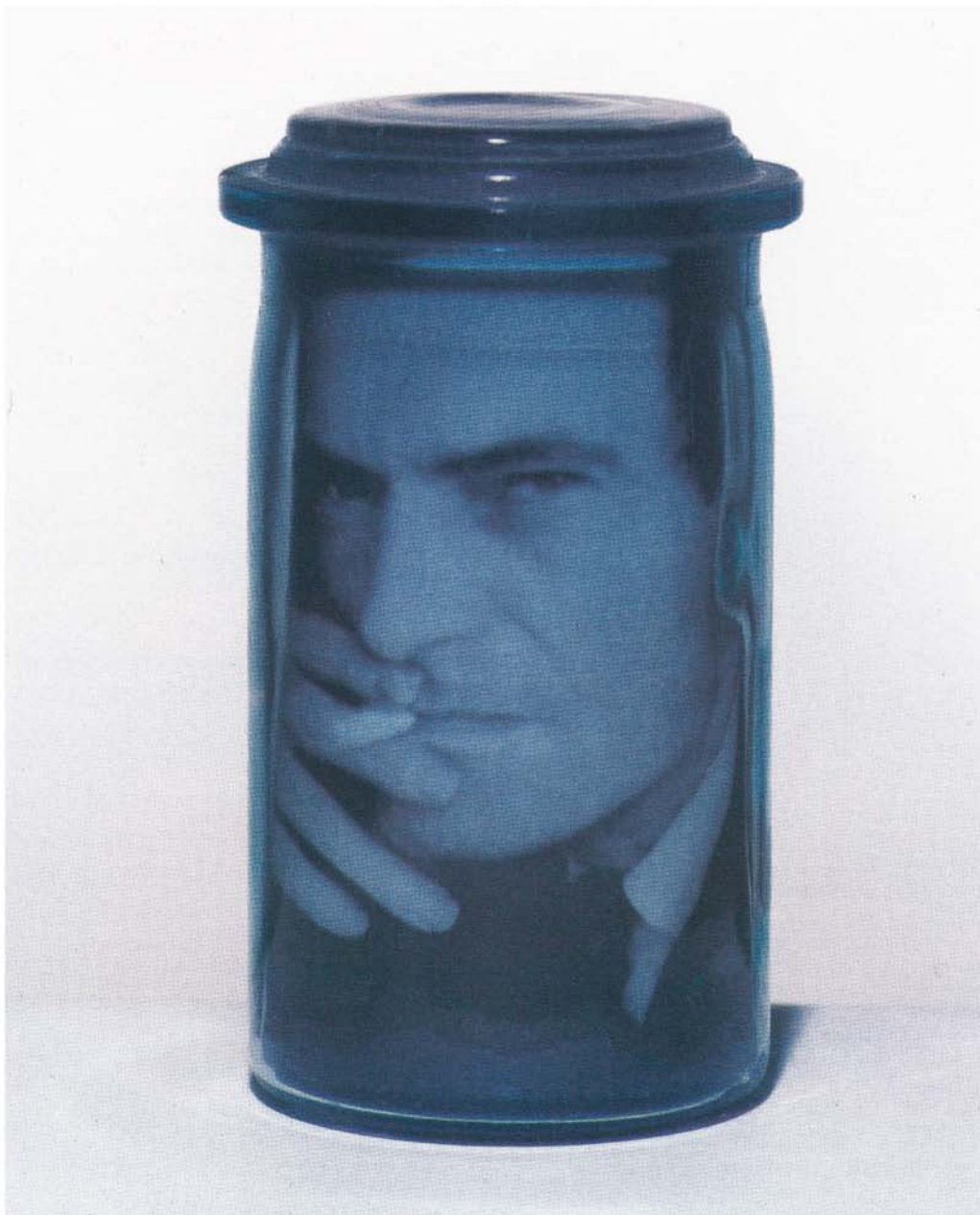
Em *Self-portrait* (fig.3) Broodthaers asfixiado num frasco de vidro enquanto fuma, relembra o *Salon Noir*, 1966, cuja obra corresponde a uma sala mortuária imaginada pelo artista na qual encena a morte do poeta Marcel Lecomte. Um fragmento desta obra, *Le Cercueil*, consiste num caixão com várias estantes nas quais Broodthaers colocou em fila vários botes de cristal que têm no seu interior a imagem fotográfica deste poeta em positivo e negativo.

De forma idêntica, o artista neste auto-retrato parece escolher a imobilidade possibilitada pela fotografia, o silêncio da pose de um assassino: “Na série *L’Assassin*, Broodthaers estabelece por exemplo, a relação entre a personagem de um assassino e a fotografia enquanto suporte. Em diversas variações, ele reduz cada vez mais o texto para chegar ao essencial, segundo ele – um procedimento que se repetirá ao longo da sua obra. Em *L’Assassin*, Marcel Broodthaers descobre no assassino uma “paixão pelo imobilismo” que o faz pensar numa fotografia.”⁷

Tal como a fotografia suscita a ideia de morte, passado e arquivo, o suporte que contém a sua imagem não está longe do museu de História Natural, emanado do Gabinete de Curiosidades, com toda a panóplia de exemplares biológicos como esqueletos, conchas, flores... com o objectivo de serem utilizados como material de estudo e difusão. Daqui decorrerá como é sabido a autonomia do

⁶ Marcel BROODTHAERS – “Ser un hombre de bien o no ser. Estar ciego” in *Marcel Broodthaers...*p. 268.

⁷ Claudia SCHUBERT – “Reflexions photographiques. La photographie: L’écriture de la lumière”, in *Marcel Broodthaers. Texte et Photos...*p. 393.



3. Marcel Broodthaers - *Self-portrait*
Vidro com retrato de Marcel Broodthaers 17,5 x 19,5 cm, 1966

museu de arte, modelo institucional de colecção e exibição, santuário para as peças artísticas, entendidas como novas protagonistas do museu, que se afirma como espaço representativo de ícones do passado e, neste caso, do *Roi des Moules*, armazenado e preservado em frasco de vidro.

Sabemos que o museu será claramente o eixo crítico a partir do qual a sua obra se formulará. A 7 de Setembro de 1968, influenciado pelos acontecimentos políticos desse mesmo ano, Broodthaers anuncia através de uma carta, a abertura do *Musée d' Art Moderne Département des Aigles*. A águia simboliza, entre outros aspectos, o imperialismo, a autoridade, o poder e a lei ou a história das armas.

Em 1972, Broodthaers declara sob o título *Le Sujet*: “Primeiro devemos reconhecer que as Artes Plásticas (...) não constituem mais que um campo de aplicação próprio para qualquer maíobra de estilo mais militar que sábio. Essencialmente, o sujeito está desautorizado a usá-las como um medio operacional próprio para conquistar o espaço”⁸. A designação decorre de um seu poema antigo de 1961, *O Melancolie, Aigre Château des Aigles*. Nesta carta justapunha a sua direcção privada a uma função pública fictícia.

A inauguração do *Musée d'Art Moderne - Département des Aigles, Section XIXe siècle*, terá lugar em sua casa a 27 de Setembro de 1968. O discurso inaugural será feito pelo alemão Johannes Cladders, conservador do museu de arte moderna de Monchengladbach: “Todos os elementos desse museu fictício – caixões vazios, postais, letreiros – têm, como as cartas, a noção de *envoi*, a de trajecto e a de destino. Broodthaers declara ter feito um museu ‘com a palavra museu, a inscrição real’.O objecto ‘museu’ materializa-se a partir do discurso. Por outro lado, Broodthaers produzirá umas placas de plástico que, entre outros,

⁸ Apud Birgit PELZER – “Los indicios del intercambio” in *Marcel Broodthaers...* p. 33.

reciberão o nome de ‘poemas industriais’. Alguns têm a indicação do nome do museu, as horas de visita e as diferentes siglas”⁹.

A *Section XIX siècle* fecha a 27 de Setembro de 1969 e em Ambers abre nessa mesma data a *Section XVIII siècle*, tomando a palavra o conservador do Zeeuws Museum de Middelburg que falaria sobre o encerramento e a inauguração da exposição. Em 14 de Fevereiro de 1970 é inaugurada esta Secção na Kunsthalle, sendo Broodthaers o conservador fictício e Jurgen Harten o Director adjunto da instituição. É a primeira exposição do museu fictício num museu oficial e com obras reais emprestadas, incluindo retrato e paisagem, ou seja, pintura académica e musealizável. A *Section XXeme siècle* será inaugurada a 28 de Setembro de 1968, com um discurso de J. Cladders.

O museu terá ainda uma Secção Folclórica, outra Documental e a Secção Cinema. Entre 5 e 10 de Outubro, na feira de arte de Colónia, inaugurará a *Section Financière du Département des Aigles* com a declaração “Museu de Arte Moderna 1970-1971 em venda por falência”.¹⁰

Em 16 de Maio de 1972 abre na Kunsthalle de Dusseldorf a *Section des Figures del Musée d’ Art Moderne Département des Aigles*, com o sub-título *L’Aigle de l’oligocene à nos jours*, sem qualquer noção de hierarquia, onde cada objecto tinha uma placa a dizer “isto não é uma obra de arte” onde expunha mais de 300 objectos, pinturas, esculturas, utensílios que representavam a águia. O facto do seu museu ter ocupações temporárias problematiza as noções de intemporalidade e perenidade da arte.

Na Documenta 5 de Kassel, abre conjuntamente a *Section Publicité* e a *Section d’Art Moderne*, sendo esta última a sua contribuição para o tema das *Mitologias*

⁹ Birgit PELZER – “Los indicios del intercambio” in *Marcel Broodthaers...*, p. 28.

¹⁰ Seguimos de perto o artigo de Birgit PELZER – “Los indicios del intercambio”..., p. 30.

Pessoais. Quando sai desta Documenta declara encerrado o seu museu e o fim da sua função de conservador de um museu fictício, o que constitui uma paródia política às manifestações artísticas.

Seis semanas antes do fim da Documenta transforma-o no *Musée d' Art Ancien, Département des Aigles, Galerie du XXe siècle*. Com o encerramento do museu declara que volta a ser artista. Critica o Museu e a ideia de conservação, o espaço a partir do qual se produz o discurso sobre arte.

De acordo com Simón Marchán Fiz, a “mitologia individual (...) surge quando numa pessoa a união associativa e criadora de certos complexos ou objectos perceptivos exteriores a qualquer domínio sensorial é tão intensa, que uma imagem ou vivência desencadeia toda uma gama de concomitâncias (...). Semelhantes símbolos individuais vinculam-se estreitamente a experiências libidinosas do *próprio ego* (narcisismo) – como sucede nas diversas *Reconstituições* de Boltanski, no Museu de Broodthaers, ou nas práticas de Ben Vautier ou Beuys (...)”¹¹

Diz Crimp que com as propostas de “Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke y Laurence Weiner, percebemos duas coisas: o início de uma revisão do contexto que define o signo da imagen e uma análise dos principios de estruturação do próprio signo.”¹²

De facto, nesta documenta, os museus de Broodthaers, Daniel Buren, Claes Oldenburg, Herbert Distel e Ben Vautier constituíam uma secção diferenciada, sendo apresentada no átrio da Neue Galerie em Kassel. Estes quatro artistas desenvolviam uma pesquisa que questionava a leitura tradicional dos

¹¹ Simón MARCHÁN FIZ – *Del arte objetual al arte de concepto...* p. 225.

¹² Benjamin H.D. BUCHLOH – “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo” in *Indiferencia y singularidad...*, p. 104.

mecanismos interpretativos e, conseqüentemente, as visões socialmente dominantes. Questiona-se o papel do museu e a forma como este afasta a obra do espectador, a partir do momento em que a obra integra o museu: “Qual é o papel do que na nossa sociedade representa a vida artística, ou seja, qual é o papel do museu?”¹³

O museu concebido pelo artista representava “um papel de paródia social dos produtos artísticos, e de paródia artística das relações sociais.”¹⁴ A exposição e o museu são concebidos como um meio para subverter a noção de arte: “O acto de fingir um lugar oficial para um museu fictício apoia-se no envio de cartas abertas mimeografadas ou impressas. Entre as cartas e o museu tece-se um complexo vínculo social, um conjunto de acontecimentos no qual podem seguir-se vários fios lógicos. (...) A circulação de cartas abertas, remetidas a partir do Musée d’ Art Moderne Département des Aigles, expande o conceito de museu. O seu estilo e o seu tom afastam-se do estilo administrativo oficial das instituições”¹⁵.

Reflectindo sobre o museu como instituição convencional onde as condições ideológicas se tornam condições de verdade, o artista questiona o estatuto da obra de arte e o seu processo de legitimação institucional¹⁶.

¹³ Marcel BROODTHAERS – *Marcel Broodthaers par lui-même...* p. 80-81.

¹⁴ Marcel BROODTHAERS – *Marcel Broodthaers par lui-même...*, p. 90.

¹⁵ Birgit PELZER – “Los indicios del intercambio”..., p. 27.

¹⁶ Na documenta 7 de 1982, alguns artistas apresentam trabalhos que criticam a própria Documenta, destacando-se, a obra “*Oelgemaelde, Hommage à Marcel Broodthaers*, de Hans Haacke. A *Hommage* de Haacke ficou especialmente adequada ao espectáculo da falsa exposição Documenta, pois repetia o mesmo acessório habitual dos museus – a corda para manter os espectadores a uma prudente distância das obras mestras – que Broodthaers tinha exibido na Documenta 5 dez anos antes (...) Broodthaers tinha-se convertido em 1982 num monumento que celebrava a última batalha da exposição contra a privatização do espectáculo.”

Nessa ficção que é o *Musée d' Art Moderne Département des Aigles* e a *Section des Figures (L'Aigle de l'Oligocène à nos jours)* que foi exposta na Kunsthalle de Dusseldorf em 1972, Broodthaers confronta-nos com a violência simbólica que o museu opera e a forma como este e a história constroem com uma colecções contingentes e arbitrárias.

Refere Douglas Crimp que: “A deconstrução alegórica de Broodthaers da casa-prisão da modernidade, oscilava entre a sua linguagem institucionalizada e os seus objectos: desde la fundação do museu fictício que levou a cabo em Bruxelas em 1968 (onde os ícones da modernidade foram apresentados como imagens de postal) até à sua instalação de grande escala do *Le Musée des Aigles* apresentado em Dusseldorf em 1972 (onde 260 artefactos, na construção de uma ficção mítica secundária, foram submetidos, uma vez mais, ao processo de abstracção da história.”¹⁷

Entre apropriações, combinações e citações, o artista equaciona a relação de correspondência entre as palavras e as coisas, o objecto e a sua representação, o plano correspondencial da verdade. As cartas estabelecem essa dissociação entre o sujeito que enuncia e o sujeito da enunciação.

O real é o discurso que produzimos tal como a ficção estrutura a própria linguagem e nela se afirma como elemento constitutivo: “No livro *Magie*, com o sub-título “Art et Politique” (1972), Broodthaers dirige-se a Beuys, e entre outras coisas, alude à exclusão de um trabalho de Haacke sob a forma de uma simulação duplicada: a de uma carta encontrada, que Jacques Offenbach teria escrito, supostamente, a Wagner. O recurso à mensagem cifrada ratifica que o

(Antony HUDEK – “El retorno de la exposición”, in *Exit Express* nº 37, *La era de las exposiciones*. Madrid: Olivares & Asociados, Junio/Septiembre, 2008, p.14).

¹⁷ Benjamin H. D. BUCHLOH – “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo.” In *Indiferencia y singularidad.....*, p.106.

sujeito, no caso de estar representado por palavras, ao ficar preso, sem sabê-lo, na cadeia significante, se encontra dividido pela mesma razão.”¹⁸

À semelhança do seu museu ficcionado, a aparência e o engano, integram tanto a sua obra poética escrita como a sua obra plástica. Também o hieróglifo está presente na sua obra como é o exemplo do filme *Le Corbeau et le Renard* (1967) ou *L'Angélu de Daumier* (1975) numa *Note sur le Sujet*.¹⁹

A fotografia ocupará um lugar relevante na sua obra, sobretudo a partir dos anos cinquenta: “Enquanto medium criador, ela invade, por assim dizer, o universo linguístico de Broodthaers, aí ocupando um lugar cada vez mais importante”²⁰. Nela se iniciará em 1957 com Julien Coulommier, autodidacta, e Serge Vandercam, que organizam no Palais des Beaux-Arts, em Bruxelas, uma exposição de fotografia, na qual ele colabora apresentando os seus pontos de vista, em termos artísticos, sobre os fotógrafos convidados.

São conhecidas as fotografias de Londres, feitas entre Abril e Junho de 1961. Trata-se sobretudo de *street photography*, ruas de Londres, sobre as quais escreverá vários artigos para o Jornal des Beaux-Arts: “ Utilizo desde 1967 telas fotográficas, películas, diapositivos, para estabelecer as relações entre o objecto e a imagem desse objecto, tal como as que existem entre o signo e o significado de um objecto particular: a escrita.”²¹

¹⁸ Birgit PELZER – “Los indicios del intercambio”..., p. 24.

¹⁹ Sobre a importância do hieróglifo na obra do artista ver Birgit PELZER – “Los indicios del intercambio”..., p. 24.

²⁰ Claudia SCHUBERT – “Reflexions photographiques.La photographie: L'écriture de la lumière”, in *Marcel Broodthaers. Texte et Photos...*, p. 392.

²¹ Marcel BROODTHAERS – “Obras y exposiciones 1964-1973” in *Marcel Broodthaers...* p.133.

Seguindo a análise de Claudia Scubert, Broodthaers publica as suas primeiras imagens em 1957 quando escreve, como jornalista, para jornais como *Le Patriote* ou *Le Journal des Beaux-Arts*. Desde textos sobre exposições e viagens, ou sobre arte e cultura, as suas imagens por vezes enquadravam os artigos que escrevia e publicava mas sem um carácter meramente descritivo ou ilustrativo. Em relação a estes, a coerência interna entre texto e imagem é um elemento estruturante, não conferindo à imagem, desta forma, um sentido periférico.

Sensivelmente no ano em que faz as primeiras fotografias, realiza o filme *Clef de l'Horloge (Un poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters)* onde o contraste entre luz e sombra constitui uma marca evocativa da linguagem fotográfica. A publicação póstuma, em 1987, de *Statues de Bruxelles* traduz a interacção entre poesia e imagem. Se bem que Brodthaers apareça como autor dos poemas e Coulommier como autor das fotografias, estas exprimem claramente a visão fotográfica de Broodthaers, reveladas noutros trabalhos do artista.

A sua híbrida produção fotográfica abrange desde imagens de uma viagem em balão sobre o tema da exposição universal de Bruxelas, até acções várias ou visões e acontecimentos quotidianos, edifícios em construção ou cenas de rua.

Em 1961, por exemplo, fotografa e escreve sobre a sua visita ao zoo de Anvers, cujas imagens “mostram os animais no seu respectivo meio ambiente, que não vemos no seu conjunto quando fotografados a uma distância mais segura. O fotógrafo, pelo contrário, procurou a maior proximidade possível sem utilizar teleobjectiva. Esta série comporta igualmente fotografias de detalhes arquitectónicos e ornamentais.

Uma nota deixada, permite pensar que Broodthaers tinha previsto rodar um filme com o título *O Zoo d'Anvers*. Nos poemas ele associa, como num bestiário, as diferentes espécies animais às propriedades e classes humanas. (...) A

associação da poesia e da fotografia é simultaneamente realizada por Broodthaers a vários níveis, por um lado reunindo texto e imagem, por outro na reflexão escrita sobre a fotografia na forma de poemas.”²²

É ainda para Claudia Schubert que no poema *La Photographie*, escrito por volta de 1961-62, em duas versões ligeiramente diferentes, está presente o ponto de vista de um fotógrafo. Tal como neste poema, também o poema de 1961-62 *Le Négatif*, tem duas versões. Acrescenta o flash, um meio possível da gramática fotográfica e que mais sublinha a presença da luz.

Concebidos como foto-poemas, Broodthaers enfatiza a luz como elemento fundamental da fotografia. O punctum de Barthes, diríamos: “iluminar o sono dos outros. Através da luz e da obscuridade. É com efeito assim que realizamos fotografias”²³.

“La Photographie (1e)”²⁴

*Cette tour noire retirée d'un mur éblouissant, où fume
un archer appartient à nul qu' a ma propre ombre.*

Il n'y a pas de châteaux forts, ici.

Mais il est évident qu'il y en eut en cet endroit.

la lumière est trouée.

Le Négatif

*Il n'y a de château, ici, qu'un mur éblouissant à l'endroit
où la lumière est trouée, cette tour noire où fume un archer.*

²² Claudia SCHUBERT – “Reflexions photographiques..La photographie: L'écriture de la lumière”, in *Marcel Broodthaers. Texte et Photos...*, p.393.

²³ Marcel BROODTHAERS apud Claudia SCHUBERT – “Reflexions photographiques...”, p. 393.

²⁴ Marcel BROODTHAERS – “La Photographie” in *Marcel Broodthaers. Texte et Photos...*, p. 104.

Là, d'orage que l'éclair.

La Photographie (2e)

*Cette tour noire où fume un archer appartient à
nul qu' à mon ombre.*

*Il n'y a de châteaux ici q'un mur éblouissant,
il est evident qu'il y en eut réservant
ce endroit où la lumière est trouée.*

Le Negatif

*Il n'y a de château ici, qu'un mur éblouissant
réservant l'endroit où la lumière est trouée, cette
tour noire où fume un archer.*

Et d'orage que l'éclair.

A escolha da imagem fotográfica para a produção de *Self-portrait* evidencia a forte aproximação de Broodthaers à fotografia que o seu percurso não desmente.

Self-portrait mostra uma imagem fotográfica de Broodthaers contida num frasco de vidro, na qual podemos ver o artista a fumar, com olhar frontal e circunspecto. A imagem apenas regista o retrato do seu rosto e pescoço com colarinho de camisa e gravata.

Neste mesmo ano Broodthaers produz um conjunto de obras onde domina o uso de frascos e jarras de vidro, bem como as referências à fotografia e à imagem fotográfica. São exemplo disso um conjunto de trabalhos, todos de 1966, como *La Malédiction de Magritte (Les Nuages)*, *La tour visuelle*, *Building (Les Yeux)*, *Le Salon Noire* ou ainda *La caméra qui regarde*.

Sobre o Retrato, diz o artista em entrevista a Irmeline Lebeer quando esta lhe pergunta se tem alguma ligação a certos objectos: “Sim, a alguns. (...) Um fémur tricolor, ‘Fémur d’homme belge’, e um antigo retrato de um general encontrado não sei em que mercado de objectos usados. Nesse objecto-retrato há uma acertada harmonia de tons. (...) Um puro qualquer não vai à boca de um general qualquer... o calibre do puro, o formato da boca.” Perante este exemplo, pergunta a entrevistadora se era nisso que consistia a arte do retrato, ao que o artista responde “É necessário desvelar – se se pode – o segredo da arte, o general morto fuma um puro apagado. Assim, com o fémur fiz dois objectos úteis. Gostaria de ter feito mais alguns que me dessem tanta satisfação. Mas senti desconfiança do género. O retrato e o fémur parece-me que têm a virtude de corroer a falsificação inerente à cultura. No fémur, nacionalismo e estrutura reúnem-se. O soldado não anda longe.”²⁵

Para este auto-retrato, que nos faz recordar Broodthaers como *Roi des Moules*, talvez possamos retomar o texto, também do mesmo ano que atrás mencionados, *Ma Rhétorique*²⁶ que integra a obra *Moules Oeufs Frites Pots Charbon*:

Moi. Je dis Je Moi Je dis Je
Le Roi des Moules Moi Tu dis Tu
Je tautologue. Je conserve. Je sociologue
*Je manifeste manifestement. Au niveau de
mer des moules. j’ai perdu le temps perdu.
Je dis, je le Roi des Moules, la parole
des Moules.*

²⁵ Marcel BROODTHAERS – “Retrospectivas y Decorados. 1974-1975” in *Marcel Broodthaers...*p. 249.

²⁶ Marcel BROODTHAERS – “Moules Oeufs Frites Pots Charbon” in *Marcel Broodthaers...* p. 81.

Self-Portrait formula os problemas, conceitos, discursos que migram na sua obra, activando novas interferências: nele identificamos obsessões, suportes, representações que sustentam as diferentes modalidades da obra de Broodthaers.

Não se procura reconstituir a história do museu, da arte e seus *modus operandi*, dos processos de legitimação e do poder, do mercado e da designada vida de artista. Não se procura repetir o que foi dito, reescrever o já escrito. As palavras são sempre diferentes mesmo quando os efeitos parecem reconhecíveis ou semelhantes.

Argumenta Catherine David que para “escolher e reunir hoje em dia os objectos e conjuntos dispersos que constituem a sua obra, seria preciso retomar o método de arqueólogo dos modelos e das práticas culturais modernas que Broodthaers tinha inventado. E mais ainda: teríamos que aplicar, à colecção de objectos e documentos heterogéneos e dispersos que deixou, os procedimentos de classificação e associação que ele adoptou.”²⁷

À maneira de um arqueólogo, o artista reinventa o arquivo, a lei interna das coisas. As suas colecções convidam à desordem, não se deixam submeter à lógica interna do museu, da classificação organizada, negociada.

O olhar de águia expresso neste *Self-Portrait*, dirige-se ao campo das instituições, aos enunciados visíveis que regulam as derivas. Pulveriza o museu e os seus pressupostos arquivistas, baralhando origens, filiações, razões da história, colecções, classificações.

A estrutura trágica do museu de arte é invadida por dispersões de acontecimentos e palavras. Fragmentos de sentido não reintroduzem

²⁷ Catherine DAVID – “El museo del signo” in *Marcel Broodthaers ...*, p. 18.

linearidades mas cenas intempestivas, mecanismos sociais e políticos: “Há uma verdade da mentira. É a que determina a minha consciência. (...) Um museu que é um engano tem algo que ocultar, a mentira pessoal tem um aspecto freudiano. (...) Talvez a única possibilidade que tenho de ser um artista seja a de ser um mentiroso, porque, ao fim de contas, todos os produtos económicos, o comércio, a comunicação, são mentiras, a maioria dos artistas ajustam a sua produção ao mercado, como se fossem produtos industriais.”²⁸

Broodthaers indisciplina as classificações individualizantes que apenas manifestam o poder e a realidade político-económica que as objectiva. É necessário um produto de ficção como o olhar de águia de *Self-Portrait* a fumar no interior do museu, para desestabilizar os princípios que definem a percepção do mundo natural e social tal como as suas representações: “O público vê-se confrontado com os seguintes objectos artísticos: águias de diferentes classes, parte das quais estão pesadamente carregadas de noções simbólicas e históricas. O carácter desta confrontação está determinado pela inscrição negativa: ‘isto não é... isto não é uma obra de arte.’ O que não significa outra coisa que: público! que cego estás! Assim, de um ou outro modo: ou a informação desempenhou um papel efectivo sobre o que se chama arte moderno, e neste caso toda a Águia está pura e simplesmente integrada num método; ou a inscrição aparece como um puro sem-sentido – ou seja, que não está ao nível da discussão sobre a validade das ideias, por exemplo, de Duchamp e de Magritte – neste caso, a exposição obedece de novo a os princípios clássicos: a Águia na arte, na história, na etnologia, no folclore... Sem dúvida que eu não seria mais afortunado com a serpente, o leão, o touro”²⁹

²⁸ Marcel BROODTHAERS – “Obras y exposiciones 1964-1973” in *Marcel Broodthaers...* p. 229.

²⁹ Marcel BROODTHAERS – “Museo de Arte Moderno. Departamento de Águilas 1968-1972. Documentos” in *Marcel Broodthaers...*217.

A pequena presença fotografável incorpora-se neste auto-retrato como auto-invenção, jogo livre de uma ética de liberdade. Problematizar o arquivo como desafio aos sistemas simbólicos que favorecem o consenso sobre o mundo social é problematizar os limites das nossas práticas e das nossas experiências, da nossa subjectividade.

A arqueologia para Michel Foucault “não incita à busca de nenhum começo; não associa a análise a nenhuma exploração ou sondagem geológica (...) designa o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência; (...) A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo”³⁰.

Este arqueólogo que escava *espécies* silenciadas, contradiscursos transgressivos, não reconstitui linearidades históricas, estas não cabem nos seus botes de cristal. A sua prática artística, aproxima-se da arqueologia tal como esta foi pensada por Foucault, para quem não importa à (sua) arqueologia a instância do sujeito criador, enquanto razão de ser de uma obra e princípio da sua unidade.

Tal como a arqueologia de Foucault recusava noções caras ao pensamento historicista, como as de evolução e desenvolvimento, ou influência, fonte e origem, substituindo-as entre outras, pelas de descontinuidade, transformação ou limite (como vimos na primeira parte do nosso trabalho) também Broodthaers não procurou invenções, unidades ocultas ou verdades fundadoras e originais. Se Foucault procurou nas instituições modernas como o manicómio ou a prisão, as respectivas formações discursivas como a loucura e a criminalidade, Broodthaers identificou na sua análise arqueológica o museu como instituição de internamento da arte.

³⁰ Michel FOUCAULT – *Arqueologia do Saber...* 149.

Acrescenta Douglas Crimp que a própria história da arte constitui essa disciplina que aguarda análise arqueológica. Para o autor “ambos conformam as condições prévias para o discurso que conhecemos como arte moderna. O mesmo Foucault sugeriu como começar a pensar esta análise.”³¹

Nas contradições encontramos aproximações discursivas, diálogos, diferentes coerências. A identidade temporal, inimiga da diferença, da dispersão do que somos e fazemos: “Frequentemente me punha a meditar nas exposições de arte. Poderia ter ido a outro sítio sitio, mas necessitava desse pretexto. Ao fim de dez anos nessa confortável situação, finalmente me transformei num aficionado. Disfrutava da minha má fé. E até gostaria de ter começado uma colecção. (...) Como, por falta de um mínimo de meios financeiros, não podia construir uma colecção, a única coisa que podia fazer era dar outro tratamento a essa má fé da qual tantas e tantas fortes emoções extraía. Serei um criador, dizia a mim próprio.”³²

Tal como a análise arqueológica em Foucault, também na poética de Broodthaers encontramos essa articulação plural, uma pluralidade de historicidades. *Self-Portrait* conecta o arquivo com os interstícios e desvios,

³¹ Douglas CRIMP – *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2005, p. 63.

³² Marcel Broodthaers apud Birgit PELZER – “Los indicios del intercambio”..., p. 26. E continua a autora: “ No tema da Arte impressionou-me extraordinariamente. Chegava no momento oportuno para fazer os meus projectos, uma parte dos quais conseguí realizar. A opção pela eternidade e o natural acabara por conduzir ao academismo, não é assim? A sua substituição pela opção do efémero, do artificial, d a falsidade excitou o meu entusiasmo ao mesmo tempo que a lealdade poética.”

cruza-se com o emaranhado de redes sem pressupor uma unidade totalizadora: mostra mais texturas múltiplas que efeitos unificadores³³.

Self- Portrait articula o meio. Nem princípio nem fim. Um *intermezzo*.

³³ Disse o artista que Monsieur de la Palice “é um dos meus clientes. Agrada-lhe as novidades. Ele, que faz rir os demais, toma por pretexto o meu alfabeto para , por sua vez, se rir. O meu alfabeto está pintado. Tudo isso é obscuro, os leitores estão convidados a entrar nessa noite para ler uma teoria e experimentar sentimentos fraternais, esses unem os homens, em particular os cegos.” (Marcel Broodthaers – “Ser un hombre de bien o no ser. Estar ciego”, In *Marcel Broodthaers*.... p. 268.

4. Martha Rosler *Self-Portrait II (Lost in the City)*

**“É evidente que pelo menos o neo-expresionismo é hoje, para hoje (e foi) uma estratégia masculina, parte de cuja essência é a dolorosa perda do domínio individual por parte de muitos homens (...). A maior parte das obras fotográficas de crítica social são uma resposta ao poder opressivo da dominação ideológica sem autor segundo expressa o imaginário feminino; daí que seja lógico que estas obras sejam realizadas com mulheres. Dado que as mulheres, na sua procura do êxito e auto-determinação, tenham tido que minimizar a sua “expressividade”, estas obras são rigorosas e duras.”
(Martha Rosler)¹**

Self Portrait II (Lost in the City) (fig.4) representa uma fotomontagem paradigmática do programa artístico de Martha Rosler (1943 -). Neste auto-retrato estão presentes os múltiplos e complexos territórios que configuram o seu percurso.

Marcada pelo feminismo, pela concepção da arte como prática social militante e contestação comprometida, a obra desta artista é impulsionada pela apropriação de imagens mediatizadas oriundas da televisão, publicidade, fotografia e

¹ Martha ROSLER – “Dentro, alrededor...”, p.112.

representações ideológicas da vida quotidiana que a artista encena sob a forma de colagem e fotomontagem.

Os seus ensaios críticos, através dos quais denuncia o sistema da arte, a estetização do real produzida pelo foto-jornalismo, a ideologia humanista da fotografia documental² ou as estruturas de poder que dominam o espaço público e privado, exprimem a multiplicidade de interrogações que encontramos na sua vasta produção.

Abandonando a pintura e recorrendo à instalação, ao video, à arte postal, e à performance a artista utiliza uma multiplicidade de meios que, constituindo-se como verdadeiras plataformas de problematização política e semântica, desestabilizam as representações do poder.

Reconhecendo a importância do feminismo nos movimentos sociais de sessenta, Rosler identifica-se com essas reivindicações desde que começa a viver em Nova Iorque (sobretudo na contestação à guerra do Vietname). De igual forma, a resistência à opressão e a reivindicação pelos direitos civis constituem marcas fortemente vincadas do seu trabalho.

Martha Rosler abandonará a pintura abstracta, recorrendo à imagem fotográfica e à montagem como formas de expressão: “As primeiras montagens que fiz tinham que ver com imagens de mulheres, para as quais aproveitava exemplos

² Ao documental liberal contrapõe o documental radical, criticando o documental convencional que “alcançou a legitimidade e tem um carácter decididamente ritualista. Começa em revistas e livros de papel acetinado, ocasionalmente em jornais e encarece à medida que entra nos museus e galerias. Ao documental liberal mistura os males de consciência de quem o contempla, do mesmo modo que rasgar alivia e o tranquiliza em relação à sua relativa riqueza e posição social (sobretudo este último, agora que inclusive os sectores sociais acomodados e de mobilidade ascendente foram assaltados por preocupações sociais).” (Martha ROSLER – “Dentro, alrededor...”, p. 74).



4. Martha Rosler - *Self-portrait II (Lost in the City)*
Fotomontagem, 16x20 40,6x50cm, 1966-72

que iam desde a pintura à publicidade. Ao princípio estas obras eram simultaneamente pró e semi-surrealistas (o elemento surrealista estava inspirado em parte em Max Ernst e no artista Jess, de San Francisco) mas de seguida estes elementos foram minimizados a favor da criação de uma representação especial racionalizada – o espaço do realismo fotográfico – inclusivé quando comecei a fazer obras sobre/contra a guerra”³.

A irónica, explosiva e surpreendente plástica do seu modo de fazer, é atravessada por interesses sobre questões relacionadas com o corpo da mulher e os estereótipos femininos⁴, como é o caso de *Body Beautiful: Beauty Knows no Pain* (1966-72), *Semiotics of the Kitchen* (1975), ou ainda pela crítica activa ao liberalismo económico, ao imperialismo americano e à miséria social manifesta em obras como *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-72)⁵,

³ Martha Rosler em entrevista a Alan GILBERT (“La calle es un collage: entrevista a Martha Rosler” in *Martha Rosler. La casa, la calle, la cocina/The house, the street, the kitchen...* p. 131).

⁴ “É mais provável que sejam as mulheres (e não os homens) a mostrar uma postura crítica face às relações de poder existentes. (...) A distância (para não dizer desprezo) que experimentam muitos críticos e intelectuais pela vida e cultura das minorias e da classe trabalhadora deixa de ser um tema a tratar quando defendem as mulheres oprimidas. (...) O interesse ornitológico de alguns críticos pelo canto do pássaro enjaulado encaixa no modelo estabelecido por anteriores atrizes e cantoras condenadas. Havia um crítico que atenuava os elogios às mulheres das quais falava, com uma análise dos “pontos débeis” dos seus enfoques, estratégia que nunca utilizou com os homens.” Martha ROSLER - “Dentro, alrededor...”, p. 109-110.

⁵ Para Rosler, tanto na vida quotidiana como nas super-estruturas ideológicas e nos problemas políticos, económicos e sociais, o privado e o público estão inter-relacionados.” Defende ainda o autor que *Body Beautiful: Beauty Knows no Pain* e *House Beautiful: Bringing the War Home* constituem “obras nas quais usa habilmente a técnica da fotomontagem, noutras o enfoque feminista emerge com subtilidade e contundência (...). Nas duas desconstrói-se a cultura visual predominante no Ocidente e em particular no seu país, num contexto de consumismo capitalista acelerado que não se viu reduzido pela guerra do Vietnam”. (Juan Vicente ALIAGA – “Lo público y lo privado: entrecruzamientos productivos. Unas notas acerca de la obra de Martha Rosler” In *Martha Rosler. La casa, la calle, la cocina/The house, the street, the kitchen.....*p. 21).

The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems (1974-75)⁶, *Housing a Human Right* (1989) ou *It Lingers (Ça Traine)* (1993). O lado impessoal e vigiado da cidade e do espaço público é revelado em *In the Place of the Public: Airport Series* (1993-94), adoptando a autora neste projecto o ponto de vista do viajante.

Em *Transitions and Digressions* (1991-95) Martha Rosler confronta-nos com espaços de consumo nos quais manequins em luxuosas vitrines, nos devolvem imagens fragmentadas de mulheres. Em *Rights of Passage* (1995-97) desmistifica a rua como espaço de liberdade sublinhando a uniformização dos espaços urbanos através de vistas panorâmicas feitas a partir do interior de um carro.

Diz Rosler que se tivesse que “definir o material temático impulsionou a minha obra, inclusive na época em que pintava e fazia construções pop, diria que o meu tema principal é a relação entre ‘lugar’ e ‘corpo’ (frequentemente o corpo da mulher) e a sua relação com os discursos do poder e do conhecimento”⁷

O ponto de vista feminista ou as questões do poder e da autoridade, atravessam todo o seu programa artístico, mesmo quando essas representações não são explícitas⁸. Como sublinha Hal Foster, Martha Rosler e artistas como Mary Kelly

⁶ Em 2008 a artista é convidada a integrar uma exposição no New Museum localizado em Bowery. Abordar este bairro era a intenção da exposição, o que não agradava a Rosler pois não simpatiza com a ideia de re-fotografar. A arquitectura do museu e os materiais que definem a sua estrutura constituem sinais de interesse para as empresas de construção. Será este o ponto de partida de Rosler que optará assim por fazer um video em dois canais sobre imagens de Bowery e os interesses das construtoras, originando o projecto *Bowery Highlights* o que lhe permitirá um retorno a temas anteriormente explorados mas de forma diferente. Vd. Martha Rosler em entrevista a Alan GILBERT – “La calle es un collage ...”, p. 139.

⁷ Martha Rosler apud Yolanda ROMERO – “La casa, la calle, la cocina” in *Martha Rosler. La casa, la calle, la cocina/The house, the street, the kitchen...*, p. 14.

⁸ “As fotomontagens a que me refiro frequentemente, incluem interiores domésticos, geralmente habitados por mulheres, e apresentam a casa como um espaço efectivamente militarizado não

ou Barbara Kruger, entre outras, produziram a crítica mais produtiva ao minimalismo pois “voltaram a imagens e discursos adjacentes ao mundo da arte, especialmente às representações de mulheres na cultura de massas e às construções da feminilidade na teoria psicanalítica.”⁹

A utilização da fotomontagem, prática histórica com tradição política, cumpria formal e conceptualmente o seu programa artístico. Será em 2008 que Rosler produzirá obras de carácter totalmente digital, procurando imagens mais brilhantes em conformidade com a maior qualidade de impressão das revistas e periódicos actuais e as pessoas sofisticadas que nelas hoje figuram.

Apesar das novas técnicas digitais de manipulação de imagens, as fotomontagens continuam a assinalar e manter as marcas dos textos existentes no reverso das páginas das fontes de onde foram retiradas.

Martha Rosler destaca que entre 1960-70¹⁰ não era este tipo de imagens que marcava a sua prática artística, na medida em que trabalhava temas

reconhecido como tal, presidido ou habitado por cidadãos femininos que fazem trabalhos domésticos e de reprodução (...). Concebo os meus trabalhos fotográficos sobre espaços de viagem e de trânsito – desde aeroportos a estradas, passando pelo metro ou as ruas da cidade – como são observados também pelas mulheres desempregadas.” (Martha Rosler em entrevista a Alan GILBERT – “La calle es un collage ...”, p. 131).

⁹ Hal FOSTER – *El retorno de lo real...*, p. 62.

¹⁰ “Como estudante de pintura, fiquei assombrada com a pop, que resolvia as questões de estilo, mostrando-me como desfazer-me da ideia do estilo como essencialismo (expressão) do sujeito (do natural ao social, do transcendente a-histórico ao mundo social actual) (...). O aparecimento do video ofereceu uma alternativa “de pobres” ao filme, que – a partir do ponto de vista dos artistas – tinha deslocado finalmente a arquitectura como principal arte da modernidade, tal como aproveitei a oportunidade para me dedicar a este meio, embora ao início fosse muito ingrato, com pouca resolução e má distribuição. Entretanto, também fiz instalações em vez de escultura, embora continue a duvidar que exista entre ambas uma distinção clara.” (Martha Rosler em

diversificados, sem recurso a meios específicos e de forma eclética nos domínios da escultura, instalação, performance, vídeo e arte postal continuando, contudo, a pintar a óleo: “As montagens fui fazendo uma a uma, ao longo de mais de uma década, e nessa época fazia mais montagens sobre a imagem da mulher, sobre a guerra, e inclusivé fiz alguns sobre a geo-política do espaço e do urbanismo (principalmente numa pequena série chamada, retrospectivamente, *The Colonies*). As montagens não estavam concebidas unitariamente como uma série e não tiveram um nome como tais até um pouco mais tarde; em geral, a ideia de produção em série não se formulou até 1970. Nesta ocasião preferi fazer toda uma série em pouco tempo, em 2004, e logo outra em 2008.”¹¹

No entanto, as últimas fotomontagens não se afastam muito das iniciais na medida em que a artista continua a utilizar as imagens tal como elas nos chegam e são trabalhadas pelos mass media.

A escolha da fotografia e da escultura bem como o abandono da pintura, resultou do facto de que “a pintura parecia estar tão estreitamente ligada às instituições de exibição e tão fechada no discurso estético que tinha ficado muda face à modernidade.”¹²

Numa entrevista dada a Benjamin Buchloch¹³ a artista refere que não estudou fotografia no Brooklyn College e que, embora fizesse muitas fotografias, muitos artistas na altura também o faziam.

entrevista a Mónica PORTILLO – “Las cosas parecen haber retrocedido brutalmente”, *Exit Express...*, p. 110).

¹¹ Martha Rosler em entrevista a Alan GILBERT – “La calle es un collage ...”, p. 137.

¹² Martha Rosler em entrevista a Mónica PORTILLO – “Las cosas parecen haber retrocedido brutalmente” *Exit Express ...*, p. 109.

¹³ Seguiremos de perto esta importante entrevista de Martha Rosler, na qual a artista expõe o seu percurso não só artístico mas também pessoal, bem como as suas motivações em relação

As fotografias que produzia eram sobretudo cenas de rua e autónomas em relação à sua pintura. Apesar desse facto, usava o laboratório de preto e branco do Brooklyn College que era orientado por alunos de Walter Roseblum através dos quais as suas ideias chegavam até Rosler. Roseblum personificava a *New York Photography*, *The Workers Film* e a *Photo League*.

Reconhecendo a importância de Heartfield e a sua influência, Rosler absorve a tradição documental dos que expunham as situações da classe trabalhadora ou que convocavam as tradições locais, nativas, como a *FSA*, Lewis Hine, *Film and Photo League*, Walter Rosenblum, Lou Seltzer, Arthur Leipzig, entre outros artistas que integravam o meio nova-iorquino.

Afastava-se de qualquer lógica sensacionalista ou de beneficiência e caridade social: “A fotografia documental sentiu-se sempre mais cómoda na companhia da moral que de uma retórica ou um programa político revolucionário. Inclusive a maioria dos membros da versão americana (Workers’) *Film and Photo League* do período da Depressão participavam da apagada retórica da frente popular. Não obstante, sem dúvida que a força do documental deriva em parte do facto das imagens poderem ser mais inquietantes que os argumentos que as envolvem.”¹⁴

ao uso da imagem fotográfica (Benjamin BUCHLOCH – “A conversation with Martha Rosler” in *Martha Rosler...*, p. 23-56).

¹⁴ Martha ROSLER – “Dentro, alrededor...”, p. 72. Criticando ainda neste texto a matriz cristã da caridade diz que “A noção de caridade, a que se recorre com tanta veemência, pesa mais que qualquer chamada para fomentar os recursos e as capacidades individuais. A caridade é um argumento a favor da conservação da riqueza e, em determinada classe social, o documental reformista (...) gerava polémica em torno de si e era necessário dar um pouco para contentar as perigosas classes baixas (...)” (Idem, p. 71-72).

Segundo a autora, uma grande parte da produção documental que pretende obter reconhecimento cultural não é capaz de construir um discurso crítico sobre as relações sociais. O *documental liberal*, noção de Martha Rosler, apenas suscita às classes dominantes piedade com as classes desfavorecidas, daí a urgência em criar o *documental radical*.¹⁵

A importância da utilização da fotografia nos anos setenta e o seu uso documental para criticar a função ideológica da fotografia ou o carácter aparentemente não codificado da sua mensagem, irrompe na produção de Martha Rosler: “pensa-se no questionamento da autoridade fotográfica por parte de Martha Rosler e outros. Do mesmo modo que artistas como Asher e outros concluíram que, longe de estarem mudos, os sítios institucionais estruturam o discurso da arte; assim, artistas como Rosler concluíram que, não carecendo de código, as representações fotográficas são códigos que projectam um efeito sobre o real mediante um processo de conotação que Barthes numa ocasião chamou mítico.”¹⁶

Apesar da fotografia inundar Nova Iorque, era a *Street Photography* que lhe interessava.

Se por um lado a Pop a conduzira à apropriação de imagens da cultura de massas e estando a Pop ligada à tradição fotográfica, por outro lado a fotografia

¹⁵ “O documental de hoje (...) coexiste com o germe de outro documental: um corpus de obras documentais que economicamente não interessam a ninguém mas que estão cada vez mais decididas a expor determinados abusos fruto da situação laboral das pessoas, da crescente hegemonia das finanças nas cidades, do racismo, do sexismo, e a opressão de classes; obras sobre a militância e a auto-organização, ou obras que as contestam. Talvez possa criar-se um documental radical. Mas a aceitação comum de que o documental precede, suplanta, transcende ou evita o activismo social real, indica que, no entanto, não dispomos de um verdadeiro documental”. (Martha ROSLER – “Dentro, alrededor...”, p. 96).

¹⁶ Hal FOSTER – *El retorno de lo real...*, p. 87.

(prática em relação à qual tinha consciência de que não era consagrada no mundo da arte) permitia-lhe uma relação mais acessível, imediata e mediada com a realidade, sem ter que se preocupar com teorias críticas, inexistentes em relação a este meio.

A relação da fotografia com a linguagem e o texto, o contexto e a própria experiência pessoal torna-se fundamental na forma como utiliza a imagem fotográfica enquanto paradigma visual de desconstrução dos mitos modernistas.

Denunciando no universo da fotografia a ausência de uma prática socialmente crítica, Martha Rosler distingue a fotografia dos artistas e a fotografia produzida por fotógrafos: “nesta última (...), existe uma ironia situacional externa à obra; no passado, a prática fotográfica estetizante era, tal como a arte, altruista, mas os últimos vinte anos de história do mundo da arte tornaram esta postura demasiado aborrecida. Os fotógrafos, especialmente os formados em escolas de belas artes, perseguem novos olhares, embora a omnívora mercantilização da fotografia converta as fotografias em material artístico-histórico. As fotografias citam a pintura, o desenho, os diagramas da arte conceptual, a publicidade, outras fotografias, etc. (...) aceitando a autoridade da fonte e evitando a prática *socialmente crítica*¹⁷.

A sua prática artística não só explora temas que dominam o nosso quotidiano e a nossa contemporaneidade, como apela à implicação do público com a obra, recusando um entendimento do público como instrumento passivo.

Esta estratégia articula-se com a defesa de uma concepção de arte entendida como parte integrante da esfera pública, marcada pela sua gravitação pela

¹⁷ Martha ROSLER – “Dentro, alrededor...”, p. 101.

esquerda Americana, motivada pela Guerra do Vietname, pela sua preocupação com a desigualdade e a injustiça, que a sua educação religiosa reforçava¹⁸.

Considerando que actualmente o que acontece nos espaços públicos da arte acaba por se projectar no domínio da esfera pública, a artista chama a atenção para o actual aparecimento da arte não apenas em meios tradicionais como a imprensa, mas em publicações políticas, na internet ou em blogs¹⁹.

Sem qualquer tipo de didactismo, as suas imagens promovem questões, não geram respostas: “O meu trabalho parece didáctico mas se você tentar descobrir qual é a mensagem, penso que não seja assim tão claro.”²⁰ Não se trata de procurar a resposta, mas de cada um produzir e reequacionar o sentido: “Aspiro a provocar uma reacção e a dar-lhe vida, veiculando-a através do estético ou do prático-estético. Se conseguirmos que as pessoas se detenham, nem que seja momentaneamente, no acto de fazer acções e dar respostas não pensadas na vida quotidiana, talvez possa produzir-se um *détournement* e um avanço na

¹⁸ “Na práxis política de Rosler e nos seus textos (...) deduz-se uma aproximação a postulados marxistas (o ênfase colocado na dimensão laboral, por exemplo, ou a importância que concede à noção de *classe*) face a outras reivindicações, mostrando o feminismo liberal interessado especialmente pela igualdade de direitos face à lei, como o denominado feminismo radical nos Estados Unidos (...)” (Juan Vicente ALIAGA – “Lo público y lo privado...”, p. 22).

¹⁹ “A arte agora fala de dinheiro, assim como de poder social, de entretenimento tanto como de entendimento, de educação tanto como de inspiração. Assim pois, a arte está perfeitamente capacitada para participar na esfera pública, que se encontra em muitos lugares na actualidade. (...) A arte que se produz em público nem sempre se reconhece como tal, pois não é uma representação realizada em espaços artísticos nem um conjunto de objectos situados nos referidos espaços.” (Martha Rosler em entrevista a Alan GILBERT – “La calle es un collage...”, p.128).

²⁰ Martha Rosler entrevistada por Benjamin BUCHLOCH – “A conversation with Martha Rosler in *Martha Rosler...*”, p. 54.

compreensão. (...) Na minha obra trato de abrir um espaço no qual o espectador possa entrar e repensar as mensagens recebidas.”²¹

Interessa-lhe atrair pessoas não especializadas, o público em geral que habitualmente não frequenta museus ou galerias. Procurando alargar o espaço de intervenção da sua obra, de forma a que esta não se centre no público artisticamente cultivado, Martha Rosler propõe a criação de fissuras no quotidiano normalizado: “Qualquer coisa que possa incitar o público a tropeçar consigo mesmo ao dobrar da esquina, por assim dizer, a interrogar as suas crenças e talvez, inclusivamente, a participar não tenho uma ideia fixa sobre isto, e simplesmente faço o que parece necessário dentro das minhas capacidades.”²²

A propósito dos projectos *If You Lived Here....* (1989) e *Martha Rosler Library* (2005)²³ que implicou a criação de uma biblioteca itinerante, a passagem pela galeria *e-flux* de pessoas que nunca lá tinham entrado foi uma conquista cumprida.

De igual forma, no Frankfurter Kunstverein decidiu não colocar a biblioteca em exposições que remetessem ao museu, tornando possível a sua frequência a qualquer tipo de público.

A sua obra sempre foi difundida em meios underground, na rua, mas também pelos meios de comunicação de massas como, por exemplo, a televisão, ou o correio.²⁴

²¹ Martha Rosler em entrevista a Alan GILBERT – “La calle es un collage...”, p. 124.

²² Martha Rosler em entrevista a Mónica PORTILLO – “Las cosas parecen...”, p. 111.

²³ Anton Vidokle, propõe à artista expôr os livros da sua biblioteca pessoal na galeria do próprio Vidokle, o conhecido espaço *e-flux* em Nova Iorque. Este projecto entretanto já circulou em diversas cidades europeias.

²⁴ Referindo-se à sua relação com os espaços institucionalizados da arte, diz-nos: “Fui-me introduzindo mais no mundo institucional da arte com o passar do tempo, respondendo à

Tal como nos anos setenta anunciava em periódicos locais gratuitos, também para *If You Lived Here*, as exposições e acções eram anunciadas em cartazes colados na rua e que permitiam a afluência de comunidades, grupos e círculos eleitorais mais comprometidos com as questões sociais e de habitação: “Incluindo as minhas fotomontagens, que inicialmente só se distribuíam em manifestações sob a forma de fotocópias baratas ou reproduziam-se em *jornais alternativos* locais, agora às vezes aparecem em revistas e jornais de grande tiragem ou em *blogs*, porque tratam o momento presente e os seus sentimentos contrários à guerra.(...) A arte não cria movimentos sociais, embora possa dar-lhes voz e impulsioná-los – mas nunca, que eu saiba, por si mesma”²⁵.

Considerando a estratégia de Rosler do domínio do agitprop, adverte Benjamin Buchloch que a obra da artista, pretendendo operar uma mudança política radical e denunciar as estruturas de dominação capitalista, corre o risco de não dar importância à circulação e sistema de distribuição da obra no espaço das actividades artísticas actuais, tanto mais que a artista no seu processo de trabalho não recorre a uma estetização historicista como estratégia aurática de reconciliação com o mercado.

A sua teoria crítica, politicamente comprometida, analisa os efeitos históricos e ideológicos da fotografia contemporânea, denunciando a suposta objectividade

mudança de estrutura desse mundo. O espaço da arte “alternativa” foi sólido mas foi-se debilitando, e o mundo comercial converteu-se no centro de atenção de um modo mais potente. Mantenho a estratégia de não abandonar nenhum sector de exibição em concreto, mas desde los anos 90 que estou representada por uma galería de Nova Iorque, assim como por outra francesa e uma alemã, ao mesmo tempo que procuro trabalhar e estar presente noutros foruns.” (Martha Rosler em entrevista a Mónica PORTILLO – “Las cosas parecen ...”, p. 110.

²⁵ Martha Rosler em entrevista a Alan GILBERT – “La calle es un collage...”, p. 130.

da prática fotográfica. Às suas apropriações²⁶ e montagens não falta perspectiva política nem se instalam na indefinição da ambivalência: “A ambivalência em relação ao material apropriado torna-se evidente quando a forma é pressionada ao serviço de uma nova autoridade, um novo domínio. Esta ambivalência contribui para o formalismo da obra, já que o brilho pode parecer mais poderoso que a crítica. Para aqueles sem uma relação crítica prévia com o material, a obra parece uma versão empertigada do original, uma nova mercadoria. Na realidade, a maior parte desta obra demonstrou ser muito fácil de exibir, fácil de comentar, fácil de vender.”²⁷

No contexto da sua obra, *Self Portrait I* e *Self Portrait II (Lost in the City)* constituem dois auto-retratos que se conectam e integram na série *Body Beautiful: Beauty Knows no Pain*. No entanto, pelas razões que inicialmente referimos, apenas *Self Portrait II (Lost in the City)* constituirá objecto da nossa análise.

²⁶ “Os anos oitenta prefilaram como se previa, sempre nos Estados Unidos, um movimento apropriação que se dedicou, face à massificação da cultura e face à ideologia dominante transmitida pelos *mass media*, a desconstruir as “mitologias” – no sentido barthesiano do termo – da sociedade Americana. Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Richard Prince e Martha Rosler., para citar só alguns, quiseram, de um modo talvez mais activo e combativo que o de Sherrie Levine, contribuir, realmente, para a transformação do aparato ideológico e cultural existente.” (Dominique BAQUÉ – *La fotografía plástica..*, p.153).

²⁷ Martha ROSLER – “Dentro, alrededor...”, p. 106. Sobre a apropriação diz-nos: “Que significa reproduzir directamente fotografias conhecidas ou fotografias de obras de arte conhecidas? As respostas foram engenhosas: tirar as obras dos seus nichos reificados e torná-las acessíveis a todo o mundo (um comissário respeitável); afirmar que fazem parte do nosso inconsciente cultural (um artigo recente do *New York Times*); expôr a condição mercantil de toda a arte na época da reproductibilidade técnica (críticos influenciados pelo pensamento europeu); protestar contra a sobreabundância do imaginário existente (um amigo meu). Cada uma destas explicações permanece no seu próprio domínio de significados_ A explicação mais clara que o artista pôde oferecer, foram observações sobre ambivalência.” (Idem, p.107).

Diz Rosler em entrevista a Benjamin Buchloch que iniciou essa série em 1965²⁸ e que a frase *Beauty Knows no Pain* foi retirada de um filme tardio de Elliot Erwitt, sendo essa frase aí proferida pela líder de uma claque do Texas. Esta série é, fundamentalmente e segundo a artista, acerca das representações do feminino na publicidade e na arte.²⁹

A referência ao espaço urbano, presente neste auto-retrato, conduz-nos ao interesse de Martha Rosler pela *street photography*. Embora o seu interesse em fotografar pessoas fosse praticamente inexistente, e a sua motivação fosse a própria rua, neste auto-retrato a preto e branco as pessoas mais parecem manchas negras, impenetráveis, contornos de fantasmas que se movem na cidade.

Embora anterior a *Secrets from the Street*³⁰, a atenção ao espaço social urbano não deixa de se esboçar em *Self Portrait II (Lost in the City)*: “Sempre que me mudava para uma cidade, fiz trabalho sobre as ruas da cidade. Quando fiz *Bowery* tinha acabado de regressar a Nova Iorque por algum tempo. Quando fiz o vídeo *Secrets from the Street*, tinha-me mudado para San Francisco. Quando falamos sobre a minha vivência em San Diego, drante esse período(...) todo o meu trabalho ali feito acerca do espaço urbano teve lugar nos meus sonhos: eu sonhava com as bermas das estradas – literalmente. Assim, logo que me mudava para uma cidade, naturalmente começava a trabalhar sobre as cidades, novamente.”³¹

²⁸ Martha Rosler entrevistada por Benjamin BUCHLOCH – “A conversation with Martha Rosler...”, p. 47. No entanto, segundo informação solicitada por email à artista esta refira que, talvez, a série tenha, sido iniciada em 1966.

²⁹ Martha Rosler entrevistada por Benjamin BUCHLOCH – “A conversation with Martha Rosler...”...p. 47.

³⁰ Vídeo a cores, 980.

³¹ Martha Rosler entrevistada por Benjamin BUCHLOCH – “A conversation with Martha Rosler...”, p. 51.

Ocupando a quase totalidade da imagem, transeuntes circulam na rua protegendo-se da chuva com guarda-chuvas e de costas voltadas para o espectador.³² A fotografia de uma figura feminina de imagem clara e leitura definida, (fotografia de família³³ e que retrata a própria Martha Rosler) ocupa o canto inferior esquerdo da imagem, de costas voltadas para os indivíduos que passam na rua, e de frente para o espectador. É ela que, qual ícone esvaziado de realidade, “ilumina” a imagem.

Como se de um elemento estranho e perturbador à situação fotográfica se tratasse, esta mulher em pose que de óculos de sol colocados no cimo da cabeça desnaturaliza, pela artificialidade que representa, o realismo de um dia de chuva a que a imagem fotográfica nos remete, estabelece ainda uma relação meta-crítica com o aparente registo instantâneo da situação fotografada.

Aqui, como em *Bowery*, parece estarmos perante dois sistemas descritivos inadequados. A propósito de *Bowery*³⁴: “Em *The Bowery* eu estava a tentar conseguir alguma forma de incorporar a fotografia no meu trabalho enquanto, simultaneamente, mostrava que tinha com ela uma relação crítica. Mas isso não esgota o assunto. Envolve o humanismo e as suas falhas e invoca o espaço social. Eu só mais tarde compreendi em que grau isso se encaixava para mim, mas penso que agora é tudo bastante claro. Continuo a repetir continuamente os mesmos trabalhos mas são é sobre coisas diferentes. O aeroporto e as fotografias de estradas,³⁵ ambas se envolvem em questões de espaço e

³² Desta fotografia retirada de uma revista médica, se apropriou Martha Rosler para esta fotomontagem. Esta informação foi prestada pela artista através de correio electrónico.

³³ Informação comunicada pela artista através de correio electrónico.

³⁴ *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, Instalação com fotografias a p/b e textos fotografados, 1974-75.

³⁵ *Rights of Passage*, fotografias panorâmicas a cores, 1995-97.

também com a fotografia e o aparato fotográfico bem como o que este pode fazer. O que é mais figurável, o que não é, o que é considerado como um “instantâneo” e o que é uma imagem estética – o que é a forma fotográfica?”³⁶

Diz Griselda Pollock, a propósito de um conjunto de artistas no qual se inclui Martha Rosler, que “muitas obras das artistas possuem numa imagem e no método de trabalho, o que revelam ser aquilo a que eu chamo ‘pintar depois’, na ‘história do depois’. O uso de fotografias fundidas articula este projecto com a tradição duchampiana do *readymade*.”³⁷

Referindo a influência das peças didácticas de Bertolt Brecht,³⁸ a dimensão política do seu trabalho está ainda presente na representação da identidade. Poderíamos falar de um efeito de estranhamento ou distanciação à maneira brechtiana neste *Self Portrait II (Lost in the City)*. Esse afastamento do *Self* em relação à cidade, a que o título da obra nos remete, reflecte-se ainda na atitude do espectador.

O nosso olhar estranha a relação enigmática que se pretende estabelecer entre a imagem de transeuntes na rua à chuva e a representação fotográfica do retrato da artista: a nossa história individual parece projectar-se também na

³⁶ Martha Rosler entrevistada por Benjamin BUCHLOCH – “A conversation with Martha Rosler...”, p. 51.

³⁷ Griselda POLLOCK – “Inscripciones en lo femenino” in *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Anna Maria Guasch (ed.). Madrid: Ediciones Akal, 2000, p. 337.

³⁸ “Fui influenciada pelas Lehrstucke de Brecht. Eu chego a colocar questões. Mas sinto que seria para mim uma auto-derrota gerar a resposta. Eu talvez possa ter uma resposta, mas há algo mais no mundo para além de mim. É muito possível que a resposta que possa ser gerada seja uma resposta melhor do que a minha resposta, portanto porque é que eu devo dizer qual é a minha resposta?” Martha Rosler entrevistada por Benjamin BUCHLOCH – “A conversation with Martha Rosler...”, p. 55.

história social (há sempre mais para lá do *Self*) como refere a artista a propósito de *Garage Sale*.

Como se de dois momentos e espaços se tratasse, a valorização do carácter processual que a própria colagem e montagem possibilitam enquanto meios de experimentação, potenciam ainda nesta fotomontagem a desnaturalização da imagem fotográfica.

Esta estratégia desnaturalização tinha sido já utilizada e referida por Rosler mas a propósito de *Garage Sale*: “As vendas de garagem* faziam parte desse impulso de pegar nas roupas do dia-a-dia, com os fantasmas das pessoas ainda dentro delas e desnaturizá-las de alguma maneira, de modo a que contassem uma história social e não uma história individual. Alguns trabalhos usaram as roupas e eram especificamente políticos, nomeadamente *Diapper Patter* e *Some Women Prisoners* em meados dos anos setenta.”³⁹

Tal como Brecht não propunha ao espectador a ilusão cénica, também nas fotomontagens de Martha Rosler o trabalho com fragmentos potencia a desnaturalização da imagem.

Produz-se o afastamento de qualquer naturalismo representativo que a imagem fotográfica pudesse suscitar, abrindo-se assim à atitude e crítica do espectador, a quem é permitido espaços de liberdade.

Este recurso não deixa de constituir uma estratégia política. O salto dialéctico brechtiano claramente se adequa à prática da fotomontagem.

³⁹ Martha Rosler entrevistada por Benjamin BUCHLOCH – “A conversation with Martha Rosler...”, p. 47. Martha Rosler refere-se aos trabalhos performativos *Monumental Garage Sale* de 1973 e *Travelling Garage Sale* de 1977.

Se em Brecht⁴⁰ a montagem de resistências épicas interrompem a identificação e iniciam a crítica, também neste auto-retrato a fotomontagem nos desfamiliariza perante o representado, o eu-outro, traduzindo o estranhamento geral das identidades no palco da cidade.

No plano artístico a *Lehrstucke* é suspendida mas no plano político não podemos considerar a sua inexistência. Assim nos relembramos das críticas palavras de Walter Benjamin a propósito das obras produzidas num regime fascista: “O autor que tiver reflectido profundamente sobre as condições da situação actual está longe de esperar, ou mesmo de desejar, obras dessas. O seu trabalho nunca se ocupará apenas dos produtos, mas também, sempre e simultaneamente, dos meios de produção. Por outras palavras: os seus produtos têm de possuir, para além do seu carácter de obra, e antes dele, uma função organizadora. E de modo algum a possibilidade que têm de ser utilizados com uma função organizadora se pode limitar à possibilidade de serem utilizados com uma função propagandística.”⁴¹

Refere a artista que sempre que chegava a uma cidade começava a trabalhar sobre essa mesma cidade. *Lost in the City* define essa espécie de situação – fragmento. A fotomontagem, impedindo uma totalidade orgânica, espelha o título da própria obra.

⁴⁰ Martha Rosler explica que não era fácil os amigos falarem do Black Mountain College, de Cage e dos princípios aleatórios e ela gostar de Jack Kerouac ou Allen Ginsberg. Já tinha lido Gertrude Stein, William Carlos Williams, Pound e Eliot, entre outros. Também assistia às produções do Living Theatre, graças a quem pôde ver Brecht, Ionesco, Pirandello ou Beckett (Martha Rosler entrevistada por Benjamin BUCHLOCH – “A conversation with Martha Rosler...”, p. 26).

⁴¹ Walter BENJAMIN – “O Autor como Produtor” in *A Modernidade. Obras Escollhidas de Walter Benjamin...* p. 287-288.

Numa espécie de anti-flânerie, *Lost in the City*, parece afastar-se da paixão pela multidão, dessa figura do *flâneur* descrito por Baudelaire como aquele que na multidão encontra o seu domínio, a vitalidade, o fugidio, o fervilhar vibrante da cidade: “A sua paixão e a sua profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, escolher domicílio no número, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito, é um imenso prazer. Estar fora da sua casa mas sentir-se em casa em toda a parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer escondido no mundo (...). Assim, o amante da vida universal entra na multidão como quem entra num reservatório de electricidade. Podemos também compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão (...) É um *eu* insaciável de *não-eu*, que a cada instante o traduz e exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia.”⁴²

O *flâneur*, esse *homem do mundo*⁴³ que possui a curiosidade da criança e a capacidade de análise do adulto, é um cidadão do mundo. A sua casa é a multidão; deambula pela cidade guiando-se pelo vagar, pelo vaguear.

A irresistibilidade da multidão e o seu fascínio é onde o seu prazer se precipita. No entanto, nesta obra de Martha Rosler, as sombras da multidão ressoam a obscuridade e não à luz electrizante da cidade. A figura da mulher ao canto da imagem projecta o seu olhar fixamente, atentamente perdido. Esta solidão, que parece não encontrar prazer no meio da multidão, situa-se no limiar da própria imagem.

⁴² Charles BAUDELAIRE – *A Invenção da Modernidade. Sobre Arte, Literatura e Música...*, p. 287. O *flâneur*, continua Baudelaire, “Admira a eterna beleza e a admirável harmonia das capitais, essa harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da grande cidade, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou batidas pelas bofetadas do sol.” (Idem, p. 288).

⁴³ Baudelaire refere-se à obra de Edgar Allan Poe, *O Homem das Multidões*.

Segundo Benjamin o *flâneur*, abandonado à multidão, situa-se na mesma condição da mercadoria. A multidão assim entendida, actua como uma droga sobre o flâneur.

Diz o autor que a multidão o penetra “como um narcótico que o compensa de muitas humilhações. O transe a que se entrega o *flâneur* é o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente dos compradores. (...) Ora, a empatia é também a essência do transe a que se entrega o flâneur no meio da multidão. (...) Baudelaire era um conhecedor de estupefacientes. Apesar disso, escapou-lhe um dos seus efeitos sociais mais importantes, o da simpatia que os viciados irradiam sob a influência da droga. O mesmo efeito pode encontrar-se na mercadoria, que o vai buscar à multidão que a inebria e envolve no seu murmúrio.”⁴⁴

A cidade, espaço estriado da multidão e onde esta colectivamente se subjectiva, implica fluxos desterritorializados, descodificados, interrompidos e aos quais nos reporta *Lost in the City*. Enquanto força que articula processos, a cidade é esse sistema vivo, rizomático, um mapeamento sem princípio nem fim, onde circulam e se articulam fluxos: um verdadeiro agenciamento no sentido de Deleuze e Guattari.

Na cidade, ao contrário do mar (que por sua vez também se deixa estriar) constitui, nas palavras daqueles autores, o espaço estriado por excelência. Para os autores, a oposição liso-estriado conduz-nos a complicações e sobreposições difíceis.

⁴⁴ Benjamin Walter – “O Flâneur” in *A Modernidade. Obras Escollhidas de Walter Benjamin...* p. 57-58.

Esta distinção, este jogo, não é fácil de definir ou de opôr: “podemos habitar em estriado os desertos, as estepes ou os mares; podemos habitar em liso as cidades, ser um nómada das cidades (por exemplo, um passeio de Miller em Clichy ou em Brooklin, é um percurso nómada em espaço liso, a cidade também despeja um patchwork, diferenciais de velocidade, atrasos e acelerações, mudanças de orientação, variações contínuas...(...). Não existem apenas estranhas viagens na cidade, mas viagens no lugar: não pensamos nos drogados, cuja experiência é bastante ambígua, mas sobretudo nos verdadeiros nómadas. É a propósito destes nómadas que podemos dizer, como sugere Toynbee: *eles não mexem*.”⁴⁵

Estes nómadas imóveis e que viajam no lugar são, na perspectiva de Deleuze e Guattari as intensidades, pois o que distingue as viagens não são a objectividade dos lugares ou a medida do movimento mas o modo de espacializar, ser no espaço.

Se “viajar é pensar”,⁴⁶ viajamos em liso ou em estriado, em passagens, conexões, combinações. Entre desvios e dispersões a cidade, desenha-se como espaço potencial de transsubjectividade, de expedição ilimitada do *flâneur*.

Descrevendo minuciosa e exaustivamente a cidade, do alto do terraço de sua casa, Palomar conclui que nada do que ele dali vê “pode ser visto por quem move os seus pés ou as suas rodas sobre as calçadas da cidade. E inversamente, cá de cima tem-se a impressão de que a verdadeira crosta terrestre é esta, desigual mas compacta (...). Só depois de ter conhecido a

⁴⁵ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux...*p.601-602. “Viajar em liso é sempre um devir, e ainda um devir difícil, incerto. Não se trata de voltar à navegação pré-astronómica, nem aos antigos nómadas. É hoje em dia, e nos sentidos mais diversos, que se persegue o afrontamento do liso e do estriado, as passagens, alternâncias e sobreposições.” (Idem, p. 602).

⁴⁶ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux...* p. 602.

superfície das coisas - conclui – nos podemos aventurar a procurar o que está por baixo. Mas a superfície das coisas é inesgotável.”⁴⁷

Neste auto-retrato de Rosler na *época do capitalismo avançado* - parafraseando Walter Benjamin a propósito de Baudelaire - se de *flâneur* aqui pudermos falar talvez que ele se aproxime mais de Poe que de Baudelaire: “Em Poe, o *flâneur* é sobretudo alguém que não se sente integrado na sua própria sociedade. Por isso ele procura a multidão; e não andarão muito longe disso a razão pela qual ele se esconde no meio dela. Poe esbate deliberadamente a diferença entre o marginal e o *flâneur*.”⁴⁸

Em *Lost in the City*, a relação com o espaço urbano espelha-se na relação a si, tal como o nómada cria o deserto e é criado por ele: “O encontro com os outros é o verdadeiro encontro conosco.”⁴⁹

Não há lições que nos expliquem a subversão rizomática: *Lost in the City* estende-se para além da forma tranquilizadora da unidade. Um *flâneur* nunca se perde, um *flâneur* nunca se mexe.

⁴⁷ Italo CALVINO – *Palomar*. Lisboa: Editorial Teorema, 1987, pp.62-63. Ver descrição da cidade a que se dedica Palomar (Idem, p. 61-62).

⁴⁸ Walter BENJAMIN – “O Flâneur” in *A Modernidade. Obras Escollhidas de Walter Benjamin...*,p. 50.

⁴⁹ Eduardo LOURENÇO – *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2001, p. 180.

5. Jürgen Klauke

Self-performance

**“Os espaços lisos não são por si-mesmos libertadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui os seus jogos, afronta novos obstáculos, inventa novas marcas, modifica os adversários. Nunca acreditar que um espaço liso serve para nos salvar.”
(Gilles Deleuze e Félix Guattari)¹**

“O rosto é um conto de terror.” (Gilles Deleuze e Félix Guattari)²

“O rosto é uma política.” (Gilles Deleuze e Félix Guattari)³

Desde a década de setenta que o trabalho do artista alemão Jürgen Klauke (1943-) se exprime nos domínios da performance, acções, fotografia, desenho, livro de artista vídeo ou filme.

¹ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux...* p. 625.

² Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux...* p. 206.

³ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux...* p. 222.

Assumindo o suporte fotográfico como instrumento independente no campo das artes visuais, é através dele que regista as suas sequências e performances encenadas. Redefinindo o lugar da fotografia no campo da arte, Klauke repensa simultaneamente o problema da representação: “É com o suporte da fotografia que um artista pós-moderno como Jürgen Klauke pode exprimir a sua principal preocupação. (...) Klauke expõe magistralmente as diferentes possibilidades que a fotografia oferece para conceptualizar as formas socializadas da representação de si e para as transgredir.”⁴

A experiência do corpo e o corpo como espaço de experiência no campo da arte, sobretudo a partir das últimas décadas, abre-se a territórios múltiplos. Fotografia e corpo contribuem para o desenvolvimento de experimentações artísticas e potenciam complexas aproximações discursivas sobre o corpo como construção social e cultural.

Imagens de corpos afiguram-se como imagens de instabilidade que interrogam e transformam os códigos das representações de si. Neste âmbito, a fotografia confere sentido aos regimes visuais que os artistas convertem em instrumentos de resistência e de luta. O reconhecimento da necessidade de expôr os discursos pessoais mediando-os através do corpo próprio, estabelecê-lo-á como lugar de produção de significado e de dissidência. O corpo será formulado como Outro e objecto da história que temos para narrar.

Os contributos teóricos dos anos sessenta e setenta introduziram no debate um conjunto de problemáticas com repercussões que se fizeram sentir em diversos domínios como “os discursos feministas, na crítica ao sistema *heteropatriarcal* ou na recusa do *falogocentrismo* – e também na própria prática artística, já que serão estes os anos em que o aparecimento happening, da performance e da

⁴ Peter WEIBEL – “L’Art de Klauke. Entre politique corporelle subversive et actions performatives”, in *Jürgen Klauke. Le désastre du moi. Oeuvres récentes,...*s/p.

body art trarão consigo (...) a aposta num discurso ritualista, participativo, cerimonial e festivo.(...) Os anos oitenta e noventa abandonarão nas suas problemáticas o carácter mais superficial e complacente deste intento, dado que adquirirão o sentido de uma simples cartada ideológica destinada ao reforço do próprio sistema que se pretendia questionar.”⁵

A contemporaneidade oferecer-nos-á o corpo como projecto de lutas imprevisíveis e obscuras que configuram as nossas contradições, as nossas desordens. Esta interacção entre desordem corporal e desordem social expõe-se em corpos visuais que descrevem imperfeições, diferenças, transgressões e mutilações. As experiências pessoais dos artistas manifestam-se sem constrangimentos de qualquer ordem, procurando assegurar que o sujeito é um contínuo processo, independente dos modelos sociais de comportamento.

Os anos sessenta e setenta, afastando-se de uma concepção aurática da arte, validarão o meio fotográfico como registo documental para as práticas oriundas da Arte Conceptual, Land Art, Happening e Fluxus, Body Art, Accionistas Vienenses, entre outros. Nem sempre este registo é puramente passivo e neutral pois, em determinadas obras a participação activa deste suporte integra o próprio projecto e interfere na leitura do espectador: “Da fotografia-documento à fotografia-modelo, produziu-se uma trajectória muito singular da qual dá conta, de modo exemplar, Christian Boltanski em 1976: “As fotografias estiveram durante muito tempo sob o domínio da pintura; encontramos influências pictóricas nos tipos de iluminação, nos temas, o desfoque, etc., e inclusivé nos termos que se utilizam: o retrato, a paisagem. Mas creio que tudo está mudando devido, em grande parte, à influência dos pintores fotógrafos que, não tendo

⁵ David PÉREZ – “Entre la anomalya y el síntoma: tanteos en un frágil recorrido” in *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI...*p. 32-33.

complexos face à pintura, sendo eles mesmos pintores, puderam tratar la fotografía de modo diferente.”⁶

O corpo será, neste domínio de acções efémeras e precárias, o instrumento mobilizado para enunciar a obra performativa.

Entre a defesa do corpo como ferramenta a ser artisticamente reinventada, a mitologia do retorno a um corpo primitivo e animal, ou a consciência do corpo como mercadoria na sociedade capitalista, os artistas convertem-no num meio de luta.

De igual forma, operando no espaço discursivo dos artistas que contribuem para a explosão de fronteiras, Klauke propõe-nos o seu corpo na condição de performer, à semelhança de artistas como Vito Acconci, Bruce Nauman, os Abramovic, Valie Export, Herman Nitsch, Gina Pane, Stuart Brisley, Chris Burden, Ana Mendieta, Orlan, Luciano Castelli, Urs Lüthi, Morimura e tantos outros: "Na realidade, os artistas dos anos setenta, na sua apreensão fotográfica do corpo eram devedores tanto de uma tradição mecanicista e analítica comum à dança e à fotografia modernas (desde os ballets de Schlemmer) como das remanescências mitológicas na sociedade industrial. Isto é muto evidente no trabalho de Rebecca Horn (...) Em Rinke, a geometria do espaço e a regularidade do tempo medidos pelo gesto reiterado e pelo movimento decomposto, reconstituem a possibilidade do rito. Em Barbara y Michael Leisgen, o corpo é um instrumento de experiência e interpretação de formas-signo inscritas no espaço natural (...)."⁷

⁶ Dominique BAQUÉ – *La fotografía plástica...* p. 16-17.

⁷ Jean-François CHEVRIER – *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación...*p. 186.

Tomando-se a si mesmo como objecto de identidades ficcionadas, Klauke expõe o próprio corpo como elemento central da sua produção artística. Da política do corpo à política do sexo, é sempre a questão das identidades que está presente. Desde *Ich & Ich*, 1972, *Fisionomina* (1972-73), *Masculin/Fémin* (1974), *Rot* (1974), *Dr. Müller Sex-Shop* (1977), até às séries fotográficas *Transformer* (1970-75), ou obras como *Formalisierung der Langeweile* (1980-81), *Prosecuritas* (1987-88), *Sonntagesneurosen* (1990-92) e ainda mais recentemente (*Ästhetische Paranoia*) 2003-06, que Klauke assume o seu corpo como superfície de projecção de problemas como a impossibilidade de uma identidade fixa, o sexo e a sexualidade, o masculino-feminino, a dissolução do sujeito, o corpo, o poder repressivo e intimidatório das instituições, o tédio, a solidão e a morte. Figuras trágico-cómicas do corpo contemporâneo.

Sequências, auto-retratos, auto-performances, quadros, ensaios, grandes formatos, representam o seu corpo no medium fotográfico. A propósito da exposição *Jürgen Klauke. Le désastre du moi. Oeuvres récentes, 1996-2001*, diz Bernard Marcadé: “A arte de Klauke situa-se nos confins da performance e do quadro vivo, numa configuração formal que faz da fotografia o seu território de eleição.”⁸

Se nas séries dos anos setenta⁹ a visibilidade conferida ao plano sexual, às diferenças sexuais e à problemática da identidade era explícita, neste conjunto de obras¹⁰ evidenciam-se as relações homem-mulher, a fragilidade das

⁸ Bernard MARCADÉ – “Une Gymnastique du Suspendu” in *JÜRGEN Klauke. Le désastre du moi. Oeuvres récentes...*, s/p.

⁹ Por exemplo *Transformer*, *Masculin- Féminin* ou *Umarmung*.

¹⁰ *Warteschleife*, (1996-99) *Annäherungsakrobatik* (1996-01), *Bewustseinserweiterung* (1996-00), *Nebenwirkung* (1996-99), *Warnehmungsakrobatik* (1996-99), *Entscheidungsnotstand I* (1996-97), *Übergangsschwachsinn* (1996-98), *Offenbahrung* (1996-98), *Tischkrise* (1996-00), *Sehnsuchtsbefall* (1996-98), *Wirklichkeitskompromiss* (1996-97), *Daseinsrenovierung* (1996-97),

relações, os desequilíbrios ou a instabilidade mas que não são objecto de uma qualquer abordagem psicológica mais ou menos estafada: “A psicologia, nas imagens de Klauke, é uma questão de ginástica. O que se representa nestas cenas pálidas é uma forma de pantomima existencial (...) nas quais as relações entre as personagens se encontram corporalmente traduzidas por poses alambicadas nos limites do derisório. (...) O humor em Jürgen Klauke é uma forma de desarmar a gravidade da proposta, uma maneira de a suspender.”¹¹

Os protagonistas masculinos e femininos deste conjunto de obras parecem viver num espaço irreal e tempo etéreo, dotados de uma visualidade quase mística. Mais que as questões da identidade, as relações como que precárias, sem gravidade, dessexualizadas, entre os sujeitos e as coisas dominam estas imagens encenadas e de carácter performático. Os títulos que Klauke lhes atribui e que indicamos na página anterior, exprimem uma certa ironia que se traduz em imobilizações ou poses corporais de grande geometrização formal e, por vezes, sem sentido imediato ou aparente, como é o caso das dissociações entre objectos e indivíduos e dos próprios objectos entre si. Algumas delas mais parecem as antropometrias de Yves Klein, fantasmas de corpos feitos não de tinta azul, mas de pura luz fotográfica.

A fisicalidade dos corpos, marcada de forma imprecisa, indefinida e, por vezes, desfocada, contrapõe-se com a forte invocação e visibilidade do corpo e do sexo na sua produção da década de setenta. No entanto, em nenhum dos casos podemos falar de aproximações a uma qualquer representação clássica do corpo ou a um paradigma humanista.

Seins-Befragung (1996), *Zweisamkeitsimagination* (1996-97), *Bewegtes Ich* (1996-97), *Desastroses Ich* (1996-00), *Beziehungsgeflecht* (1997-98), *Vergewisserungstechnik* (1996-00).

¹¹ Bernard MARCADÉ – “Une Gymnastique du Suspendu” in *JÜRGEN Klauke. Le désastre du moi. Oeuvres récentes...*, s/p.

Como sublinha Peter Weibel, “misturando corpo, escultura, identidade, performance e suporte, Klauke propõe uma nova equação: ele parece conservar a correlação clássica da escultura e do corpo (à maneira de Rodin) mas, com efeito, desconstrói-a passando do suporte material da pedra ao, imaterial, da fotografia. Elaborando um conceito de escultura fundado no suporte e no signo, permitiu igualmente uma transformação do conceito do corpo.”¹²

À semelhança de obras anteriores do artista, o quadro conceptual que atravessa este conjunto de trabalhos, reforça o seu protagonismo graças à singularidade e omnipresença que os objectos e os materiais têm nas suas imagens: secreções corporais, véu, saltos altos, flores, couro, mascaras, balões, banheiras, mesas e cadeiras, bolas, bengalas, cabides de roupa, bacias, subtraem-se a qualquer função decorativa ou neutralidade hermenêutica. Ao contrário, trata-se de uma verdadeira coreografia e de verdadeiros intérpretes que interagem com a cena, conferindo-lhes um irónico sentido dramático.

É conhecido o carácter experimentador, travestido e *transformador* do corpo nas imagens de Klauke. Neste âmbito situamos a obra *Self performance*, de 1972-73 (fig.5). Trata-se de uma fotografia que integra a sequência de treze imagens intitulada *Self performance* na qual o artista de cabelos longos, usando um longo vestido e um véu, segura na mão um ramo de lírios.

Provocantemente vestido de couro e calçando botas de salto alto, claramente fetichizadas, o artista com o rosto fortemente maquilhado, aparece travestido em arquétipo feminino: “Ficamos sempre confundidos ou maravilhados, sempre admirados, perante a nossa própria fotografia. Temos sempre mais irrealidade do que os outros. É a nós próprios que vemos pior, na vida, incluindo a falsa perspectiva do espelho, através do olhar da nossa imagem composta que nós

¹² Peter WEIBEL – “L’Art de Klauke. Entre politique corporelle subversive et actions performatives” in JÜRGEN Klauke. *Le désastre du moi. Oeuvres récentes...*, s/p

queremos reter, a melhor, a do rosto defendido que tentamos encontrar quando posamos para uma fotografia.”¹³

Nesta imagem, Klauke parece uma mulher que os pêlos do peito, visíveis, desmentem: “Apresenta-se como um homem representando o papel de um travesti e pretende ser reconhecido por esse sinal exterior de masculinidade tradicionalmente associado ao macho. Este eu masculino não se apresenta escondido atrás de outro pólo mas está consideravelmente enfraquecido. Não se trata de um estudo hemafrodita mas de uma verdadeira batalha dos sexos na qual cada lado se auto-confirma voluntariamente, o que deve, de acordo com Klauke, conduzir a “um nivelamento exterior do corpo” e “acabar com esta perturbadora batalha”¹⁴.

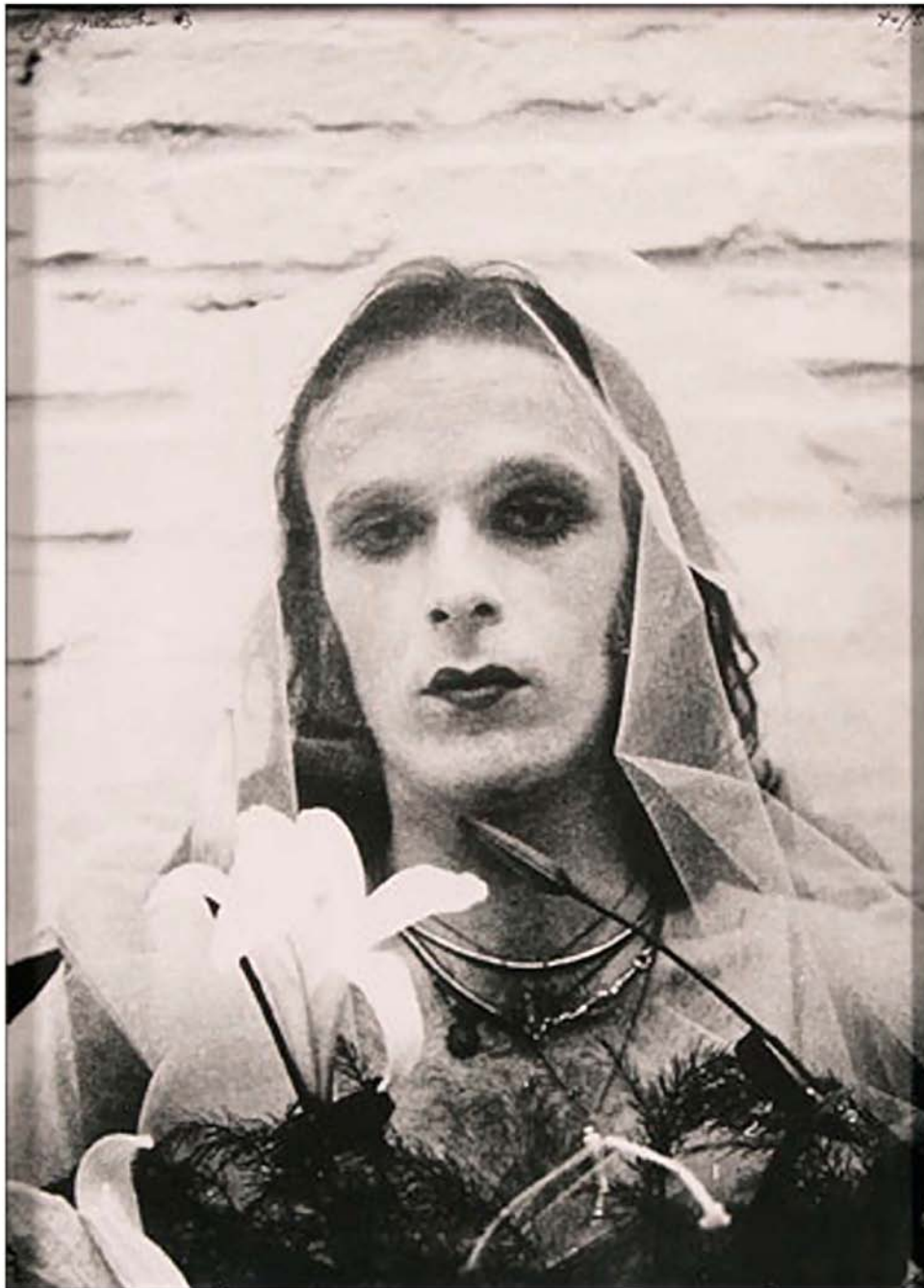
Metamorfoseando-se num ser feminino, Klauke expõe objectos em tecido representando os órgãos genitais masculinos e femininos que constituem a diferença anatómica entre os sexos e que constituem a naturalização da diferença socialmente definida entre eles.

A transfiguração como processo de trabalho é fundamental no seu programa artístico¹⁵ sendo através dela que o artista confere visibilidade crítica ao processo social de padronização dos papéis e diferenças sexuais. Estas diferenças e práticas, que não são mais que justificações resultantes de todo um trabalho de construção social, são demonstradas por Klauke nos seus auto-retratos.

¹³ Marguerite DURAS – *A Vida Material*. Lisboa: Difel, 1994, p.103-104.

¹⁴ Roger Marcel MAYOU – “Portrait of the Artist as a Work of Art: Body Art or Permanence and Continuity” in *Self-Portrait in the Age of Photography...* p.18.

¹⁵ Recorde-se Marcel Duchamp quando fotografado por Man Ray, no seu eu feminino de Rose Sélavy em 1921.



5. Jürgen Klauke - *Self-performance*
Fotografia p/b, papel Bergger Baryta, 56.8cm x41.9 cm, 1972-73.

As fronteiras culturalmente polarizadas e estereotipadas, tais como masculino-feminino, exterior-interior, físico-psíquico, explodem em imagens marcadas pela reflexão-destruição das representações comuns que dominam as conotações sexuais vigentes.

O mundo social, como defende Pierre Bourdieu, “constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexuanes. O programa social de percepção incorporado aplica-se a todas as coisas do mundo, e em primeiro lugar ao *corpo em si*, na sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos de acordo com os princípios de uma visão mítica do mundo enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, inscrita por sua vez, na divisão do trabalho, na realidade da ordem social.”¹⁶

A reivindicação do corpo enquanto vector de transformação decisiva das identidades entendidas como campos de impermanência e transição, torna-se condição destas encenações visuais, por vezes bizarras e excêntricas. A crítica ao idealismo da identidade, a recusa do seu entendimento como totalidade fechada, unidade, propriedade intrínseca e pura interioridade aparece reflectida na imagem de um corpo ambivalente, fracturante, sem limites.

Em *Self Performance* o artista confronta-nos com as representações dominantes, as nossas próprias representações individuais e sociais : “Os seus auto-retratos perante a objectiva ou as suas representações da heterossexualidade (...) podem estar em perfeita adequação com os desejos do espectador heterossexual mas também o podem desvairar ou repelir. As “mascaradas” sobre a diferença entre os sexos, encenadas pelo suporte

¹⁶ Pierre BOURDIEU – *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000, p. 24.

fotográfico, marcam uma transição, implicitamente negativa, para as suas “auto-representações” encaradas como representações do desconhecido.”¹⁷

A formulação de um mundo plural transparece no campo discursivo de Klauke, sendo explícita a oposição a uma cultura de conveniência, punitiva, míope. O seu compromisso, se assim podemos dizer, reside na crítica activa e efectiva a todos os sistemas que fixam os significados, às políticas da representação.

Este auto-retrato procura desmontar os princípios que inviabilizam as diferenças e potenciam a exclusão.

A reflexão sobre modos alternativos de subjectividade e de sexualidade, acompanha esta obra que não só exprime uma das questões cruciais da década de setenta, a questão da identidade e da individualidade sexual, como relembra a performance enquanto forma paradigmática dessa mesma década e a presença crescente da imagem fotográfica no mundo da arte.

Tal como em várias das suas fotografias, nesta imagem “Klauke multiplica o seu eu por dois ou por três. O eu torna-se polivalente e sexualmente ambivalente. Um eu múltiplo aparece à nossa frente, no mundo pós-moderno da matriz, através do suporte pós-moderno por excelência: a fotografia. Klauke reproduz o seu eu e a sua vida sob a forma de séries de imagens, porque hoje em dia cada eu e cada vida são uma série de imagens. (...) *Sua cuique persona*, a cada um a sua máscara. O verdadeiro eu aparece sob a máscara, ou o sujeito torna-se ele mesmo através da máscara? O que se esconde sob a máscara? Um sujeito ou o anonimato? A bissexualidade obsessiva, o eu múltiplo, as identidades

¹⁷ Peter WEIBEL – “L’Art de Klauke. Entre politique corporelle subversive et actions performatives” in JÜRGEN Klauke. *Le désastre du moi. Oeuvres récentes ...*, s/p.

quiméricas, as metamorfoses do “eu”, Klauke “transformador” e criador de performances, todas estas “facetas de uma personalidade plural” marcam a obra de Klauke nos anos 70 e evidenciam a sua compreensão precoce do mundo pós-moderno e das condições da fotografia”¹⁸.

A sua visão artística centrada no corpo, nada tem de apolínea. O corpo travestido e maquilhado de *Self performance* aponta para o prazer de experienciar diferentes estados do corpo como, neste caso, a ambiguidade sexual¹⁹.

Deste ponto de vista, é visualmente expressiva a relação masculino-feminino que, no entanto, neste caso, não procura uma resolução dialéctica mas sim o assumir da identidade, entendida ela mesma, como dispersão.

Recorrendo às palavras de Jean-Luc Nancy podemos afirmar que o “homem é isso mesmo que se espaça e que talvez nunca resida noutra lado a não ser nesse espaçamento, na arealidade da sua boca. O sujeito abisma-se nesse abismo. O ego enuncia-se aí; aí se exterioriza; significa literalmente que ego faz ou faz-se exterioridade, espaçamento de lugares, afastamento e estranheza.”²⁰

¹⁸ Peter WEIBEL – “L’Art de Klauke. Entre politique corporelle subversive et actions performatives” in JÜRGEN Klauke. *Le désastre du moi. Oeuvres récentes ...*, s/p.

¹⁹ A distinção masculino e feminino está de tal forma inscrita que, ao “necessitar de outra existência que não apenas a *relacional*, cada um dos sexos é o produto do trabalho de construção diacrítica, a um tempo teórico e prático, que é necessário para o produzir como corpo socialmente diferenciado do sexo oposto (desde os pontos de vista culturalmente pertinentes), ou seja, como hábito viril, por conseguinte não feminino, ou feminino, por conseguinte não masculino. (...) Inscrito nas coisas, a ordem masculina inscreve-se também nos corpos através das contaminações tácitas implicadas nas rotinas da divisão do trabalho ou dos rituais colectivos ou privados.” (Pierre BOURDIEU – *La dominación masculina...*, p. 38).

²⁰ Jean-Luc NANCY – *Ego sum*. Paris: Aubier Flammarion, 1979, p.163.

A cumplicidade com uma estratégia artística que se propõe romper com os sistemas de poder passa em Klauke, do nosso ponto de vista, pelo afastamento de uma qualquer forma de arte de género, na medida em que o que é nomeado é a abertura à especificidade dos corpos na sua radical improdutividade, no sentido que este conceito tem em Deleuze e Guattari, e que esta obra igualmente estabelece.

Esta poética da multiplicidade, a do *corpo sem órgãos* que está no limite do social e não na origem, desconhece o assujeitamento, irrompe na soberania da superfície.

Se “o eu fosse uma categoria do ser, não teria necessidade de performance, de teatro, de acontecimento que o represente. Mas o eu é uma matriz no universo tecnológico pós-moderno, deve portanto ser reproduzido. É apenas a cópia, a reprodução fotográfica da reprodução social do eu que cria o ser deste eu. Não existe original; o eu original reduz-se à sua reprodução. O eu significa ‘ter sido’, ‘ser reproduzido’ e ‘ser imagem’. Se o eu não é um original, se ele não é um ser, mas unicamente uma série ou uma reprodução de uma matriz, o resultado desta matriz é então variável. É por isso que Klauke, desde os seus auto-retratos até às suas ‘auto-performances’, trabalha em séries e sequências, com uma identidade variável, o que sublinha a dimensão serial do eu resultante de uma matriz. (...) No seio desta matriz variável, não há identidade constante.”²¹

Enquadrando-se na hibridez e auto-referencialidade que domina a cultura contemporânea, a análise da identidade nas artes visuais não se limita às formas instituídas da existência nem à reprodução no campo da arte do discurso da diferença e da diversidade.

²¹ Peter WEIBEL – “L’Art de Klauke. Entre politique corporelle subversive et actions performatives” in JÜRGEN Klauke. *Le désastre du moi. Oeuvres récentes*, s/p.

Enquanto artista que desenvolve através da sua obra um questionamento crítico das políticas da identidade, Klauke reclama o corpo como terreno crucial para a inteligibilidade da diferença, denunciando o imperativo contemporâneo que afirma o sexo como espaço da moral, lugar da verdade ou confirmação sobre nós próprios.

A domesticação do heterogéneo produzida pelos nossos discursos e instituições e da qual nos fala Patrice Loraux a propósito de Michel Foucault, atravessa a disciplina dos corpos: “a disciplina que faz com que os corpos possam continuar sentados e escutar.”²²

Mais à frente sublinha o autor que o heterogéneo “não se deixa dobrar à lógica da ordem. Ele não se deixa dobrar a nada. Ele é intratável; intratável no sentido em que não negociamos com ele.”²³

Já nas suas análises sobre o *Sexo Rej*, Foucault alertava para o facto de a nossa sociedade articular o núcleo do sexo com a nossa verdade individual, tornando assim o discurso sobre o sexo num instrumento de controle e de poder.

Esta exploração das proibições torna-se numa forma de amaciar, senão diluir os movimentos de contestação. A colonização e fixação dos homens ou mulheres à sua sexualidade, inviabiliza a reinvenção de outros modos de vida, das suas existências económicas, políticas, sociais ou culturais.

A consagração do sexo como inevitabilidade, a dedicação à *sexografia*, parece encontrar resistências em movimentos que para Foucault reagem “à corrente do ‘sempre mais sexo’, do ‘sempre mais verdade no sexo’ que existe há séculos: trata-se, não digo de ‘redescobrir’, mas de fabricar outras formas de prazer, de

²² Patrice LORAUX – “Le souci de l'hétérogène” in *Au risque de Foucault...*p. 32.

²³ Patrice LORAUX – “Le souci de l'hétérogène” in *Au risque de Foucault ...*, p. 37

relações, de coexistências, de laços, de amores, de intensidades. Tenho a impressão de escutar atualmente um sussurro ‘anti-sexo’ (não sou profeta, no máximo um diagnosticador), como se um esforço em profundidade estivesse sendo feito para sacudir esta grande ‘sexografia’ que faz com que decifremos o sexo como se fosse segredo universal.”²⁴

Resta saber se todos estes artistas (onde Klauke se inclui) que nas últimas décadas fizeram falar a sexualidade, não fazendo dela uma proibição ou um tabu, mas, antes enfatizando-a, incitando-a, contribuíram para retomar o discurso do sexo como lugar de produção da verdade.²⁵ Ou, pelo contrário, fizeram falar o inominável, ouvir o inaudível. Partir do dispositivo da sexualidade e dele se libertar, o superar: “esta ideia de que a miséria sexual vem da repressão, esta ideia de que, para ser feliz, é preciso libertar nossas sexualidades, é no fundo a ideia dos sexólogos, dos médicos e dos policiais do sexo...”²⁶

Self Performance ultrapassa o interior desse dispositivo, dessa rede através da qual o poder se exerce. A partir do discurso formulado no interior do dispositivo da sexualidade, Klauke reivindica não a mera singularidade fixada no sexo, mas

²⁴ Michel FOUCAULT – *Microfísica do Poder...*p. 130.

²⁵ Podemos, a este propósito, colocar a mesma dúvida que que Simón Marchán Fiz enunciou a propósito da Body art: “Na sua frequente negação da actual imagen corporal, a “body art” sintoniza historicamente com a descoberta moderna do corpo realizada pelas investigações psicanalíticas e pelo capitalismo monopolista. Na sociedade do capitalismo tardio tratou-se de conjurar o que implicaram de revolucionárias certos contributos psicanalíticos. A nossa sociedade não se satisfaz com a exploração do corpo como força de trabalho, com a desintegração da sua expresividade na divisão social do trabalho e a mudança, converteu-o num universal encobridor de contradições sociais, numa espécie de sacralização e perversão fetichista manipulada, incompatível com o corpo instrumento de trabalho alienado.” (Simón MARCHÁN Fiz – *Del arte objetual al arte de concepto...* p. 247-248).

²⁶ Michel FOUCAULT – *Microfísica do Poder...* p.128.

aponta modos de existir, formas culturais, deslocamentos movediças sem sujeição, linhas de fuga.

Estas forças de resistência que se ocultam sob as relações de poder e lhe coexistem, estabelecem-se nesta imagem através de um programa artístico que funde imagem e realidade, o eu e o outro, feminino e masculino, sexo e corpo, vida e morte, conhecido e desconhecido. Trata-se da identidade e da superação da dimensão da normatividade, dos grandes censores: a libertação da vigilância, do poder sobre os corpos e sobre os enunciados.

A propósito desta obra podemos colocar a questão do presente, a mesma questão que Foucault já colocara a propósito da filosofia: “O que acontece actualmente e o que somos nós, nós que talvez não sejamos nada mais além daquilo que acontece actualmente?”²⁷

A metamorfose masculino-feminino de *Self Performance* postula o que poderia ser uma terceira pessoa, nem homem nem mulher mas sim individualizações, derivas anónimas que não se conformam às identidades prescritas social e politicamente, mas que falem do fundo de si próprias, dos seus altos voos, do fundo do seu *corpo sem órgãos*: “há uma trans-sexualidade microscópica presente por todo o lado, que faz com que a mulher tenha em si tantos homens como o homem, e o homem mulheres, capazes de entrar, uns com os outros, umas com as outras, em relações de produção de desejo que subvertem a ordem estatística dos sexos. Fazer amor não é ser-se um só, nem mesmo dois, mas cem mil. As máquinas desejanteres ou o sexo não humano, são precisamente isto: nem um, nem mesmo dois, mas n...sexos (...) n ...sexos num sujeito, para lá da representação antropomórfica que a sociedade lhe impõe e que ele próprio atribui à sua sexualidade.”²⁸

²⁷ Michel FOUCAULT – *Microfísica do Poder...* p. 134.

²⁸ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1...*p. 308.

Klauke sugere nesta obra que, do ponto de vista biológico, não podemos falar de comportamentos ou modelos intrínsecos ao sexo masculino ou feminino.

Também neste domínio não podemos falar de concepções essencialistas pois as classificações que utilizamos como homem ou mulher referem-se a condições mais complexas como a relação com o sexo, ou a identidade psico-sexual.

Na perspectiva de Deleuze e Guattari, o desejo é do domínio da produção e esta é simultaneamente desejante e social. A psicanálise mais não fez que substituir a produção pela representação²⁹.

Deslocando a equação binária, diz Marjorie Garber que o travestismo desestrutura não apenas “*homem e mulher*, mas também *gay e heterossexual*, e *sexo e género*. Este é o sentido – o sentido radical – no qual o travestismo é um *terceiro*”³⁰.

As ideias de masculinidade ou feminilidade, culturalmente marcadas pela polaridade biológica do sexo e do género e pela alusão aos órgãos genitais, são aqui problematizadas pelo artista como hierarquias onde o determinismo de carácter biológico ou social se reveste de representações que mais não servem para reproduzir e perpetuar as significações sociais existentes e os nossos

²⁹ “Michel Foucault mostrou de um modo exemplar como a produção, ao irromper no mundo da representação, produz um corte importantíssimo. A produção, seja de trabalho ou de desejo, seja social ou desejante, apela sempre para forças que já não se deixam conter na representação, para fluxos e cortes que a furam e atravessam por todos os lados: é “uma imensa toalha de sombra” estendida por baixo da representação. E Foucault situa essa falência ou essa ruína do mundo clássico da representação nos finais do século XVIII e no século XIX.” (Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1...*, p. 312).

³⁰ Marjorie GARBBER – *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Penguin, 1992, p. 133.

esquemas inconscientes com os quais percebemos o mundo natural e social.

Como mencionou Pierre Bourdieu a propósito da sua investigação na sociedade cabila, se analisarmos isoladamente “a divisão das coisas e das actividades (sexuais ou não) a oposição entre o masculino o feminino recebe a sua necessidade objectiva e subjectiva da sua inserção num sistema de oposições homólogas, alto/baixo, acima/abaixo, à frente/atrás, direita/esquerda, recto/curvo (oblíquo) (e pérfido), seco/húmido, duro/brando, claro/escuro, fora (público)/dentro (privado), etc., que, para alguns, correspondem a uns movimentos do corpo (alto/baixo, subir/baixar, fora/dentro, sair/entrar). Sendo parecidas na diferença, estas oposições parecem ser suficientemente concordantes para se apoiarem mutuamente e através do jogo inesgotável das transferências práticas e das metáforas, e suficientemente divergentes para conferir a cada uma delas uma espécie de densidade semântica originada pela sobredeterminação de afinidades, conotações e correspondências.”³¹

A aparência de natureza inscreve-se nos princípios de percepção que se adequam às divisões pré-existentes, consagrando-as. De igual forma, em relação à divisão entre os sexos estabelece-se a concordância entre, como diria Bourdieu, as estruturas objectivas e as estruturas cognitivas, sendo esquecidas as condições sociais que as tornam possíveis.

Argumentariam Deleuze e Guattari que³² *um* olho, *um* nariz, *uma* boca, exprimem a diferença intensiva e não uma qualquer falta. São indefinidos, conduzem o desejo, não constituem um corpo fragmentado, objectos parciais despedaçados que perderam a sua unidade ou procuram uma totalidade

³¹ Pierre BOURDIEU – *La dominación masculina...*, p. 20.

³² Vd. Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux...*, p.203 e ss

diferenciadora: o corpo sem órgãos quebra os estratos, experimentação rizomática.

No rosto de Klauke, desenhado pela maquilhagem, por um véu e um ramo de flores, perfila-se o *ano zero – visageité*: “É portanto curioso, um rosto: sistema *muro branco – buraco negro*. (...) O rosto não é um envelope exterior àquele que fala, que pensa ou que ressentente. (...) Os rostos não são individuais, definem zonas de frequência, ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. De igual modo, a forma da subjectividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que seleccionam o real mental ou sentido, tornando-o conforme a uma realidade dominante. (...) O rosto cava o buraco do qual a subjectivação tem necessidade para penetrar, ele constitui o buraco negro da subjectividade como consciência ou paixão, a camera, o terceiro olho.”³³

Os rostos vão-se desenhando nesse muro branco sem forma e começam o seu aparecimento nos buracos negros sem dimensão, rasgando as multiplicidades possíveis. O rosto de que nos fala Deleuze e Guattari é uma superfície, daí que, nas suas palavras, a cabeça não seja necessariamente um rosto.

Se a cabeça integra o corpo, o mesmo não acontece com o rosto: “o rosto é uma carta, mesmo se se aplica e se enrola num volume. (...) Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. (...) O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando deixa de ser codificado pelo corpo, quando ele mesmo deixa de ter um código corporal polívoco

³³ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux ...*, p. 205-206. Não traduziremos o conceito de *visageité* por *rusticidade* na medida em que a tradução para a língua portuguesa, do nosso ponto de vista, não reflecte exactamente o sentido pretendido pelos autores. Assim, ao longo do capítulo, será usado o conceito na sua língua original francesa.

multidimensional – quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificada e deve ser *sobrecodificada* por qualquer coisa a que chamaremos Rosto.”³⁴

Este, é uma superfície marcada por linhas, rugas, formatos. Os rostos não conformes às relações binárias, à ordem da normalidade, são não-biográficos, daí que digamos “Ah, não é nem um homem nem uma mulher, é um travesti (...).”³⁵

*Rosto-bunker*³⁶ como Deleuze e Guattari o nomeiam, é, uma produção social de que os agenciamentos de poder necessitam. Axiomática repressiva de rostos organizados, recuperados, já preparados para o desconhecimento do esplendor, de velocidades estranhas e clandestinas.

Ano-zero, intensidade-zero. O Eu como contingência, o *corpo sem órgãos* como paradigma sem história para contar.

³⁴ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2.Mille Plateaux ...*, p. 208.

³⁵ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2.Mille Plateaux ...*, p. 218.

³⁶ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI – *Capitalisme et Schizophrénie 2.Mille Plateaux ...*, p. 209. Sobre o rosto diz ainda Deleuze: “cremos que o rosto é um produto, e que nem todas as sociedades produzem rosto, mas que algumas têm necessidade de o produzir. Em que casos e para quê?” (Gilles DELEUZE – *Conversações...*p. 44).

CONCLUSÕES

Conclusões

A estrutura, aproximações críticas e esquemas argumentativos propostos nesta dissertação, decorreram da tentativa de reflectir sobre a imagem fotográfica e o auto-retrato a partir, fundamentalmente, dos campos da filosofia e da arte contemporâneas.

A autonomização da fotografia em relação às suas funções tradicionais, o seu afastamento do programa fotográfico modernista e o lugar que ocupa no território da arte, sobretudo a partir da última metade do século XX, traduzem o seu reconhecimento como espaço de confronto teórico-crítico.

Questionar os modelos e sistemas representativos tradicionais, romper com o purismo e a suposta transparência do medium, explorar os seus efeitos politico-ideológicos, tornam-se alguns dos eixos programáticos do dispositivo fotográfico.

A experiência da despersonalização que organiza o auto-retrato, parece-nos reflectir-se no próprio operar artístico. Entre a dissipação dos limites da arte e a dissolução do sujeito, é a perda do eu como entidade segura que encontramos.

Na passagem das sociedades disciplinares para as sociedades de controlo, o auto-retrato dá continuidade à mitologia de uma identidade que se quer em desinibição.

O recurso ao suporte fotográfico na prática do auto-retrato manifesta-se como meio de expressão favorável à decifração de si. Inscrevendo-se na confissão cristã e na cultura do panoptismo, o auto-retrato tornará operativa a relação verdade-saber-poder.

Este regime de verdade que, como Foucault sublinhou, não é apenas ideológico ou superestrutural, é condição de formação e constituição do capitalismo e, de igual maneira, da fotografia. Neles encontramos o poder como produtor de verdade e a verdade como produtora de poder.

Se na economia capitalista a novidade é uma exigência, para o artista a desinibição exteriorizadora é um requisito. A crença no realismo óptico invade a relação do sujeito consigo mesmo. Esse *homo psychologicus*, que o auto-retrato anuncia, constitui-se como promessa de verdade que o carácter indicial da imagem fotográfica reforça.

A camara desvenda o mundo do segredo, A interioridade revelada torna-se espaço de circulação do capital. Face ao capitalismo global, o auto-retrato e a retórica da interioridade integram-se no mundo da produção e circulação de mercadorias, rentabilizando-se como fetiche.

A produção de subjectividade parece ter-se tornado o objecto das sociedades *capitalísticas* como lhes chamou Guattari.

No capitalismo tardio a política do corpo integra-se nos circuitos da economia e os saberes sobre o corpo articulam-se com os poderes que sobre ele se exercem.

Memória e arquivo constituem matérias privilegiadas pelos artistas. Já não se trata da utilização do arquivo como modelo de fisionomias - tal como era

entendido pelos positivistas - mas do arquivo como reterritorialização do capital, de estratégias de poder, identidades, géneros e corpos, protagonistas que modelam frequentemente o auto-retrato contemporâneo.

Se o arquivo não é mera hermenêutica histórica, tradição ou biblioteca, de igual forma o auto-retrato não constitui simples confirmação de identidades ou hermenêutica de subjectividades. Nele se desenham diferenças e brechas, acasos e dispersões.

A cada um cabe encontrar esse corpo improdutivo, esse planalto e imanência onde interior e exterior se fundem. A cada um cabe encontrar o material das suas intensidades próprias.

No auto-retrato o nome é todos os nomes, série e não conjunto, diferença pura, objecto do pensamento e não da representação. Tal como a identidade, também ele é simulacro sem modelo nem cópia.

Explorando as virtualidades do suporte fotográfico, o auto-retrato contemporâneo exprime - ele próprio - as tensões e aporias do seu próprio tempo.

Na companhia dos cinco auto-retratos analisados na segunda parte desta investigação, pudemos imaginar subjectividades errantes. Em todos eles e por diferentes caminhos, se prefiguram as dimensões transindividuais de *Lugar*, *Plano* e *Colectivo*.

Em todo este processo a compreensão da prática do auto-retrato conduziu-nos à necessidade da sua história política, a qual se encontra ainda por fazer.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

ALIAGA, Juan Vicente – “Lo público y lo privado: entrecruzamientos productivos. Unas notas acerca de la obra de Martha Rosler” In *Martha Rosler. La casa, la calle, la cocina/The house, the street, the kitchen*. Granada: Centro José Guerrero, 2009

ARTAUD, Antonin – “Homem-Árvore” (Carta a Pierre Loeb) in *Eu, Antonin Artaud*. Lisboa: Hiena Editora, 1988.

PELENC, Arielle – “Correspondence with Jeff Wall” in *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*. New York: The Museum of Modern Art, 2007

ARIÈS, Philippe e DUBY, George (dir.) – *História da Vida Privada*. Porto: Edições Afrontamento, 1990

ARROUYE, Jean – “L`ailleurs de la photographie”, *Cahiers de la photographie*, nº 15, *L`oeuvre photographique*, Paris, 1985

ARTAUD, Antonin – *Eu Antonin Artaud*. Lisboa: Hiena Editora, 1988

ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 1989

ARTAUD, Antonin – *Para acabar de vez com o juízo de deus, seguido de O teatro da crueldade*. Lisboa: & etc., 1975

ASSY, Nájla – *O duplo na literatura: reflexão psicanalítica*. Dezembro, 2007 (consulta disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2931>, (consultado em 18.12.09, 14h42m)

AU RISQUE de Foucault. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997

AZAM, Geneviève – “Besoins et marchandisation des corps” in *Rencontres Utopiennes 1 – Pour une critique de la survie*. Genève: MetisPresses, 2005.

BADIOU, Alain – *Saint Paul: La Fondation de L' Université*. Paris: PUF, 1997

BALMISA, Alberto Sánchez e GROYS, Borys (entrevista) - “Nadie sabe qué es y qué no es arte”, *EXIT Express*, # 33, Febrero, 2008.

BAQUÉ, Dominique – *Photographie Plasticienne. L'Étrême Contemporain*. Paris: Éditions du Regard, 2004

BAQUÉ, Dominique – *La fotografía plástica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003

BARBARAS, Renaud – “La découverte du corps propre” in *Rencontres Utopiennes 1 – Pour une critique de la survie*. Genève: MetisPresses, 2005

BARTHES, Roland – *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980

BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1998

BAUDELAIRE, Charles – *A Invenção da Modernidade. Sobre Arte, Literatura e Música*. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 2006

BECKETT, Samuel – *O Inominável*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000

BELL, Julian – *Five Hundred Self-Portraits*. London: Phaidon Press Limited, 2000

BELLOUR, Raymond – *Entre-images*. Paris: Éditions, 1997

BENJAMIN, Walter – “A Obra de Arte na Era da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” in *A Modernidade*. Lisboa: Relógio d' Água, 2006

BENJAMIN, Walter – “O Autor como Produtor” in *A Modernidade. Obras Escollidas de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006

BENJAMIN, Walter – “O Flâneur” in *A Modernidade. Obras Escollidas de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006

BENJAMIN, Walter – “Pequena história da fotografia” in *A Modernidade*. Lisboa: Relógio d`Água, 2006

BENJAMIN, Walter – *A Modernidade. Obras Escollhidas de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006

BENJAMIN, Walter – *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004

BILLETER, Erika – “The Exhibition”, in *Self-Portrait in the Age of Photography. Photographers reflecting their own image*. Lausanne e Berna: Musée Cantonal des Beaux-Arts/Benteli Verlag, 1985

BOLTANSKI, Christian – “Souvenir, Souvenirs” Canal nº 55- Déc. 1983- Avril 1984

BORGES, Jorge Luís – “O Imortal” in *O Aleph*. Lisboa: Editorial Estampa, Colecção Ficções, nº 7, 1988

BORGES, Jorge Luís – *Nova Antologia Pessoal*. Lisboa: Difel Editorial, 1987

BOURDIEU, Pierre – “La definition sociale de la photographie” in *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Direction de Pierre Bourdieu. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965

BOURDIEU, Pierre – *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2000

BOURDIEU, Pierre (dir.) – *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965

BREA, José Luis – “Fábricas de Identidad (retóricas del autorretrato)”, Revista *EXIT*, nº 10, *Autorretratos*. Madrid: 2003

BREA, José Luis – “El inconsciente óptico y el segundo obturador. La Fotografía en la era de su computerización”, *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía*, nº 1, 1996

BROODTHAERS, Marcel – “A few commonplaces” in *Behind the facts. Interfunktionen 1968-1975*. Barcelona e Porto: Ediciones Polígrafa/ Fundació Joan Miró/ Fundação de Serralves, 2004

BROODTHAERS, Marcel – “La Photographie” in *Marcel Broodthaers. Texte et Photos*. Bruxelles-Köln, 2003

BROODTHAERS, Marcel – “Moules Oeufs Frites Pots Charbon” in *Marcel Broodthaers*. Madrid: Ministerio de Cultura/Museo Nacional Reina Sofía, 1992

BROODTHAERS, Marcel – “Museo de Arte Moderno. Departamento de Águilas 1968-1972. Documentos” in *Marcel Broodthaers*. Madrid: Ministerio de Cultura/Museo Nacional Reina Sofía, 1992

BROODTHAERS, Marcel – “Retrospectivas y Decorados. 1974-1975” in *Marcel Broodthaers*. Madrid: Ministerio de Cultura/Museo Nacional Reina Sofía, 1992

BROODTHAERS, Marcel – “Ser un hombre de bien o no ser. Estar ciego” in *Marcel Broodthaers*. Madrid: Ministerio de Cultura/Museo Nacional Reina Sofía, 1992

BROODTHAERS, Marcel – *Marcel Broodthaers par lui-même*. Textes choisis et présentés par Anna Hakkens. Paris: Flammarion, 1998

BUCHLOCH, Benjamin – “A conversation with Martha Rosler” in *Martha Rosler: Positions in the Life World*. New York: MIT Press, 2000

BUCHLOH, Benjamin H.D. – “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo.” In *Indiferencia y singularidad*. Glòria Picazo/Jorge Ribalta (eds.), Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003

BUISINE, Alain – *Devisager. La Recherche Photographique*, nº 14, Printemps, 1993

BURGIN, Victor – “Geometry and abjection” in *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*. J.Fletcher, A. Benjamin (eds.). London: 1990

BURGIN, Victor – “Mirar fotografías” in *Indiferencia y Singularidad*. Glòria Picazo/Jorge Ribalta (eds.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003

BUTHLER, Judith – *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London, Routledge: 1990

CALVINO, Italo – “Começar e Acabar” in *Seis Propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998

CALVINO, Italo – *Palomar*. Lisboa: Editorial Teorema, 1987

CANOGAR, Daniel – “El ojo clínico: fotografá, anatomia, arte” in *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. David Pérez (ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004

CARRILHO, Manuel Maria – *Jogos de Racionalidade*. Porto: Edições ASA, Colecção Argumentos, 1994

MATOSSIAN, Chaké – “Car c’est moi que je peins” in *Je est un autre*. Porto: Fundação de Serralves, 1990

CHEVALIER, Catherine & FOHR, Andreas (éd.) – *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*. Paris: Les presses du reel, 2010

CHEVRIER, Jean-François – “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica” in *Indiferencia y Singularidad*. Glòria Picazo e Jorge Ribalta (eds). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003,

CHEVRIER, Jean-François – *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2007

CIOUXS, Hélène – “Le moi est un peuple”, *Magazine Littéraire*, nº 409, *Les écritures du moi*. Paris, Mai, 2002.

COELHO, Eduardo Prado – *A mecânica dos fluidos. Literatura, Cinema, Teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984

COLEMAN, Catherine – *Jano. La doble cara de la fotografía*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007

CORBIN, Alain – “O segredo do indivíduo” in *História da Vida Privada* (dir. de Philippe Ariès e George DUBY), vol.4. Porto: Edições Afrontamento, 1990

CORPET, Olivier – “L`archive-oeuvre” in *Les Artistes Contemporains et l`archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l`ere de la numerisation.. Actes du Colloque, 7-8 Decembre, 2001, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004, p.42*

COUDERC, Sylvie – “Sue le role de la photographie dans lart contemporain”, *La recherche photographique*, nº 13, *Europe 1970-1990*. Paris: Automne, 1992.

CRIMP, Douglas – “Del museo a la biblioteca” in *Indiferencia y Singularidad*. Glòria Picazo e Jorge Ribalta (eds.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003

CRIMP, Douglas – *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2005

DAVID, Catherine – “El museo del signo” in *Marcel Broodthaers*. Madrid: Ministerio de Cultura/Museo Nacional Reina Sofía, 1992

DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991

DELEUZE, Gilles – *Conversações*. Lisboa: Fim de Século, 2003

DELEUZE, Gilles – *Diferença e Repetição*. São Paulo: Edições GRAAL, 1988

DELEUZE, Gilles – *Foucault*. Lisboa: Editora Vega, 1987

DELEUZE, Gilles – *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998

- DELEUZE, Gilles – *Nietzsche e a Filosofia*. Porto: Rés Editora, s/d
- DELEUZE, Gilles – *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix – *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire – *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 2004
- DERRIDA, Jacques – *Lectures de Droit de regards*. Paris: Editions de Minuit, 1985
- DERRIDA, Jacques – *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001
- DERRIDA, Jacques – *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990
- DERRIDA, Jacques e FERRARIS, Maurizio – *O Gosto do Segredo*. Lisboa: Fim de Século Edições, 2006
- DISTÂNCIA e Proximidade*. Texto de sala da galeria. Porto: Culturgest, 2006.
- Douglas CRIMP – “La actividad fotográfica de la posmodernidad” in *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Ed. Jorge Ribalta, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004
- DOUGLAS, M. – *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Editorial, 1988
- DRUTT, Matthew – “El Lissitzky na Alemanha.(1922-1925)” in *El Liissitzky. Para Além da Abstracção*. Org. de Margarita Tupitsyn. Porto: Museu de Serralves, 1999
- DUBOIS, Philippe – *O Acto Fotográfico*. Campinas: Papirus Editora, 1999
- DUGUET, Anne-Marie – “Entre données: L’ “Anarchive” de Muntadas”, in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation*. Actes du Colloque, 7-8 Decembre, 2001, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004
- DURAND, Régis – *Le Temps de l’image. Essai sur les conditions d’une histoire des formes photographiques*. Paris: La Différence, 1995
- DURAS, Marguerite – *A Vida Material*. Lisboa: Difel, 1994
- ESKILDSEN, Ute – “Técnica – Imagem – Função. Pesquisa e reflexão sobre os modelos de representação fotográfica na obra de Thomas Ruff” in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979 (Separata de Thomas Ruff*

1979 to the Present. Matthias Winzen (ed.). Cologne: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2001). Porto: Museu de Serralves, 2003

FLUSSER, Vilém – *Ensaio sobre a Fotografia – Para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998

FONTCUBERTA, Joan – *Estética Fotográfica. Selección de textos*. Barcelona: Editorial Blume, 1984

FOSTER, Hal – “The Archive Without Museums”, *October* 77, Summer 1996

FOSTER, Hal – *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2001

FOTOGRAFIA (A). De ferramenta a paradigma. Porto: Fundação de Serralves, 2005

FOUCAULT, Michel – “Verdade e Subjectividade” (Howison Lectures, 2ª conferência – Berkeley, 21 de Outubro de 1980), *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 19, *Michel Foucault. Uma analítica da experiência*. Lisboa: Edições Cosmo, Dezembro, 1993

FOUCAULT, Michel – *A Ordem do discurso*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997

FOUCAULT, Michel – *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008

FOUCAULT, Michel – *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70, 1991

FOUCAULT, Michel – *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006

FOUCAULT, Michel – *Ditos e Escritos III*. Manoel Barros da Motta (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006

FOUCAULT, Michel – *Dits et Écrits*, vol. I. Paris: Gallimard, 1994

FOUCAULT, Michel – *Dits et Écrits*. Vol. IV, Paris: Gallimard, 1991

FOUCAULT, Michel – *História da Loucura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2007

FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade. I. A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988

FOUCAULT, Michel – *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1985

FOUCAULT, Michel – *O Pensamento do Exterior*. São Paulo: Editora Princípio, 1990

FOUCAULT, Michel – *Tecnologías del yo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2000

FOUCAULT, Michel – *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991

FOUCAULT, Michel (Entrevista) – “El ojo del poder” in *Bentham en España* de Maria Jesus Miranda. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1989

FRADE, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992

GALASSI, Peter – *Jeff Wall*. New York: Museum of Modern Art, 2007

GAUGUET, Bertrand – “Les collections d’archives de George Legrady”, in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation.. Actes du Colloque, 7-8 Decembre, 2001*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004

GENTIS, Roger – *Devisager, La Recherche Photographique*, nº 14, Printemps, 1993

GERNSHEIM, Helmut– *Historia gráfica de la Fotografia*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1967

GILBERT, Alan – “La calle es un collage: entrevista a Martha Rosler” in *Martha Rosler. La casa, la calle, la cocina/The house, the street, the kitchen*. Granada: Centro José Guerrero, 2009

GIRARD, René – *Violence and the Sacred*. London: Continuum, 2005

GODARD, Jean-Luc – *Introdução a uma história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1989.

GROYS, Boris – “The artist as an exemplary art consumer” in *Actas do XIV Congresso Internacional de Estética*, vol.I., Eslovénia. Setembro de 1999

GROYS, Boris – “The artist as an exemplary art consumer”. *Actas do XIV Congresso Internacional de Estética*. Eslovénia: Setembro de 1999, vol.I, p. 87 e ss.)

GROYS, Boris – *Sobre lo Nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos, 2005

GUATTARI, Félix – “Da produção de Subjetividade” in *Imagem Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*. Org. André Parente, São Paulo: Editora 34, 1996

HARVEY, David – *Condição Pós-Moderna*. S. Paulo: Edições Loyola, 2000

HEIDEGGER, Martin – *Carta sobre o Humanismo*. Lisboa: Guimarães Editores, 1985

HUDEK, Antony – “El retorno de la exposición”, *Exit Express* nº 37, *La era de las exposiciones*. Madrid: Olivares & Asociados, Junio/Septiembre, 2008

CARDOSO, Rui Mota - “Vale a pena discutir a(s) identidades?” in *Identidade. Identidades*. Porto: ADECAP, 2002

IZQUIERDO, Jorge Latorre – “El estatuto de lo fotografico, entre el arte y la tecnología”, *I Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: El Análisis de la Imagen Fotográfica*. Universitat Jaume I de Castelló, Octubre de 2004, p. 7.

JAMES, William – *O Pragmatismo. Um nome novo para algumas formas antigas de pensar*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997

JEFF Wall: Selected Essays and Interviews. New York: The Museum of Modern Art, 2007

JENNY, Laurent – “A estratégia da forma” in *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979

JENNY, Laurent– *La fin de l’interiorité*. Paris: PUF, 2002

JÜRGEN Klauke. *Le désastre du moi. Oeuvres récentes, 1996-2001*. Paris: Maison Européenne de la Photographie, 2001

KAUFMANN, Jean-Claude – *A Invenção de Si. Uma Teoria da Identidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005

KEMBER, Sarah – “ ‘La sombra del objeto’ ”: fotografia y realismo”, *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía*. nº 2, 1996

KINGLER, Diana – “Paixão do Arquivo”, *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14,n. 21, Julho/ Dezembro, 2007

KRAUSS, Rosalind – *El inconsciente óptico*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A, 1997

KRAUSS, Rosalind – *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002

KRAUSS, Rosalind – *The Originality of the Avant-garde and other Modern Myths*. London: Mit Press, 1985

LANGE, Susanne – “Marcel Broodthaers. Texte et Photos” in *Marcel Broodthaers. Texte et Photos*. Bruxelles-Köln, 2003

LEENHARDT, Jacques– “Le nombre et la série: réflexions sur la méthode photographique d’Arthur Omar” in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l’ère de la numérisation.. Actes du Colloque, 7-8 Décembre, 2001, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004*

LES ARTISTES Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l’ère de la numérisation. Actes du Colloque, 7-8 Décembre, 2001, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004

LORAU, Patrice – “Le souci de l’hétérogène” in *Au risque de Foucault*. Paris: Centre Georges Pompidou/Centre Michel Foucault, 1997

LOURENÇO, Eduardo – *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2001

MARCADÉ, Bernard – “Une Gymnastique du Suspendu” in *JÜRGEN Klauke. Le désastre du moi. Oeuvres récentes, 1996-2001*. Paris: Maison Européenne de la Photographie, 2001

Marcel BROODTHAERS – “Obras y exposiciones 1964-1973” in *Marcel Broodthaers*. Madrid: Ministerio de Cultura/Museo Nacional Reina Sofía, 1992

MARCEL Broodthaers. Madrid: Ministerio de Cultura/Museo Nacional Reina Sofía, 1992

MARCEL Broodthaers. Texte et Photos. Bruxelles-Köln, 2003

MARCHÁN Fiz, Simón – *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1986

MARCHÁN Fiz, Simón – “La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía” in *EXIT, Arquitectura II*, nº 37, Madrid, 2010

GARBER, Marjorie– *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Penguin, 1992

MARQUES, António – “Ficção e representação: Nota sobre o conceito de representação e as suas conexões estéticas”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 32, *Ficções*. Dezembro de 2003

MARX, Karl – “O Capital”, livro I, in *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974

MARX-ENGELS – “Teorias sobre a Mais-valia”, t. I, in *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974

MAYON, Roger Marcel – “Portrait of the Artist as a Work of Art. Body Art or Permanence and Continuity in the Self- Portrait” in *Self-Portrait in the Age of Photography. Photographers reflecting their own image*. Lausanne e Berna: Musée Cantonal des Beaux-Arts/Benteli Verlag, 1985

MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000

MERLEAU-PONTY, Maurice – *L’oeil et l’esprit*. Paris: Gallimard, 1960

MIRANDA, Maria Jesus – *Bentham en España*. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1989

MYGAROU, Frédéric – *Jeff Wall. Simple indication*. Bruxelles: la lettre volée, 1995

NANCY, Jean-Luc – *Ego sum*. Paris: Aubier Flammarion, 1979

NEGRI, Toni – “Um Bocado de Política que Sai de Dentro da Vida” in *Da gaveta para fora. Ensaios sobre Marxistas*. (org. de José Neves) Porto: Edições Afrontamento, 2006

NEWMAN, Michael – *Jeff Wall: Works and Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007

NIETZSCHE, Friedrich – *A Genealogia da Moral*. Lisboa: Guimarães Editores, 1976

NIETZSCHE, Friedrich – *La Volonté de Puissance*. Paris: Librairie Générale Francaise, 1991

OLIVARES, Rosa – “En cuerpo y alma” in *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografia en el siglo XXI*. (ed. David Pérez) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004

ORTEL, Philippe – *La littérature à l’ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002

OWENS, Craig – “Posar” in *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Jorge Ribalta (ed.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S.A., 2004

PELZER, Birgit – “Los indicios del intercambio” in *Marcel Broodthaers*. Madrid: Ministerio de Cultura/Museo Nacional Reina Sofía, 1992

PÉREZ, David – “Entre la anomalía y el síntoma: tanteos en un frágil recorrido” in *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. David Pérez (ed.), Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004

PÉREZ, David (ed.) – *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004

PHILLIPS, Christopher – “L’Immagine Fantasma: La Fotografia nell’arte europea e Americana del dopoguerra” in *L’immagine Riflessa*. Prato: Museo Luigi Pecci, Marzo, 1995

PICAZO, Glòria – “Estrategias de la representación: el sujeto, el objeto” in *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XX*. David Pérez (ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004

PICAZO, Glòria e RIBALTA, Jorge (eds) – *Indiferencia y Singularidad*.. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003

Pierre BOURDIEU – “Una nueva vulgata planetaria” in *Pierre Bourdieu. Seis artículos de Pierre Bourdieu publicados en Le Monde Diplomatique (Cuatro inéditos en Chile)*. Santiago-Chile: Editorial Aún Creemos En Los Sueños, 2002

POINSOT, Jean-Marc – “Gilles Mahé et l’archive”, in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation*.. Actes du Colloque, 7-8 Decembre, 2001, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004

POLLOCK, Griselda – “Inscripciones en lo femenino” in *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Anna Maria Guasch (ed.). Madrid: Ediciones Akal, 2000

PORTILLO, Mónica – “Las cosas parecen haber retrocedido brutalmente”, *Exit Express, 31 Entrevistas con artistas contemporaneos*, Madrid: Febrero, 2009

RAAD, Walid – “Ficción y acontecimiento. Dislocando la historia”. Entrevista, *EXIT Express - Autorrepresentación. Rastros del yo en el arte contemporáneo*. # 43 Abril, Madrid, 2009

RAJCHMAN, John – *As Ligações de Deleuze*. Lisboa: Temas e Debates, 2002

RANCIÈRE, Jacques – *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora, 2010

REDEKKER, Lioba – “‘Making of’ – Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire”, in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation*. Actes du Colloque, 7-8 Decembre, 2001, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004

RENCONTRES Utopiennes 1 – Pour une critique de la survie. Genève: MetisPresses, 2005

RIBALTA, Jorge (ed.) – *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004

RICHES, Harriet – “Esa soy yo? Rstreando el yo en el arte contemporáneo.” *Exit Express – Autorrepresentación. Rastros del yo en el arte contemporáneo*. Madrid: Olivares & Asociados, S.L. nº 43, Abril, 2009

RICOEUR, Paul – *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Seuil, 2000

RICOEUR, Paul – *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI Editores, S.A., 1996.

RITCHIN, F.– *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture, 1990

ROMERO, Yolanda – “La casa, la calle, la cocina” in *Martha Rosler. La casa, la calle, la cocina/The house, the street, the kitchen*. Granada: Centro José Guerrero, 2009

ROMIA, Gemma Paris I – *Relacions entre Fotografia I Pintura. Dos casos d’estudi: Gerhardt Richter I Jeff Wall*. Tese doutoral, Departamento de Pintura, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2008.

RORTY, Richard – *A Filosofia e o espelho da natureza*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988

ROSLER, Martha – “Dentro, alrededor, y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental” in *Efecto Real. Debates Posmodernos sobre Fotografía*. Jorge Ribalta (ed.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 2004

ROUILLÉ, André – “Écritures du present”, *La recherche photographique*, nº 13, *Europe 1970-1990*. Paris: Automne, 1992

ROUILLÉ, André – *La photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005

SANTO AGOSTINHO – *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, s./d.

SCHAEFFER, Jean-Marie – *La Imagen Precaria Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Ediciones Cátedra, Col.Signo e imagen, 1990.

SCHARF, Friedhelm – “La Documenta 5 ou le musée recréé par les artistes” in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation.. Actes du Colloque, 7-8 Decembre, 2001*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004

SCHEFER, Jean Louis – “Sujet du Visible” in *Photographie et inconscient*. François Soulages et alii. Paris: Éditions Osiris, 1986

SCHUBERT, Claudia – “Reflexions photographiques. La photographie: L’écriture de la lumière”, in *Marcel Broodthaers. Texte et Photos*. Bruxelles-Köln, 2003

SEKULA, Allan – “El cuerpo y el archivo” in *Indiferencia y Singularidad*. Glòria Picazo e Jorge Ribalta (eds.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

SELF-PORTRAIT in the Age of Photography: Photographers reflecting their own image. Lausanne e Berna: Musée Cantonal des Beaux-Arts/Benteli Verlag, 1985

SLOTERDIJK, Peter – *A Mobilização Infinita. Para uma crítica da Cinética Política*. Lisboa: Relógio d’ Água, Editores, 2002

SLOTERDIJK, Peter – *Cólera e Tempo*. Lisboa: Relógio d’ Água, 2010

SLOTERDIJK, Peter – *O Estranhamento do Mundo*. Lisboa: Relógio D’ Água Editores, 2008

SLOTERDIJK, Peter – *O Sol e a Morte* (Diálogos com Hans – Jurgen Heinrichs). Lisboa: Relógio D’ Água, 2007

SLOTERDIJK, Peter – *Palácio de Cristal. Para uma Teoria Filosófica da Globalização*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2008

SLOTERDIJK, Peter – *Se a Europa Acordar. Reflexões sobre o Programa duma Potência Mundial no Termo da sua Ausência Política*. Lisboa: Relógio D’ Água Editores, 2008.

SONTAG, Susan – *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986

STEINER, Georges – *Diez (Posibles) Razones para la Tristeza del Pensamiento*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008

STIMSON, Blake – *The Photography of Social For: Jeff Wall and The City as Subject Condition*. disponível em www.macba.es/uploads/20070716/QP_09Stimson.pdf. (consultado em 16.12.09, 22h)

SZARKOWSKI, John – Texto publicado no jornal *O Independente*. Lisboa, nº 40, 17 de Fevereiro, 1989

TAGG, John – *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005

TUPITSYN, Margarita (Org.) – *El Liissitzky. Para Além da Abstracção*. Porto: Museu de Serralves, 1999

LIEBERMANN, Valeria – “Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979”(Separata de *Thomas Ruff 1979 to the Present*. Matthias Winzen (ed.). Cologne: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2001). Porto: Museu de Serralves, 2003

VÉDRINE, Hélène – *Le sujet éclaté*. Paris: Librairie Générale Française, 2000

WALL, Jeff – “‘Senales de indiferencia’: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual” in *Indiferencia y Singularidad*. Glòria Picazo e Jorge Ribalta (eds). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003

WALL, Jeff e BARENT, Els (Entrevista) – “Typology, Luminescence, Freedom. Selections from a conversation with Jeff Wall, in Jeff Wall. *Transparencies*. Munique: Schirmer/Mosel, 1986

WATNEY, Simon – “Sobre las instituciones de la fotografía” in *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Jorge Ribalta(ed.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004

WEIBEL, Peter – “L’Art de Klauke. Entre politique corporelle subversive et actions performatives”, in *Jürgen Klauke. Le désastre du moi. Oeuvres récentes, 1996-2001*. Paris: Maison Européenne de la Photographie, 2001

WINZEN, Matthias – “Uma descoberta credível da realidade. Sobre a reprodução precisa das nossas fantasias de realidade na obra de Thomas Ruff” in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979* (Separata de *Thomas Ruff 1979 to the Present*. Matthias Winzen (ed.). Cologne: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2001). Porto: Museu de Serralves, 2003

WINZEN, Matthias (ed.) – *Thomas Ruff 1979 to the Present*. Cologne: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2001.

ZAHM, Olivier – “Entretien avec Félix Guattari. Sur les machines et les homes” in *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*. Catherine Chevalier & Andreas Fohr (éd.). Paris: Les presses du reel, 2010

ZIZEC, Slavoj – *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. London: Routledge, 2001

RESUMEN

Tradução de Roberto Merino

Introducción

La figura de Narciso contemplándose en la superficie del agua o las nociones del ego y pulsión, constituyen referencias habituales en las investigaciones sobre el autorretrato. Sin embargo optamos en la disertación que aquí se presenta, por explorar campos de reflexión que no focarán interpretaciones psicológicas y psicoanalíticamente orientadas mas sí que abren a otras formas de experiencia y pensamiento.

Las interrogantes de orden psicológica o la vida emocional que cada obra puede transportar consigo no se consubstanciaron en motivación suficiente para que nos interesásemos por ellas.

A la cuestión *Quien soy yo?*, cuestión esta supuestamente subyacente a la práctica del autorretrato, no conferimos cualquier valor epifánico. Las mistificaciones de la interioridad, los diálogos del sujeto consigo mismo, la psicología del artista o la búsqueda de su verdad subjetiva siempre nos parecieron reductoras y limitadoras para nuestra investigación.

Sabiendo que, en el dominio del arte contemporáneo, la auto-representación encuentra en la imagen fotográfica uno de sus espacios de elección, lo que desde luego nos ha motivado fue un interés filosófico.

Así nos propusimos tomar el autorretrato y la fotografía como conceptos operatorios, a través de los cuales fuera posible, por un lado, verificar su inscripción en la cultura del panoptismo y, por otro, pensar la necesidad y la búsqueda de fundamentos a partir de los cuales construimos la comprensión sobre nosotros mismos y que claramente atraviesa la tradición filosófica.

Incluimos también en este, nuestro propósito, una reflexión sobre la economía de las identidades en la época de aquello a que llamamos *desinhibición global administrada*.

Ese combate o esa práctica que es el *cuerpo sin órganos*, retomado por Gilles Deleuze y Félix Guattari de Antonin Artaud, que nos condujo a las relaciones errantes entre producción y cuerpo económico.

De esta forma, no se pretendió desarrollar una reflexión historiográfica sobre el autorretrato y la imagen fotográfica. Fue, sin embargo, a partir de las especificidades de estos territorios de mediación que intentamos sugerir otras hipótesis de lectura y otras tantas formulaciones inciertas en torno de conceptos como los de *realismo óptico y subjetividad, sujeto y simulacro, archivo y diferencia, capitalismo y identidad* o aun de *cuerpo improductivo*.

A pesar de las reconocidas dimensiones instrumentales de la fotografía y de su uso en campos que se sustraen a los espacios de arte es, fundamentalmente, a partir de aquellos conceptos y de la centralidad de la imagen fotográfica en el mapa del arte contemporánea, que se configuran los cinco capítulos de la primera parte de esta investigación.

Siendo esta tesis constituida por dos partes que funcionan como núcleos conceptuales dotados de relativa autonomía, proponemos también una unidad

articulada entre teoría-crítica y práctica artística, en la medida de que se trata de un mismo debate.

Así, en la segunda parte, cada autorretrato en análisis se objetiva como paradigma visual de una formulación conceptual. Reflexionamos en cada uno de los cinco capítulos sobre un autorretrato de un artista, estableciendo aproximaciones críticas con sus correspondientes de la primera parte.

En este ámbito, compartimos nuestro propio archivo con disciplinas y discursos como si de complicidades se tratase. Procuramos menos las distancias de que los gestos de reencuentro entre autores y saberes aparentemente heterogéneos tales como, la filosofía, el arte, la estética, la literatura, la política e incluso la economía.

Es saliente la centralidad que en esta tesis atribuimos a la crítica Nietzscheana de los fundamentos, a la arqueología de los saberes, a la genealogía del yo moderno y a las estrategias de poder inmanentes a la voluntad del saber, estudiadas por Michel Foucault, pasando por la des-territorialidad y multiplicidades de Gilles Deleuze y Felix Guattari o por la sofisticada análisis crítica de Peter Sloterdijk a la contemporaneidad.

De igual modo no podemos dejar de referir el recurso a las siempre lúcidas y actuales críticas de Marx, Walter Benjamin, Guy Debord y Pierre Bourdieu al sistema capitalista, o las refinadas e inspiradoras palabras de Antonin Artaud, Jorge Luís Borges, Ítalo Calvino o Samuel Beckett.

Los autorretratos de Thomas Ruff, Jeff Wall, Marcel Broodthaers, Martha Rosler y Jürgen Klauke, se revelaron inagotables fuentes rumiantes. En las imágenes de los cinco artistas escogidos el soporte compartido es el fotográfico, el cual asume gran relevancia en los respectivos programas artísticos.

En ellos encontramos un vasto campo de análisis que potencializó un conjunto de conexiones críticas que vendrían a contribuir para reformular nuestro propio proyecto.

Como objetos de reflexión, estos autorretratos nos despiertan para aventuras interpretativas que sólo aquellos que trabajan en los márgenes tornan posible.

Estos autores y artistas de largo recorrido, verdaderos atletas afectivos, como llamó Artaud al actor, estarán siempre, como diría Foucault, donde nunca los esperábamos.

I PARTE

La imagen fotográfica y el autorretrato: de la voluntad de verdad al *hombre-árbol*, el *hombre sin función* o *órganos que le justifican la humanidad*

1. El Autoretrato y el mito del realismo óptico **El *homo psychologicus***

Con el anuncio del invento de la fotografía en 1839, la imagen fotográfica, entendida como representación fiel de lo real, se afirma como dispositivo plural al servicio de una multiplicidad de usos en diversos dominios, tales como el científico, judicial, documental, social y artístico. Sobresale, a mediados del siglo XIX, una relación utilitaria entre el campo cultural y la esfera de la regulación social, a la cual no es ajena el uso de la fotografía.

Arte que representa la revolución industrial, la fotografía originará un nuevo proceso crítico en la historia de la Imagen y del arte moderno, de la cual, paradójicamente, se alejará casi durante medio siglo.

Con el invento de la cámara, los fotógrafos se apropian de un conjunto de temas con particular interés para los pintores desde el siglo XV, entre los cuales el autorretrato fotográfico, el cual, como veremos más adelante, participa en esa *voluntad de saber e voluntad de verdad* que marcan el siglo

XIX. La imagen fotográfica, parece cumplir a una vocación neo-positivista y psicológica: promete la verdad sobre lo real y, de acuerdo con la preocupación creciente con el individuo, su espacio interior e identidad individual, favorece la creencia de que (mejor que otras artes como la pintura) es posible acceder a una verdad que está para más allá de las apariencias y no accesible a un simple ojo desnudo).

Esa voluntad de verdad que se manifestó como voluntad de objetividad, ha sido lo que se deseaba de la *prueba* fotográfica. El concepto de *prueba* estará implicado en la tecnología del poder - conocimiento y las instituciones científicas, legales, políticas o médicas utilizarán la fotografía como medio de registro e de prueba.

La práctica del autorretrato y la respectiva utilización de la fotografía, se inscribe en ese deseo ambicionado por el siglo XIX en acceder a una cualquier verdad invisible. No se trata apenas de la verdad que lo real supuestamente oculta, sino también de la identidad desconocida de cada uno.

Mejor que el retrato o la pintura, el autorretrato y la imagen fotográfica parecen constituir los instrumentos que viabilizarán el acceso a un saber íntimo y privado que cada uno esconde de los otros y de si mismo.

Al servicio del arte de la observación, de la dimensión psicológica de la personalidad del artista, así como de la creciente necesidad de reconocimiento, el autorretrato potenciará la aristocratización de una cierta aura.

Siglos de historia de la pintura son testigo del interés por el autorretrato. De igual forma, la gran mayoría de los fotógrafos realiza su autorretrato. A través del montaje, *solarización*, fotograma o *collage*, intentaron simultáneamente explorar los límites de la representación.

Como un pariente pobre, gracias a su lenguaje realista, la fotografía se yergue como forma de expresión en el campo del arte. Entendida como perfección de la copia platónica, ofrecía la verdad del mundo sensible. La fotogenia permite a

la fotografía profundizar en el régimen de la percepción: aparecer en un bello día en una imagen fotográfica. Una bella imagen del individuo traduce la idea en una cualquier elevación de espíritu. El género icónico mediatiza la representación de lo natural en una representación moral. Los tesoros de la daguerrotipia nos permiten percibir un mundo de imágenes tornando el mundo en imagen.

La inmensa producción de autorretratos que encontramos en los siglos XIX e XX, revela el privilegio que un infinito número de artistas atribuyó a la apropiación de si mismo, orientando su mirada hacia una visión más intimista. En la práctica del autorretrato encontramos la estructura de la experiencia de la subjetividad moderna que se afilia en el examen de la consciencia y en la confesión. Estas constituyen, para Foucault, la genealogía del yo moderno.

Así, buscar el conocimiento de si parece ser, en el siglo XIX, una de las finalidades del autorretrato, conocimiento ese que pretende ser próximo del descubrimiento de la identidad, la cual se cree poder desvelar en su transparencia: es esta a función que la fotografía, gracias a su naturaleza indiciaria, parece cumplir mejor que la pintura.

Ya desde el cristianismo, que esa búsqueda de la verdad en si misma asumirá gran importancia. Ella se manifiesta, defiende Foucault, a través del examen de consciencia o de la confesión que constituyen, por ejemplo, los dos modos de obligación de la verdad. Se trata de buscar en el fondo de si mismo un determinado secreto. El proceso de verdad se inscribe en el examinarse y en el decirse en un acto verbal. En la confesión, tal como en el autorretrato, se torna significativo el descubrir de lo que está escondido en el fondo de si, la ficción o la verdad que existe en el pensamiento, distinguir lo verdadero de lo falso. Iluminar el laberinto del pensamiento, hacer su hermenéutica.

El autorretrato constituirá una forma más del discurso a través de la cual se procura alcanzar certezas fundamentales y la relación profunda con la verdad. Como siempre, existirán signos y síntomas oscuros que descifrar.

El eje confesional del autorretrato se vuelve un acto de aparente libertad. No se trata apenas de un constatación de si mismo, mas de un acto a través del cual el sujeto, afirmando aquello que es, sirve el poder, este que, paradójicamente, los obliga que a él se someten, a ser libres.

Como si de un triángulo entre arte, ciencia y exegesis religiosa se tratara, el autorretrato fotográfico articula la confesión con el examen y la interdicción, el recuerdo con la introspección y la interpretación, la experiencia y la relación de la consciencia consigo misma. Se trata del culto de la expresión de la libertad del artista que traduce el sentimiento del individuo del ochocientos. La idea de que a fotografía permitía llegar a la verdad, a lo invisible de la mente, a lo oculto, desconocido y por eso peligroso, la volverá en una de las mas importantes herramientas al servicio de la observación, conocimiento y representación del individuo.

El ritual de la confesión se (re) inscribe en el campo del discurso artístico: el autorretrato constituirá más una modalidad de sujeción y esquema de conocimiento a través del cual se realiza a tarea hermenéutica de, gracias a reglas interpretativas, descifrar, iluminar la verdad oculta. Se vigila la relación consigo mismo. La imagen fotográfica integrará esta red de complicidades.

Inscribiéndose en la cultura panóptica, el autorretrato, ese panóptico interior, se constituye como estrategia de poder, productor de conocimiento. Su práctica no puede dissociarse de esa necesidad moderna de medir, clasificar las diferencias individuales, observar un estatuto de singularidad o de desviación, detalles que tornan cada uno, como diríamos hoy, en un *case study*. La vida *objetivada* en imagen.

Seria necesario tomar el autorretrato como objeto de una historia política.

Nos dice Foucault que autores como Nietzsche, Artaud o Bataille fueron los que buscaron destronar esa voluntad de verdad, *de recolocarla en* cuestión contra la verdad. La idea de un yo fijo, definido e inmutable o la búsqueda de una referencialidad difícil de alcanzar, parece haber sido una ilusión presente

en algunos autores desde el siglo XV hasta nuestros días. Una *ilusión bien fundamentada* o la más *alta potencia de lo falso*, diría Nietzsche.

Espacio heterotópico de opacos no sentidos, lugar de desvío y aventura. Los límites se adelantan, la liberación de si mismo es la superación de si mismo. La transgresión vuelve inútiles la fulcra distinción del juego de lo verdadero y de lo falso, las vuelve inciertas y contingentes.

Con la modernidad, el discurso auto referente encuentra en el autorretrato un medio de expresión privilegiado. La resistencia a modelos de representación colectiva y la secularización creciente de la práctica artística, favorecen el reconocimiento de formas de subjetivación y de auto-interpretación, postulando idiosincrasias singulares. Las reflexiones de introspección, a que pintores y fotógrafos se dedican, muestran no sólo que la tradición ya no es el modelo a imitar, sino que el modelo del artista ahora es, ser él mismo inventándose o, siguiendo la lógica moderna, revelándose.

La representación fotográfica hace sobresalir la paradoja que atraviesa los debates alrededor del realismo fotográfico. La relación de la fotografía con lo real es tan frágil como la de cualquier otro medio. Si, en las palabras de Roland Barthes, el *esto fue*, la marca de lo referente y prueba de la existencia, opera en la orden de la fidelidad de la reproducción del objeto, él *es esto, es un grito en mí* que se afirma como verdad. No se trata de cualquier volver al realismo. De lo que nos habla el autor, es del sentido y no de la semejanza. *Punctum* y no *studium*.

Ese *descenso al fondo de si mismo*, a la encrucijada, aproxima el autorretrato de esa *Ciencia Imposible del Ser Único* buscada por Barthes en la *Cámara Clara*.

No es el espectador ni el operador, mas si la misma imagen que constituye ese *entre*, es ella que se sitúa en esa *franja* productora de la verdad – no semejante del Ser Único.

Una Ciencia del Autorretrato, una *Ciencia Universal del Ser Único* no podría ser sino que una Ciencia del olvido, *un pensamiento do exterior*.

2. El autorretrato en la fotografía contemporánea Que queda del sujeto, técnicamente hablando?

Asistimos a partir de las últimas décadas del siglo XX a la explotación de la virtualidad del *medium* fotográfico y al cuestionamiento de la fotografía como práctica aislada en un cierto purismo modernista. La abertura que, sobretudo a partir de los años setenta, las instituciones del mundo del arte, como galerías o museos, revistas y otros espacios discursivos del arte manifiestan en relación a la imagen fotográfica, contribuyen para su legitimación como paradigma de las artes visuales, revelando el carácter estructuralmente y desde siempre eclético de este medio.

Como que paradójicamente y contrariando, desde su aparición, los conocidos obstáculos a la legitimación de la fotografía como arte, será la imagen fotográfica la que deberá afirmarse como espacio de reflexión de los grandes cuestionamientos que atraviesan el campo del arte en la última mitad del siglo XX.

En este ámbito, destacamos la noción de *Aura* que, desde Walter Benjamin, viene siendo re-ecuacionada, sobretudo en lo que respecta al uso de la fotografía en las prácticas artísticas de las últimas décadas.

De la *fotografía como arte* al *arte como fotografía* de Sontag, y concretizando la profecía de Benjamin, será de hecho la imagen fotográfica a contribuir para la transformación de la noción tradicional de Arte a que asistimos a casi medio siglo. Se disemina lo *Fotográfico*:

Sin embargo, la fotografía asegurará a los artistas todo un programa conceptual del cual una buena parte de los fotógrafos estaba alejado, Estos, sostenían sus puntos de vista, fundamentalmente, en un programa técnico travestido de un sentimentalismo o humanista y metafísico, o expresivo.

En el ámbito de las múltiples tendencias del arte contemporánea, el uso experimental y creciente de la fotografía se materializa (tal vez aun por influencia de una de las secciones más significativas de la Documenta 5, la sección *Mitologías Individuales*) en prácticas artísticas que experimenta la explosión del sujeto(s) y de la(s) subjetividades(s): autorretrato, auto representación, memorias individuales y colectivas, esfera de la vida personal y familiar, privacidades e intimidades, sexualidades y transgresiones, entre otras narrativas del sujeto.

La experiencia de la subjetividad y la construcción de si, la fragmentación, la transparencia o la muerte del sujeto, no fueron moda apenas en la filosofía.

La muerte del sujeto triunfará igualmente en el arte. La del autor será posterior y no será simple coincidencia. Los artistas adelantarán el paradigma que tendía a concebir el autorretrato como “esencia” del artista, referencia idealizadora de la identidad del modelo o el espacio de encuentro introspectivo y de descubierta de un si mismo.

Lo privado y lo íntimo suscitan un interés casi obsesivo, la identidad es diseñada no como algo único y constante, sino como un yo constituido por tantos “nosotros” tantos “yos”. Auto representaciones que tejen el autorretrato.

La paradoja como categoría tensional del autorretrato.

La experiencia de la despersonalización es la aventura de Alice, la de saber que un nombre puede tener todos los nombres. A través de la paradoja se destruye, segundo Deleuze, el sentido único que caracteriza el *buen sentido* y el *sentido común* como aquello que define las identidades fijas.

La disolución de los límites del arte parece acompañar la disolución de los límites del sujeto, de un yo entendido como identidad segura.

Como refiere Peter Sloterdijk, las filosofías tradicionales ya no son suficientes para intentar responder a lo que es el sujeto e a lo que es la subjetividad. No deja de ser significativo que la práctica del auto-retrato, tal como se configura en las últimas décadas del siglo XX, abandone la idea de que el conocerse a sí mismo sea sinónimo de la definición de una cualquier identidad o el asentimiento de una imagen de sí hasta ahora en secreto.

Considerada durante casi medio siglo como copia de la realidad, la imagen fotográfica se manifiesta como medio privilegiado a través del cual se experimenta otros modos de subjetivación y nuevas operaciones de despersonalización. No se trata de expresiones subjetivas de un yo, sino de afirmar el sentido constituyente del simulacro y de su primacía entre las copias.

Rehabilitando el simulacro y distinguiéndolo de las nociones de copia y de modelo, Gilles Deleuze construye una de las más importantes críticas al pensamiento de la representación.

El autor cuestiona la equivalencia de nociones como las de *“cosa” misma y sus imágenes, el original y la copia, el modelo y el simulacro.*

.

Ya no se trata de la relación esencia-apariencia o modelo-copia pues esta distinción funciona en el dominio de la representación.

La experiencia de despersonalización puede articular-se en el pensamiento deleuziano con la *diferencia pura, o diferencia en sí misma*, que se opone a la

representación clásica sosteniéndose esta en la identidad, sometiendo así a *diferencia* a los principios de la identidad y de la semejanza.

En Deleuze, esta *diferencia pura* es objeto del pensamiento y no de la representación. La diferencia está en el centro del mismo Ser.

El autorretrato contemporáneo, liberado de la *determinación ontológica* se constituye como singularidad, virtualidad sin principio ni fin, ligazón siempre descontinúa, inacabada.

Ni documento ni ficción, *ni finito ni infinito, acabado o ilimitado, esto o aquello, uno o múltiplo* para usar las nociones de Deleuze, mas antes *ligazón móvil*; no o mas si y.

En la práctica del autorretrato fotográfico el referente no se aproxima de la lógica de lo verosímil, desde luego porque ese yo *rasgado* subvierte cualquier posibilidad de vestigio, univocidad o cualquier semejanza con el referente.

Los artistas recurren a estrategias visuales como la apropiación, fragmentación, montaje, fotomontaje, yuxtaposición, colaje y descontextualización: el significado es lo significante: lo que se muestra en el autorretrato es fundamentalmente una desaparición, una fuga. En la superficie de la imagen técnica se deshace la imagen del sujeto.

No se configurando como un mero ejercicio de representación narcisista ni simple representación de la identidad, el autorretrato se vuelve estrategia y proceso. Se aproxima de la despersonalización donde el nombre es todos los sentidos, nuevos puntos de ligazón, *implicación, complicación, serie* y no *conjunto*.

La identidad se constituye como simulacro, sin modelo y sin copia; el autorretrato como estado de exceso.

La ilusión de la semejanza de la realidad se funde con la ilusión de la semejanza de la presencia de la identidad de lo fotografiado. El rastro indiciario no garantiza la representación de la identidad. Tensión irresoluble entre referencia y representación.

La apropiación de las características del media fotográfico tornó posible a los artistas reforzar y sacar partido de estas contradicciones inherentes a la práctica do autorretrato.

En la senda de Nietzsche, la misma idea del Yo es ya una ficción filosófica. Una significativa producción de autorretratos se alimenta de las ficciones del Yo o del Yo entendido como ficción.

La necesidad en actualizar, re-ecuacionando, el sentido del concepto de identidad, es formalizado por artistas que recurren al potencial de las técnicas de medios, tales como la película, el video, texto y, de forma dominante, a la fotografía.

Desde Saussure que sabemos que el signo no es transparente. Lo mismo podemos decir sobre la relación entre imagen fotográfica e identidad. El medium que durante casi medio siglo prometía la verdad y objetividad de lo real, quizá sea el que mejor se adecua a la problematización de aquella que, históricamente, se fue constituyendo como aspiración a la unicidad, totalidad y no contradicción: la noción de identidad.

Las prácticas auto referenciales contemporáneas enuncian la densidad pero también la fragilidad el sujeto, el continuo enfrentamiento - extrañamiento consigo mismo.

3. El Autorretrato

Del archivo como normalización al archivo como re-invencción

Desde el siglo XIX que en las instituciones de orden jurídica, médica, científica, política o económica, la fotografía es usada como documento e archivo, integrando las estrategias y programas de expansión de ese nuevo régimen de verdad que constituye los Estados capitalistas. Estos factores contribuirán para la expansión del mercado mas también para su aplicación en varios dominios como, entre otros, el del archivo.

La fotografía se vuelve progresivamente una práctica más eficaz porque rápida y a buen precio, lo que facilita el trabajo policial al nivel de la constitución de un archivo y del rigor en el registro de pruebas documentales, aumentando también la calidad del registro de los presos. El dispositivo fotográfico constituirá un instrumento al servicio de la policía y de la prisión, del hospital y del asilo, de la fábrica o de la escuela, operacionalizando las estrategias de poder del universo político regulado por la nueva orden institucional.

De una sola vez, el documento como prueba se articula con el procedimiento disciplinar del examen y de la diferencia individualizadora que integra el

principio de la vigilancia. Cada uno es un caso. Se disemina la interioridad, no la de la transgresión mas si la de la realidad política moderna de individualización; la subjetividad se sitúa en el centro de la moderna construcción de las identidades.

La máquina de Bertillon se cruza con la industria de la fotografía e integra el archivo cultural donde todo circula, todo se distribuye.

El archivo aparece implicado en la descripción del individuo, del interrogatorio, del eje saber-poder en que el Estado moderno deja caer los gestos, los cuerpos y los comportamientos.

A semejanza del archivo, simultáneamente abstracto y concreto o aun potencialmente normalizador, el dispositivo del autorretrato territorializa las identidades, código de equivalencia general que las coloca en el espacio de la enciclopedia.

Si para los positivistas del siglo XIX, para quienes el archivo podía constituir un modelo que indicaba las fisionomías de los criminales o de los locos, atribuyendo a cada uno de ellos un lugar en el ámbito de un grupo mas ancho, de igual forma lo que obtenemos a partir del auto-retrato contemporáneo es un inmenso archivo fotográfico de identidades que concretizan la re-territorialidad capitalista.

Especificidades convertidas en modelos para el siglo XX e XXI: una iconografía fotográfica del género, cuerpo, sexualidad, violencia, política, poder, vigilancia, capital, explotación, globalización, etnia, guerra, muerte, amor, prohibido, enfermedad, aislamiento. Obsesiones contemporáneas, o el inactual nietzscheano, un sujeto sin tiempo, de todos los tiempos. Como dice Toni Negri *el origen es la actualidad*.

La posibilidad de configurar el autorretrato en archivo dotado de sus propias potencialidades dramáticas, narradoras de historias y constructoras de lugares: espacio de auto invención, a manera de Foucault, una ética de la

subjetividad que está en el centro da construcción moderna de las identidades: el archivo sin retorno al origen y sin límites.

El archivo en cuanto significación conduce a una cierta geografía de la interpretación y también de la propia memoria. La ecuación que podemos establecer entre autorretrato y archivo, pasa por el dispositivo de la memoria que encuentra su materialización, extensión, pero también creación, en las marcas materiales del archivo.

La cercanía entre el archivo y el autorretrato se singulariza más aun en el hecho de que, en ambos, su espesura acompañar, conservar y re-inventar las condiciones de su propia existencia.

Activando todo un stock, la existencia del archivo en el trabajo de los artistas o afirmándose como el mismo trabajo, registra el difuminar de la tradicional frontera entre la práctica artística y el documento, siendo este el centro de la propia práctica. Como material a ser expuesto o transformado, como investigación crítica sobre el concepto de colección, el archivo se vuelve un núcleo de documentación de recorrido del artista, reserva conservada para ser consultada o disponible para nueva transformación.

En algunos casos, el archivo no está necesariamente ligado a la producción artística del autor; en otros, el archivo en cuanto proceso de trabajo, adquiere un carácter operatorio y se vuelve un verdadero método, asumiendo lugar central en el arte contemporáneo. A semejanza del autorretrato y del estatuto de la propia imagen fotográfica, también en el archivo, la cuestión de la verdad se torna periférica: delante de los documentos, notas, informaciones múltiples, imágenes, acciones que ahí encontramos, el valor de su veracidad es secundario.

De acuerdo con Foucault, el archivo no designa la totalidad de documentos o textos que una dada cultura guardó como testigos de su identidad o de su pasado.

El archivo no es tradición ni biblioteca.

No es posible describir un archivo, sea el de una sociedad, cultura o período histórico, en su integralidad; ni mismo nuestro propio archivo puede ser descrito pues es a partir de su interior que hablamos, es el mismo el objeto de nuestro discurso.

Es el mismo archivo configura su forma de existir, aparecer y desaparecer. Analizarlo no implica confirmar nuestra identidad, mas si dejar hablar el otro, el exterior, la diferencia. A través del nos aproximamos de lo que rodea, nuestro presente, de lo que nos cerca y que no se confunde con lo actual, un longincuo que del exterior demarca el presente y señala las diferencias.

Cavar el archivo, donde él se encuentra sin la protección de la verdad, es designar el suelo de donde proviene el autorretrato. Entre el archivo y el autorretrato encontramos producciones de subjetividades, formaciones subjetivas. Saberes y poderes emergen del dispositivo y suscitan otras formas en otros dispositivos.

El archivo no es lo que preserva y guarda para permitir más tarde la reaparición. Tal como el auto-retrato no es un retroceder en el tiempo mas, fundamentalmente, un *anarchivo*.

Describir el archivo es instaurar el límite de su existencia, el corte que nos aleja de las continuidades, de lo que es exterior a nuestro discurso. El archivo comporta enunciados posibles e imposibles, no nos ofrece una cualquier hermenéutica histórica.

No siendo ni *lengua* ni *corpus*, él es el sistema general donde se constituyen, mantienen o alteran los enunciados. Espacio de efectos multiplicadores y no totalizadores, en el archivo se diseñan lazos y acasos, grietas, inestabilidades y dispersiones entre si.

A semejanza de la tarea del genealogista, no se pretende con el archivo un retorno al origen, explicitar un análisis evolutiva o mostrar la presencia del pasado en el presente. Se trata de despreocupar camadas inmóviles, la heterogeneidad de lo idéntico que atraviesa el auto-retrato. Fue necesario esperar por el siglo XIX, dice Foucault, para que la idea de finitud emergiese y tuviese un sentido más complejo que el que tenía en el pensamiento de los siglos XVII e XVIII. Con el siglo XIX, la finitud es experimentada en las modalidades concretas de la existencia y formas finitas. Ya no se constituye a partir del pensamiento do infinito.

Reconocemos en el autorretrato un archivo de lo impensado, atravesado por historicidades, un constante comienzo sin regreso a la identidad imposible del origen. Es siempre en la relación con tiempos diversos y dispersos que cada uno se constituye como duración.

Mediado por la imagen fotográfica, el autorretrato desencadena duplamente una aprehensión diferente del tiempo. Abriéndose al mundo, la fisura espacio-temporal que la fotografía provoca préndenos al vacío del origen, de la extrañeza, a los límites de nuestra experiencia: la experiencia de la finitud que es la misma relación con el tempo.

Desde el siglo XIX que también la fotografía hace parte de esa ley que atraviesa el pensamiento moderno: pensar lo impensado.

El doble de la imagen fotográfica, su réplica, no es el referente sino el tiempo que se conjuga en un mismo sistema con la muerte. El archivo, mismo participa en la posibilidad de la interpretación, de una narrativa rescrita siempre, y ya, a partir del exterior.

Archivo y autorretrato fluyen en realidades múltiples, ficciones cósmicas, fantásticas.

Espacios para posibles asombros.

4. El Autorretrato y la máquina de la desterritorialización capitalista

El tema de la identidad, alimentado por los media, se fue progresivamente imponiendo, sobretudo en la segunda mitad del siglo XX. Su explícita presencia en la práctica artística del autorretrato se objetiva en cartografías y territorios desapercibidos que se materializan en indicios referenciales o puras (simples) ausencias.

Al final del siglo XX las contingencias y declinaciones del sujeto están presentes en prácticas que utilizan un medio afecto a la visibilidad, como es el caso de la imagen fotográfica.

El autorretrato contemporáneo, expresando el vínculo acentuado entre a individualidad del artista y los materiales o procesos de trabajo utilizados, se aproxima también de las contradicciones del *homo pshycologicus*, contra una mistificada transparencia del pensamiento.

Como posible territorio de experimentación, el autorretrato se expone como mecanismo que refleja la necesidad permanente que el poder manifiesta en

producir y reproducir el aparentemente diferente en el campo de la economía de las identidades: la alquimia de la identidad es la de la mercadería, pero no sólo; el artista se vuelve un operario productivo pues es asalariado de un capitalista, de un agente del espectáculo, como diría Debord y no, como Marx advirtió, porque produce ideas.

Es siempre del poder que se trata y no apenas de la sociedad capitalista pues en el sistema socialista soviético asistimos al mismo tipo de acumulación de capital.

El autorretrato ocupando un posicionamiento en el dominio de la economía política, satisface lo que el sistema capitalista espera y necesita que sea satisfecho. Este “conócete a ti mismo” travestido de crítica inmanente y retorno socrático, constituye motivación suficiente para el desarrollo de la industria de la subjetividad.

Al autorretrato subyacente quedan marcas de la modernidad: el interés por la subjetividad (o humanismo), la presuposición de que el Hombre se inventa a sí mismo (el idealismo); el sujeto se define por sus representaciones, a lo que hoy adicionamos a marca de desinhibición pues, en el espacio discursivo del arte (aparentemente desfasado del espacio económico, social o político), donde la palabra Innovación suena a algo ya usado y menos vendible. Tal como la Novedad (pero no el *Hombre Nuevo*) constituye una exigencia para el sujeto contemporáneo, la Desinhibición es un requisito específico para el artista que “sin culpa” se expresa por el autorretrato e ya no quiere “modernamente” innovar sino, contemporáneamente, desinhibir. Innovar para universalizar.

A través de la imagen se revela una especie de obligación en exteriorizar una cualquier interioridad, de exhibir un cualquier secretismo que inquieta. La cámara, domesticada por la dualidad interior-exterior, remonta a la práctica anatómica, aquí como que reinventada tecnológicamente.

La cámara, al servicio de la máquina capitalista, entra en los dominios del secreto ampliando la obligación expresiva de producir interpretaciones visuales, la obligación de exteriorizar una cualquier interioridad.

Los mismos movimientos que se reclamaron de Marx, intentaron distribuir más justamente la riqueza, pero esa batalla moral no abolió el flujo del capital: Entre la sociedad disciplinar – estudiada por Michel Foucault - y la sociedad de control estudiada por Deleuze, la distinción opera a través del dinero.

La interioridad se vuelve el espacio de circulación del capital. El arte ofrece os sus saberes, sus desinhibiciones, al capitalismo global. Se vuelve un equivalente de la creación y ambas un equivalente de la comunicación. Todo debe ser visto para ser consumido, todo debe ser claro para ser comunicable: los vasos comunicantes, como anillos de serpiente, protegen el control de cualquier interrupción y aseguran la pasada.

Entre el tiempo sincrónico de la máquina despótica y el tiempo diacrónico de la máquina capitalista, la dialéctica temporal de los capitalistas introduce la producción en el deseo y el deseo en el mecanismo de producción. Así se vuelven los elementos del inconsciente en máquinas de deseo.

Subvirtiendo las tesis mecanicistas, Deleuze y Guattari producen un concepto de *máquina* que no apenas *representa* mas *produce* el funcionamiento del hombre y de la naturaleza. La máquina es la misma realidad en su producción de deseo y de *socius*; el inconsciente se constituye como campo de flujos libres y no codificados. En vez de la falta, nos hablan de la dinámica, del poder de las multiplicidades y de las diferencias. En vez de la investigación sobre *lo que esto significa*, una investigación sobre *como esto funciona*. Adelantar o *autos*, buscar lo que en él se disloca de si mismo.

Privilegiando lo autorreferencial, los artistas no diluyen el autorretrato en una mera forma de auto análisis o simple narrativa crítica vivida. El autorretrato se disuelve en las formas generales de auto-representación y en la forma general de mercadoría.

En la máquina capitalista, las identidades son siempre excedentes que garantizan lo inagotable de la mercadería, satisfaciendo la oferta y la demanda de la economía capitalista.

Estructurándose en torno de la retórica de la mitología de la identidad el autorretrato mascara, oculta, la rentabilización de la identidad como fetiche, así reedificada por la economía capitalista .el discurso ideológico de la felicidad identifica-se el mismo con la ley general socialmente difundida de imágenes modeladas de identidades a administrar, a permanecer. La identidad tornada concepto no reflejado y por lo tanto naturalizado, se vuelve fetiche (condición misma de la mercancía) articulando nuestra relación con la realidad.

La mercantilización del arte aliada a todo el circuito de la cultura de masas, repleta de promociones, carreras, estrellas, celebridades y revistas del corazón del mundo del arte, vuelve la llamada arte política en una práctica de afición a *la mode*, ajustada a las necesidades del mercado, diluidas en la publicidad que se afirma como instrumento clave al servicio del capital. Esta cultura administrada capitalista transforma todo lo que toca en vanidades vacías, en el último grito mundano. *Arte a la carte*.

Estando cada vez más la subjetividad transformada en entretención espectacular y los modos de vida en espacios ideológicos de construcción del individuo controlados por el poder, también la dominación política transforma el campo del arte en una colonia al servicio del capital A semejanza de la noción expandida del arte, la “democratización” del capitalismo se ensancha al campo del arte y respectivos medios de producción, como es el caso del soporte fotográfico.

Se multiplican figuras de la subjetividad, se desarman estereotipos cinematográficos. Algunos artistas se apoderan de banalidades, escenas heroicas o de autobiografías de otros individuos citadas en primera persona.

Proyectado para el exterior del peso de la existencia, el autorretrato representa una versión del poder pastoral reflejado en la libertad capitalista de la imperiosa

obligación de la exterioridad y nos recuerda los procedimientos disciplinares como es el caso del examen, analizado por Foucault en *Vigilar y castigar*.

Se produce en torno del individuo toda una parafernalia administrativa que visa fijar, seriar, organizar cuerpos, gestos y comportamientos. Se crean códigos que formalizan la individualidad en las relaciones de poder.

En este régimen disciplinar son cada vez más individualizados aquellos sobre quien el poder se ejerce y a ellos se dirigen los mecanismos individualizadores: el individuo es ahora producido por la disciplina.

La descripción ya no integra el privilegio de la escritura, antes se vuelve en una forma de control. Ya en la *Historia de la Locura*, Foucault refería que del homo *psychologicus* hicimos descender el homo *mente captus*.

De este *homo psychologicus* desciende el autorretrato y del régimen de la verdad la imagen fotográfica. Esta reabsorción del sujeto por la relación circular del régimen de la verdad, en el cual el poder produce verdad y la verdad produce poder, vincula las representaciones de identidad a formas de hegemonía, sean ellas culturales, artísticas, sociales o económicas.

La tarea del genealogista es considerar fragmentos, hacer emerger las discontinuidades, lo contrario de la historia-anticuario. Funcionando en el interior del sistema de poder que la mantiene, produce y reproduce la verdad política de la identidad gana forma en auto-retrato. Como técnica de poder propia de la cultura panóptica,

Seria necesario una metafísica del auto-retrato, la *historia-anticuario* de cada uno para que en ella se encontrara un cualquier fundamento el territorio continuo donde la actualidad se enraizaría. Una idealizada coherencia unitaria e inalterable del comienzo. Lo que él nunca fue.

5. El Autorretrato

El hombre-árbol y el cuerpo sin órganos

Al final de los años cincuenta, tanto en Europa como en los Estados Unidos, la utilización sistemática del cuerpo en el territorio del arte se constituye como más una estrategia de resistencia.

Recorriendo a la película, vídeo o fotografía, los artistas registran acciones, happenings, performances, donde el cuerpo se afirma como soporte privilegiado de manifestaciones artísticas. Desde los años sesenta e setenta que el cuerpo se torna objeto de luchas, preconcepciones, normas, reivindicaciones y silencios así como el terreno donde la identidad encuentra su lugar de cuestionamiento.

Las prácticas artísticas contemporáneas, sobre todo en los últimos cuarenta años interrogan categorías y soportes convencionales, confiriendo atención creciente al concepto de identidad, re-contextualizándolo en nuevas articulaciones.

Algunas de las grandes corrientes filosóficas intentaron tornar lo real inteligible a partir y apenas, de uno de los ejes de esa dualidad no integrando la

experiencia del cuerpo como una de las premisas fundamentales. Desafiando las formas clásicas del pensamiento, la experiencia del cuerpo se aleja del cuadro de una ontología sustentada en el dualismo, potenciando su necesaria superación. El arte contemporáneo, promoviendo el lugar singular del cuerpo, desafía su des-naturalización y alejamiento de sujeciones biológicas, sociales y morales. El cuerpo se vuelve un bien público, un bien común: se afirma el derecho al cuerpo como derecho a la salud o a la educación

El proyecto de la internacionalización de los cambios, de la mundialización, de la expansión del capital se ensancha a la conquista de la liberación cuerpo, incluyendo en el imperio de las representaciones económicas. Pasamos del *homo economicus* construido por la teoría económica desde el siglo XVIII, al *corpus economicus* contemporáneo e neoliberal.

El cuerpo como rareza, se inscribe en el dispositivo de la competencia, de las necesidades y satisfacciones ilimitadas. En el cuadro de la teoría económica, el cuerpo, a semejanza de un cualquier otro bien, es considerado útil a partir del momento en que en el mercado se puede pagar. No se trata de cualquier valor ético, político o cultural pero sí del cuerpo como valor de uso y valor de cambio.

Este cuerpo económico se fue construyendo en las últimas décadas como espacio político a partir del cual se instauró la discusión en torno de la identidad. De esta discusión no estuvieron ausentes el autorretrato y la imagen fotográfica.

Esta aproximación al cuerpo parece oscilar entre su invasiva presencia, que la fotografía refuerza por su iconicidad, y su débil y vulnerable condición. Deambulamos entre cuerpos e iconografías donde naufragan identidades convertidas en valor de cambio. Considerando el cuerpo como lugar de desorden, el discurso artístico de las últimas décadas subraya de diversas formas el ejercicio del poder sobre el cuerpo, sea por la problematización de la noción general de identidad, sea, pero singularmente, por las referencias a la androginia, al dominio del sistema patriarcal y al falocentrismo.

Con los años sesenta y setenta, los movimientos pacifistas, feministas, las minorías étnicas y homosexuales, todos los que reivindican los derechos civiles, asumen la identidad y la individualidad como problemas centrales. Se oponen a los mecanismos que constriñen los individuos en sociedades dominadoras e a las imágenes sociales vehiculadas por los medios de información.

Resta saber si la individualidad, reivindicada por los movimientos sociales, fue tan normalizada por las sociedades de control como lo hicieron las tecnologías presionales y clínicas de la época moderna con la subjetividad moderna. Prácticas artísticas ditas emergentes nos confrontan con imágenes del margen: cuerpos perversos, excesivos, ritualizados, enfermos, desfigurados, oscuros, activistas, estereotipados, mutilados, ordenados, pero siempre imprevisibles, se convierten en frágiles representaciones.

Todo un conjunto de especialistas que emerge en el siglo XIX, como los psiquiatras, higienistas, técnicos médico-legales, teóricos de la prisión o de la educación, constituyen en verdades todo un conjunto de preconceptos que sustentan concepciones sobre la locura o el crimen. Estas verdades que la ley, la medicina o la moralidad edifican, se juegan en el ejercicio del poder. Micro-poderes se ejercen sobre los cuerpos.

Como sustenta Michel Foucault, decir sí al sexo no significa decir no al poder si no, por el contrario, podemos estar a seguir el dispositivo general de la sexualidad. La idea según la cual somos sexualmente reprimidos y que de esa represión tenemos que nos liberar, es una de las ilusiones que nos hace ver el poder como simple interdicción y por este modelo somos dominados.

Placer y poder, sobretodo a partir del siglo XIX, se cruzan y mutuamente se incitan. Se multiplican los centros de poder, se difunden las sexualidades heréticas. Escribe Foucault que en el Occidente moderno la voluntad de saber relativamente al sexo transforma los mecanismos de la confesión en formas científicas.

Los peligros que el sexo implica conducen a la existencia de un código clínico que incita al discurso. Que todo sea dicho porque todo puede igualmente ser interrogado pues el sexo asume varias formas e, ininterrumpidamente, nunca se agota.

El sexo se substrahe al régimen de la culpa y del pecado. Se inscribe en el régimen de lo normal y de lo patológico. Esta ligazón operatoria saber-poder, garantiza la obediencia de los individuos y organiza las multitudes. Como señala el autor, en el capitalismo tardío la política del cuerpo ya no limita al sexo a la fuerza de trabajo o a papel de la reproducción. El sexo pasa ahora a integrarse en los circuitos controlados de la economía.

Así, son efectivamente los mecanismos de poder de la sexualidad que por el cuerpo hablan, cuando creemos que por el sexo nos libertaremos. La idea en la ruptura con esquemas represivos se configura como el horizonte crítico de la representación fotográfica en el autorretrato contemporáneo.

El cuerpo ideológico en torno del cual se fabrican significados sirve para regular y definir al sujeto, organizándolo, entre otros aspectos, por clase, sexo, edad o raza que van adquiriendo el sentido de identidades.

Varios artistas proponen desnaturalizar el significante. La imagen fotográfica, en este dominio, se afirma como el medio privilegiado de las representaciones del cuerpo, género, sexo y sexualidad que moldean las paradojas inherentes a la misma identidad y que constituyen las auto-representaciones más frecuentes del autorretrato.

Sin embargo, como dirían Deleuze e Guattari, sigue oliendo a *yosito*.

Cuerpo sin órganos atravesado por materias informes, flujos en todos los sentidos, circulación libre de energía, intensidades y singularidades libres y nómadas es lo que nos proponen Deleuze e Guattari.

Más que una noción, un concepto o una práctica, hablar del cuerpo sin órganos es, para los autores, hablar de un conjunto de prácticas. No llegamos y no podemos llegar, acceder, al cuerpo sin órganos, pues es un límite, escriben. Retomando la inutilidad de los órganos declarada por Artaud, Deleuze e Guattari apelan a un programa donde se cruzan *Corpus* y *Socius*, política y experimentación

Afirman Deleuze y Guattari que es necesario que cada uno encuentre su cuerpo sin órganos, que lo sepa hacer, pues es una cuestión de vida o de muerte – es ahí que todo reside: por qué no, preguntan los autores, ver con la piel en vez de los ojos, respirar con la panza en vez de los pulmones?

El autorretrato manifiesta modos de vida, trayectorias. Se trata de la producción de subjetividad. Tal como el cuerpo sin órganos, también él es un *Lugar*, un *Plano* y un *Colectivo*

El dispositivo fotográfico, como agente productor de subjetividad, como enunciación, prosigue, a través del autorretrato, el paradigma de la máquina en el sentido que le es conferido por Guattari. Al contrario de lo que defendía Heidegger, pensamos con Guattari que la máquina nos conduce a un recentramiento de la producción de subjetividad y no constituye necesariamente un instrumento que nos desvía del ser.

Al contrario del pensamiento clásico, la separación entre cuerpo y alma es, diríamos, una imposibilidad lógico-biológica. Estamos del lado de Guattari cuando afirma que no tiene sentido la separación entre el hombre y la máquina. Esta es la forma desarrollada de aspectos de la subjetividad, dependiendo sus contenidos de una pluralidad de sistemas maquícos (mecánicos)

II PARTE

Intersecciones. Modos de subjetivación

1. Thomas Ruff *Porträt*

Porträt (fig.1) es una obra de Thomas Ruff (1957-) realizada en el ámbito de la serie *Porträts* (1986-1991). Esta serie es constituida por un conjunto de retratos de fondo neutro, donde la mayor parte de los retratados posa frontalmente, tal como en la obra *Porträt*, en la cual el autor se retrata a si mismo en una especie de distanciamiento auto-referencial.

El programa artístico de Ruff se articula con la cultura fotográfica de la Academia de Düsseldorf, que marcó la Fotografía Alemana de los años ochenta. Recurrentemente asociada a la afirmación de una, Nova Objetividad, esta apuesta encuentra sus pioneros en Bernd e Hilla Becher, sobretudo en sus fotografías a negro e blanco de final de los años sesenta. Esas imágenes constituirán una fuerte referencia para un conjunto de artistas que se enfrentarán con la realidad de la pos-guerra europea.

Es común a esa diversidad de artistas que las imágenes no presenten una manipulación del mundo que los rodea o luces especiales. De hecho, estas fotografías traducen, inversamente, una gran clareza en la forma como

muestran las relaciones y fuerzas sociales en espacios interiores (presentando detalles de casas que revelan un cotidiano indiferenciado) y espacios públicos (como calles o edificios de carácter monumental e anónimo).

Esta fotografía analítica representa el contexto histórico y la realidad social del momento, traduciendo lo más objetivamente posible el espacio, no para en el intervenir sino, para documentarlo.

La objetividad asumida no como mero lenguaje formal mas como aproximación crítica à la realidad socio-histórica. Recusando la emoción y cualquier componente intimista, las imágenes producidas por estos artistas se aproximan de una dominante neutralidad, inexpresividad y distanciamiento, de una objetividad documental que nada parece narrar:

Como discípulo de los Becher, Ruff con ellos aprenderá probablemente el presupuesto más importante: la idea de que cualquier medio es legítimo para hacer arte. Desarrollará, tal como los demás, no apenas un trabajo marcadamente individual sino también una obra reveladora de la importancia de la Alemania en el siglo XX.

Los primeros registros de la serie *Porträts* (1986), señalan la afirmación de su obra en la cena artística internacional: retratos de grande formato, monumentales, con un acabamiento riguroso, mas alejados de cualquier espectacularidad visual.

En la imagen *Porträt*, de la serie *Porträts – neutral background* (1986-1991), que elegimos para análisis en este capítulo, Ruff se retrata a si mismo. A pesar de que en 1982, durante una estadía en Paris con un amigo, el artista haber realizado un conjunto de autorretratos cuya serie designa como *L'empereur*, optamos por *Porträt* en este trabajo de investigación sobre el autorretrato. Tal opción, como alternativa a un de los autorretratos de Ruff (de la serie hecha en 1982 o el auto-retrato que realizó 1988) se debe el hecho de *Porträt* cumplir los principios artísticos más significativos del trabajo de Ruff (al contrario de los escasos autorretratos) y, en nuestra perspectiva, constituir una metáfora de la

imposibilidad del auto-retrato (como medio de acceso a una cualquier identidad desconocida o a revelar).

La elección del autor en retratarse, no titulando su propia imagen como Autorretrato si no, tan solamente, como Retrato, puede perspectivar la inutilidad de una cualquier pretensión en acceder, a través de la imagen fotográfica, al Auto, a la identidad (sea ella la de los otros o la del mismo sujeto que a si mismo se retrata).

Ruff parece querer tornar ambigua, si no mismo inútil, la tentativa de definición de cualquier frontera delimitadora de las identidades, tal como es evidenciado en las imágenes que integran las series de los *Porträts*, realizada entre 1987-1991.

El programa artístico de esta serie se configura en la ruptura con el mito de la autenticidad y el acceso a la verdad psicológica de una identidad oculta. A través de esos retratos la objetividad se convierte en instrumento retórico y esplendorosa banalidad.

Porträt disuelve lo singular en lo universal, lo personal en lo impersonal, lo particular en lo general. El fotógrafo no pretende aquí revelar cualquier interpretación del individuo a través de los retratos que de ellos les hace. Tal intención se verifica en esta imagen de si, la cual Ruff no titula como auto-retrato pues, tal como refiere, es su idea de fotografía que sobresale. Tal como es imposible fijar la identidad, también es imposible substraernos a la superficie: una imagen es una imagen es una imagen, como diría Kosuth. Los retratos en serie se vuelven semejantes a los retratados mas falta su propia identidad, a su propia semejanza, a su origen. Por la serie el significado asume el papel de significante y el significante el de significado. Se asegura así la simultaneidad pero no la igualdad.

La singularidad de sus imágenes es adquirida, tal como en las de los Becher, en las relaciones que se expresan en la lógica tipológica y en el ámbito del espacio de exposición. La especificidad de las imágenes y su aparente

simplicidad resultan de una absoluta ausencia de espontaneidad, situándose, antes, en una dimensión primordialmente analítica.

El anonimato de los retratos, en una especie de alegoría de la naturaleza muerta (como si el nombre que identifica cada uno de los retratados no fuese suficiente para de él conocer sea lo que fuere), y subrayando por la repetición de la serie, por un siempre igual, por la ausencia del acontecimiento.

Se excluye la posibilidad de cualquier singularidad, o tal vez esta se encuentre en la sorprendente banalidad de la superficie. El múltiple en cada uno. Uno ya son demasiados: el porvenir deleuziano.

Repetición y no reproducción. Esa voluntad en no operar para más allá de la superficie de la imagen, del espejo, de la reproducción de la realidad, manifiesta el interés del autor en no distanciar su obra de la reflexión sobre el mismo soporte, como se o tema fuese indiferente o un simple pretexto para exigir la serie y la superficie.

Ruff parece haber encontrado su doble en la superficie, en esa profundidad en ancho o tal vez en la margen, en la frontera de la superficie, donde *Porträt* se enfrenta con sus dobles incorporales, prolongando en la horizontalidad de la serie la gran dimensión, de lo ancho.

Porträt admite la representación de una identidad singular como representación de una cualquier identidad. Ruff e y a la imagen de si, Ruff y el soporte fotográfico: tal vez se trate de un mismo *Porträt* que formula la posibilidad de pensar, doblemente, la problemática de la representación.

Entre el artista y sus modelos, el autor y sus anónimos, resta el margen para recorrer, un desdoblamiento de superficie. De igual forma, *Porträt* ecuaciona las ambigüedades fundamentales que atraviesan su obra: tensión entre anonimato y autoría, copia y simulacro, superficie y profundidad, único y múltiple, retrato y auto-retrato, el yo y el otro: la imposibilidad de la representación.

Criticando la concepción substancialista del universo y el individualismo metafísico, Sloterdijk refiere que continuamos a preferir lo sólido, lo aprehensible y fundamental, no abandonamos la búsqueda de la esencia del mundo y vida a la luz de una concepción ontológica.

Que más nos podría decir un autorretrato de Ruff que el retrato en si mismo ya no diga? Si toda su obra es autorretrato, tal hecho, potencialmente, en nada aporta al conocimiento del artista.

2. Jeff Wall

Double Self-Portrait

Double Self-Portrait, (fig.2) producido en 1979 constituye el segundo y último autorretrato de Jeff Wall (1946 -) y, tal como en *Picture for Women*, el artista se incluye en la imagen, dirigiendo la mirada para el espectador. Entre las dos partes de la caja de luz se nota una costura simulada que divide la imagen, sirviendo las líneas del papel de pared y los círculos de la silla para elidir esa costura. Se observe la visibilidad dada a la costura (más presente en sus primeros trabajos e donde se incluí este autorretrato) que constituye la metáfora del proceso fotográfico.

Wall, doble presente en este autorretrato, produce una imagen dividida en dos partes (a través de ángulo de la sala) situándose al centro el propio. En la parte izquierda de la imagen, Wall aparece de pie, en pose y vestuario más formal, apoyado a un sofá discreto, cubierto mitad del respaldo y asiento con una manta, cayendo la otra mitad del respaldo para el asiento. Al centro de la imagen está una silla con diseño en forma de círculo concéntrico, por oposición a las líneas rectas y estrechas de las paredes, o a las formas simples del

ventilador y del sofá (en cual Wall, igualmente de pie, pero con pose y vestuario más informal, apoya una mano).

A pesar de depararnos con una mise en scene organizada, depurada y aparentemente sobria, Wall baraja las dos partes de la imagen, evocando la función duplicadora de las imágenes o el juego de espejos.

Dos Walls, cuyas miradas no se cruzan, miran para el observador que se ve imposibilitado de mirar para los dos simultáneamente

Como más adelante veremos, estamos cara a la Identidad en la multiplicidad: una obra es siempre apropiación de otras obras, otros autores, otros tiempos. Es el espacio de la intertextualidad que se constituye como lugar de diálogo.

El mirar intertextual nos permite entender de que forma una obra se construye por la referencia explícita, o no, a sus modelos arquetípicos que absorbe, transforma o transgrede, gracias a una nova articulación de los sistemas significativos, conferídnosles una otra posición.

La inquietante extrañeza, referida habitualmente a propósito de este autorretrato, se articula con la imagen de la irreductible alteridad, del sujeto descentrado, que la filosofía contemporánea tomó como objeto de discurso.

Agotado el *cogito* o a él resistiendo, otros procesos de subjetivación emergen en los discursos del cuerpo, de la carne, de lo inconsciente, de la falta, del deseo, del Otro, de la prótesis, del pos-humano, de un sujeto improbable.

Tal como anteriormente referimos, la noción de identidad (que en las últimas décadas y en diversos cuadros geográficos, críticos y culturales, asumió una importancia relevante) encuentra en el tema del Doble una de sus variaciones, una especie de repetición en la diferencia a la manera deleuziana.

La cuestión del Doble se asocia a la ancestral creencia en la muerte y funciona como mecanismo ilusorio de la inmortalidad. A su eliminación significa

el retorno a la mortalidad, a la finitud, a la muerte como reencuentro del sujeto consigo mismo.

Entendido, por veces, como desdoblamiento del sujeto, el Doble, sin embargo, también él se autonomiza pues, como diferencia, se afirma como el Otro del sujeto.

El Doble puede aun ser comprendido como una especie de suplemento aumentado al modelo del cual él se configura como su Doble. No se trata de una oposición binaria de una oposición Yo/ Doble, pues este se aumenta y sustituye el Yo.

Desde *Las Palabras y las Cosas* que Foucault reveló que el Otro es también el Prójimo.

En la obra *el Teatro y su doble* Artaud desarrolla una de las más fuertes críticas al teatro occidental, a toda la tradición de los tragediógrafos desde la Grecia Antigua. Lamenta el exceso de lenguaje en detrimento de la imagen, de los sonidos, del gesto, del movimiento, de la vida, la excesiva voluntad de realismo.

El real de ficción de Wall, sin reivindicar la voluntad de verdad o de realismo a cualquier precio, aproxima este *Double Self-Portrait* de las palabras de Artaud, a propósito de la representación teatral en Bali.

La despersonalización constatada por Artaud en estas representaciones, y que tienen las características de las operaciones mágicas, es asociada a un estado que antecede al lenguaje e a la utilización del espacio escénico en todas sus dimensiones o planos posibles

Tal como en esta obra de Jeff Wall el artista no se presenta con el mismo vestuario en las dos partes de la imagen, también Artaud encuentra en el vestuario un particular sentido en la caracterización del doble.

La teatralización presente en el auto-retrato del artista, a semejanza de la que encontramos en su obra, si bien que de naturaleza diferente de la que encuentra Artaud en el teatro de Bali, no deja de remeter para a presencia de una cierta pose de escena del guerrero que, confrontando a través de la mirada del espectador, oculta el doble. Dobles sin semejanza, no una copia que indique un otro verdadero, posible, y único.

En este último autorretrato – ciertamente no por acaso el último – tal vez podemos encontrar el Otro Jeff Wall, no en simples oposiciones mas en su superación conceptual rígida, auténticos dobles que siempre lo acompañarán: artista-espectador, arte-tecnología, tema-forma, tradición-contemporaneidad, documento-ficción, original-copia, yo-otro, vida-muerte, donde ninguno de los términos es privilegiado.

Double Self-Portrait parece consubstanciar gran parte de las coordenadas críticas de su obra, multiplicidades que se manifiestan en su identidad: el autorretrato como metáfora de las estrategias y del proceso artístico del autor.

Es sabido que al apropiación de la historia de la pintura se manifiesta en la mayor parte del trabajo de Jeff Wall (1946-) concurriendo al uso de la fotografía para un proceso más complejo de fabricación de la imagen. La simulación y transgresión evidente de la fotografía directa, subraya la referencia al entendimiento de la imagen como realidad construida, marcadamente teatral, ausencia de la imagen pura.

La imagen fotográfica se afirma como medio para pensar la propia historia de la imagen, con recurso particular a la pintura, como revelan sus imágenes-cuadro con las cuales retoma el *tableau-vivant*.

Wall, releendo la Historia del Arte, muestra que esta no es un material que apenas se deba convocar a través de la cita. Para el artista cada obra se puede transfigurar y activar a partir de aquel que la piensa y la reconstruye (al revés de los pintores tradicionales que retomaban sin cesar las mismas tipologías pictóricas).

Utilizando la tecnología digital para la composición y manipulación de las imágenes, planificando y construyendo cada una de ellas, el trabajo de Wall constituye por referencia a los modos de organización espacial en la pintura, en escenarios compleja e trabajosamente elaborados.

El recurso a la narrativa para construir ficciones de base documental y la habitual referencia a las raíces pictóricas, como ya referimos, está patente en *Double Self-Portrait*. De acuerdo con Stimson esta obra puede ser entendida como una contribución al constructivismo y a los *Abstraktes Kabinett* los cuales visaban que el espectador estableciese una relación activa con la obra, experimentando y percepcionándola diferentemente en función de su posición en el espacio.

Si podemos establecer una relación entre esta obra de Lissitzky y *Double Self-Portrait*, es porque en esta encontramos ecos de *Constructor*, autorretrato donde Lissitzky, recurriendo al montaje, mezcla referencias personales y técnicas, vida y obra, en una evocación del artista moderno. Su imagen aparece en una panoplia de objetos y materiales que caracterizan su identidad y su consciencia y experiencia creativas.

Tal como Lissitzky, Wall condensa en *Double Sel-Portrait* sus grandes referencias artísticas, aludiendo al individuo e al artista contemporáneo, en una gramática contemporáneamente más cercana de un Desconstructor que deshace y desmantela una estructura de sacudindo los cimientos para volver a la *différance* productora de diferencias. À la manera futurista Jeff Wall, sitúa al espectador dentro del marco, promoviendo un régimen tensional entre la imagen pictórica, fotográfica y cinematográfica.

Por la implicación del espectador en ese conflicto y también por la gran dimensión de la obra, nos sentimos, doblemente, inmersos en el espacio de la sala y a ocupar el lugar del mismo artista: *Je est un autre*.

3. Marcel Broodthaers ***Self-Portrait***

En la obra del artista plástico belga, Marcel Broodthaers (1924-1976) son centrales las referencias a Baudelaire, Mallarmé, Duchamp y también al surrealismo belga, sobretudo a René Magritte. Significativos en su trabajo son todavía los territorios del Dadaísmo, Pop Art, Nuevo Realismo y Arte Conceptual.

A pesar de un pasado marcado por una vasta producción literaria, Broodthaers se revela un artista multifacético que difícilmente se encuadra en un estilo, movimiento o género. Destacamos en lo heterogéneo de su obra, poemas y películas, fotografías e instalaciones, ediciones y catálogos o cartas abiertas.

Es en el ambiente surrealista de Bruselas que conoce Magritte, ahí volviéndose su amigo y conocido como poeta. Después de sus primeras y habladas publicaciones poéticas, decide exponer como obra de arte cincuenta ejemplares no vendidos de su último libro de poemas *Pense-Bête*. Esta acción da inicio a su tardía entrada en el campo del arte como artista plástico. Tenía la edad de cuarenta años.

Mezclando materiales diversos como mejillones, cascara de huevo, carbón, ladrillos, Broodthaers juega con las palabras y las imágenes, interesándose por su carácter ambivalente. Incluye en su obra alusiones y citas de otros artistas, reflexionando sobre cuestiones fundamentales como las relaciones socio-económicas que sustentan el mundo del arte, como el lugar del arte en el mundo de la mercadería, la lógica del valor económico y del valor de cambio. De igual forma, la designada carrera del artista, las estrategias de éxito que el artista, el coleccionador o el especialista promueven, el ejercicio del poder simbólico y el papel del espectador, la autoría y la falsificación, la unicidad de la obra y la copia, la firma y los límites del acto artístico, constituyen problemas significativos de su proyecto artístico. Desacraliza el arte con sus “poemas industriales” de 1968-72 y con sus pinturas literarias de 1972-73.

Si el museo domina su práctica artística, también el soporte fotográfico en ella constituye un instrumento recurrente.

En *Self-portrait* Broodthaers, asfixiado en un frasco de vidrio mientras fuma, recuerda el *Salon Noir*, 1966, cuya obra corresponde a una sala mortuoria imaginada por el artista en la cual pone en escena la muerte del poeta Marcel Lecomte. Un fragmento de esta obra, *Le Cercueil*, consiste en un ataúd con varias estanterías en las cuales Broodthaers colocó en fila varios botes de cristal que tienen en su interior la imagen fotográfica de este poeta en positivo y negativo. Tal como la fotografía suscita la idea de muerte, pasado y archivo, el soporte que contiene su imagen no está lejos del museo de Historia Natural, emanado del Gabinete de Curiosidades, con toda la panoplia de ejemplares biológicos como esqueletos, conchas, flores... con el objetivo de ser utilizados como material de estudio y difusión. De aquí seguirá, como es sabido, la autonomía del museo de arte, modelo institucional de colección y exhibición, santuario para las piezas artísticas, entendidas como nuevas protagonistas del museo - que se afirma como espacio representativo de íconos del pasado y , en este caso, del *Roi des Moulos*, almacenado y preservado en frasco de vidrio.

Entre apropiaciones, combinaciones y citas, el artista ecuaciona la relación de correspondencia entre las palabras y las cosas, el objeto y su representación,

el plano correspondencial de la verdad. Las cartas establecen esa disociación entre el sujeto que enuncia e o sujeto de la enunciación. A la semejanza del museo ficcionado, la apariencia y el engaño integran tanto su obra poética escrita como su obra plástica. También el jeroglífico está presente en su obra como es el ejemplo de la película *Le Corbeau et le Renard* (1967) o *L'Angélus de Daumier* (1975) en una *Note sur le Sujet*.

La fotografía ocupará un lugar relevante en su obra, sobretodo a partir de los años cincuenta. En ella se iniciará en 1957 con Julien Coulommier, autodidacta, y Serge Vandercam, que organizan en el Palais des Beaux-Arts, en Bruselas, una exposición de fotografía, en la cual él colabora presentando sus puntos de vista, en términos artísticos, sobre los fotógrafos convidados.

Siguiendo el análisis de Claudia Scubert, Broodthaers publica sus primeras imágenes en 1957 cuando escribe, como periodista, para diarios como *Le Patriote* o *Le Journal des Beaux-Arts*. Desde textos sobre exposiciones y viajes, o sobre arte y cultura, sus imágenes por veces encuadraban los artículos que escribía y publicaba, pero sin un carácter meramente descriptivo o ilustrativo. En relación a estos, la coherencia interna entre texto e imagen es un elemento estructurante, no confiriendo a la imagen, de esta forma, un sentido periférico.

Self-portrait (fig.4) muestra una imagen fotográfica de Broodthaers contenida en un frasco de vidrio, en la cual podemos ver el artista fumando, con una mirada frontal y circunspecta. La imagen apenas registra el retrato de su rostro y cuello con cuello de camisa y corbata.

En este mismo año Broodthaers produce un conjunto de obras donde domina el uso de botes de cristal y tarros de vidrio, así como las referencias a la fotografía y a la imagen fotográfica. Son ejemplo de eso un conjunto de trabajos, todos de 1966, como *La Malédiction de Magritte (Les Nuages)*, *La tour visuelle*, *Building (Les Yeux)*, *Le Salon Noire* ou ainda *La caméra qui regarde*. Para este autorretrato, que nos hace recordar Broodthaers como *Roi des Moules*, tal vez podemos retomar el texto, también del mismo año atrás

mencionado, *Ma Rhétorique* que integra la obra *Moules Oeufs Frites Pots Charbon*.

Self-Portrait formula los problemas, conceptos, discursos que migran en su obra, activando nuevas interferencias: en el identificamos obsesiones, soportes, representaciones que sustentan las diferentes modalidades de la obra de Broodthaers.

No se busca reconstituir la historia del museo, del arte y sus *modus operandi*, de los procesos de legitimación y del poder, del mercado y de la designada vida de artista. No se busca repetir lo que fue dicho, rescribir lo ya escrito. Las palabras son siempre diferentes mismo cuando los efectos parecen reconocibles o semejantes. A la manera de un arqueólogo, el artista reinventa el archivo, la ley interna de las cosas. Sus colecciones convidan al desorden, no se dejan someter a la lógica interna del museo, de la clasificación organizada, negociada.

La mirada de águila expresada en este *Self-Portrait*, se dirige al campo de las instituciones, a los enunciados visibles que regulan las derivaciones. Pulveriza el museo y sus premisas archivísticas, barajando orígenes, filiaciones razones de la historia, colecciones, clasificaciones

Broodthaers indisciplina las clasificaciones individualizantes que apenas manifiestan el poder y la realidad político-económica que las objetiva. Es necesario un producto de ficción como la mirada del águila de *Self-Portrait* fumando en el interior del museo, para desestabilizar los principios que definen en la percepción del mundo natural y social, tal como sus representaciones.

La pequeña presencia fotografable se incorpora en este autorretrato como auto-invencción, juego libre de una ética de libertad. Problematizar el archivo como desafío a los sistemas simbólicos que favorecen el consenso sobre el mundo social es problematizar los límites de nuestras prácticas y de nuestras experiencias, de nuestra subjetividad.

Este arqueólogo que escava *especies* silenciadas, contra-discursos transgresores, no reconstituye linealidades históricas. Estas no caben en sus botes de cristal. Su práctica artística, se aproxima de la arqueología tal como esta fue pensada por Foucault, para quien no importa la arqueología como instancia del sujeto creador, como razón de ser de una obra y principio de su unidad.

La arqueología de Foucault recusaba nociones caras al pensamiento historicista, como las de evolución y desarrollo, influencia, fuente u origen. Estas dan lugar a discontinuidad, transformación o límite (como vimos en la primera parte de nuestro trabajo). También Broodthaers no buscó invenciones, unidades ocultas o verdades fundadoras y originales. Si Foucault buscó en las instituciones modernas como el manicomio o la prisión, las respectivas formaciones discursivas como la locura y la criminalidad, Broodthaers identificó en su análisis arqueológica el museo como institución de internamiento del arte.

Agrega Douglas Crimp que la propia historia del arte constituye esa disciplina que espera análisis arqueológica.

En las contradicciones encontramos aproximaciones discursivas, diálogos, diferentes coherencias. La identidad temporal, enemiga de la diferencia, de la dispersión de lo que somos y hacemos.

Tal como el análisis arqueológico en Foucault, también en la poética de Broodthaers encontramos esa articulación plural, una pluralidad de historicidades. *Self-Portrait* conecta el archivo con los intersticios y desvíos, se cruza con el enmarañado de redes sin presuponer una unidad totalizadora: muestra más texturas múltiples que efectos unificadores.

Self-Portrait articula el medio. Ni principio ni fin. Un *intermezzo*.

4. Martha Rosler ***Self-Portrait II (Lost in the City)***

Self Portrait II (Lost in the City) (fig.3) es un fotomontaje paradigmático del programa artístico de Martha Rosler (1943-). En este autorretrato están presentes los múltiples y complejos territorios que configuran su camino.

Marcada por el feminismo, por la concepción del arte como práctica social militante y contestación comprometida, la obra de esta artista es motivada por la apropiación de imágenes mediatizadas oriundas de la televisión, publicidad, fotografía y representaciones ideológicas de la vida cotidiana que la artista dirige bajo la forma de collage y fotomontaje.

Sus ensayos críticos, a través de los cuales denuncia el sistema del arte, la estetización de lo real producida por el foto-periodismo, la ideología humanista de la fotografía documental o las estructuras de poder que dominan el espacio público y privado, expresan la multiplicidad de interrogantes que encontramos en su vasta producción.

Abandonando la pintura y recorriendo a la instalación, al video, al arte postal, y a la performance, la artista utiliza una multiplicidad de medios que, constituyéndose como verdaderas plataformas de problematización política y semántica, desestabilizan las representaciones del poder. La irónica, explosiva y sorprendente plástica de su modo de hacer, es atravesada por intereses sobre cuestiones relacionadas con el cuerpo de la mujer y los estereotipos femeninos o aun por la crítica activa al liberalismo económico, al imperialismo americano y a la miseria social .

El punto de vista feminista o las cuestiones de poder y de autoridad, atraviesan todo su programa artístico, incluso cuando esas representaciones no son explícitas. La utilización del fotomontaje, práctica histórica con la tradición política, cumple formal y conceptualmente su programa artístico. Será en 2008 que Rosler producirá obras de carácter totalmente digital, buscando imágenes más brillantes en conformidad con la mayor cualidad de impresión de las revistas y periódicos actuales y las personas sofisticadas que en ellas hoy figuran.

La relación de la fotografía con el lenguaje y el texto, el contexto y la experiencia personal, se vuelven fundamental en la forma como utiliza la imagen fotográfica como instrumento visual de desconstrucción de los mitos modernistas. Su práctica artística no sólo explota temas que dominan nuestro cotidiano y nuestra contemporaneidad, como apela a la implicación del público con la obra, recusando un entendimiento del público como instrumento pasivo. Considerando que actualmente lo que sucede en los espacios públicos del arte acaba por proyectarse en el dominio de la esfera pública, la artista llama la atención para el actual apareamiento del arte no apenas en medios tradicionales como la prensa, mas también en publicaciones políticas, en la internet o en blogs.:

Le Interesa atraer personas no especializadas, el público en general que habitualmente no frecuenta museos o galerías. Tratando ensanchar el espacio de intervención de su obra, de forma a que esta no se centre en el público artísticamente cultivado, Martha Rosler propone la creación de grietas en el

cotidiano normalizado. Su obra siempre fue difundida en medios underground, en la calle, y también por los medios de comunicación de masas como, por ejemplo, la televisión, o el correo.

En el contexto de su obra, *Self Portrait I* e *Self Portrait II (Lost in the City)* constituyen dos autorretratos que se conectan e integran la serie *Body Beautiful: Beauty Knows no Pain*. Sin embargo, por las razones mencionadas inicialmente, apenas *Self Portrait II (Lost in the City)* constituirá objeto de nuestro análisis.

Aunque anterior a *Secrets from the Street*, la atención al espacio social urbano no deja de esbozarse en *Self Portrait II (Lost in the City)*.

Ocupando la casi totalidad de la imagen, transeúntes circulan en la calle protegiéndose de la lluvia con paraguas y de espaldas vueltas hacia el espectador. La fotografía de una figura femenina de imagen clara y lectura definida, (fotografía de familia y que retrata a la misma Martha Rosler) ocupa el canto inferior izquierdo de la imagen, de espaldas vuelta a los individuos que pasan en la calle, y de frente para el espectador. Es ella que, cual ícono vacío de la realidad, "ilumina" la imagen.

Como si de un elemento extraño y perturbador a la situación fotográfica se tratase, esta mujer en pose, de anteojos de sol colocados encima de la cabeza desnaturaliza, por la artificialidad que representa, el realismo de un día de lluvia a que la imagen fotográfica nos remite. Establece aun una relación meta-crítica con el aparente registro instantáneo de la situación fotografiada.

Refiriendo la influencia de las piezas didácticas de Bertolt Brecht, la dimensión política de su trabajo está todavía presente en la representación de la identidad. Podríamos hablar de un efecto de extrañamiento o distanciamiento a la manera brechtiana en este *Self Portrait II (Lost in the City)*. Ese alejamiento del *Self* en relación a la ciudad, a que el título de la obra nos remite, se refleja todavía en la actitud del espectador.

Nuestra mirada extraña la relación enigmática que se pretende establecer entre la imagen de transeúntes en la calle a la lluvia y la representación fotográfica del retrato de la artista: nuestra historia individual parece proyectarse también en la historia social (hay siempre algo más allá del *Self*) como refiere la artista a propósito de *Garage Sale*.

Tal como Brecht no proponía al espectador la ilusión escénica, también en los fotomontajes de Martha Rosler el trabajo con fragmentos valoriza el carácter procesual y potencia la desnaturalización de la imagen.

Este recurso no deja de constituir una estratégica política. El salto dialéctico brechtiano claramente se adecua a la práctica del fotomontaje.

Si en Brecht el montaje de resistencias épicas interrumpen la identificación e inician la crítica, también en este autorretratos el fotomontaje nos desfamiliariza ante lo representado, el yo-otro, traduciendo el extrañamiento general de las identidades en el escenario de la ciudad. En el plano artístico la *Lehrstucke* es suspendida pero en el plano político no podemos considerar su inexistencia.

En una especie de anti-flânerie, *Lost in the City*, parece alejarse de la pasión por la multitud de esa figura del *flâneur* descrito por Baudelaire como aquel que en la multitud encuentra su dominio, la vitalidad, lo huidizo, el hervir vibrante de la ciudad.

El *flâneur*, ese *hombre del mundo* que posee la curiosidad del niño y la capacidad de análisis del adulto, es un ciudadano del mundo. Su casa es la multitud; deambula por la ciudad guiándose por el vagar, por el vagabundear.

Lo irresistible de la multitud y su fascinación es donde su placer se precipita. Sin embargo, en esta obra de Martha Rosler, las sombras de la multitud resuenan a oscuridad y no a la luz electrizante de la ciudad. La figura de la mujer al canto de la imagen proyecta su mirar fijamente, atentamente perdido. Esta soledad, que parece no encontrar placer en el medio de la multitud, se sitúa en el umbral de la misma imagen.

Según Benjamin el flâneur, abandonado a la multitud, se sitúa en la misma condición de mercadería. La multitud así entendida, actúa como una droga sobre el flâneur. La ciudad, espacio estriado de la multitud y donde esta colectivamente se subjetiva, implica flujos desterritorializados, descodificados, interrumpidos y a los cuales nos reporta *Lost in the City*. Como fuerza que articula procesos, la ciudad es ese sistema vivo, rizomático, un mapeamiento sin principio ni fin, donde circulan y se articulan flujos: un verdadero agenciamento en el sentido de Deleuze y Guattari.

En la ciudad, al contrario del mar (que por su vez también se deja estriar) constituye, en las palabras de aquellos autores, el espacio estriado por excelencia. Para los autores, la oposición liso-estriado nos conduce a complicaciones y sobre posiciones difíciles.

Estos nómadas inmóviles y que viajan en el lugar son, en la perspectiva de Deleuze y Guattari, las intensidades, pues lo que distingue los viajes no son la objetividad de los lugares o la medida del movimiento sino el modo de espacializar, ser no espacio.

Si *viajar es pensar*, viajamos en liso o en estriado, en pasajes, conexiones, combinaciones. Entre desvíos y dispersiones la ciudad, se diseña como espacio potencial de trans-subjetividad, de expedición ilimitada del flâneur. En este autorretrato de Rosler en la *época del capitalismo avanzado* - parafraseando Walter Benjamin a propósito de Baudelaire - si de flâneur aquí podemos hablar tal vez que él se aproxime más de Poe que de Baudelaire.

En *Lost in the City*, la relación con el espacio urbano se espeja en la relación a sí, tal como el nómada crea el desierto y es creado por él.

No hay lecciones que nos expliquen la subversión rizomática: *Lost in the City* se extiende más allá de la forma tranquilizadora de la unidad.

Un flâneur nunca se pierde, un flâneur nunca se mueve.

5. Jürgen Klauke ***Self-performance***

Desde la década de setenta que el trabajo del artista alemán Jürgen Klauke (1943-) se expresa en los dominios de la performance, acciones, fotografía, dibujo, libro de artista, vídeo o película.

Asumiendo el soporte fotográfico como instrumento independiente en el campo de las artes visuales, es a través de él que registra sus secuencias y performances puestas en escena. Redefiniendo el lugar de la fotografía en el campo del arte, Klauke repiensa simultáneamente el problema de la representación. La experiencia del cuerpo y el cuerpo como espacio de experiencia en el campo del arte, sobretodo a partir de las últimas décadas, se abre a territorios múltiples. Fotografía y cuerpo contribuyen para el desarrollo de experimentaciones artísticas y potencian complejas aproximaciones discursivas sobre el cuerpo como construcción social y cultural.

Los años sesenta y setenta, alejándose de una concepción aurática del arte, legitimaron el medio fotográfico como registro documental para las prácticas oriundas del Arte Conceptual, Land Art, Happening y Fluxus, Body Art,

Accionistas Vienenses, entre otros. Ni siempre este registro es puramente pasivo y neutral pues, en determinadas obras, la participación activa de este soporte integra el mismo proyecto e interfiere en la lectura del espectador. El cuerpo será, en este dominio de acciones efímeras y precarias, el instrumento movilizado para enunciar la obra performativa.

De igual forma, operando en el espacio discursivo de los artistas que contribuyen para la explosión de fronteras, Klauke nos propone su cuerpo en la condición de performer, a semejanza de artistas como Vito Acconci, Bruce Nauman, los Abramovic, Valie Export, Herman Nitsch, Gina Pane, Stuart Brisley, Chris Burden, Ana Mendieta, Orlan, Luciano Castelli, Urs Lüthi, Morimura y tantos otros.

La fisicalidad de los cuerpos, marcada de forma imprecisa, indefinida y, por veces, borrosa, se contrapone con la fuerte invocación y visibilidad del cuerpo y del sexo en la producción de Klauke de la década de setenta. Sin embargo, en ninguno de los casos podemos hablar de aproximaciones a una cualquier representación clásica del cuerpo o a un paradigma humanista.

A semejanza de obras anteriores del artista, el cuadro conceptual que atraviesa este conjunto de trabajos, refuerza su protagonismo gracias a la singularidad y omnipresencia que los objetos y los materiales tienen sus imágenes: secreciones corporales velo, tacos altos, flores, cuero, máscaras, globos, tinas de baño, mesas y sillas, bolas, bastones, colgadores de ropa, bacinicas, se substraen a cualquier función decorativa o neutralidad hermenéutica. Al revés, se trata de una verdadera coreografía y de verdaderos intérpretes que interaccionan con la escena, confiriéndoles un irónico sentido dramático.

Es conocido el carácter experimentador, travestido y *transformador* el cuerpo en las imágenes de Klauke. En este ámbito situamos la obra *Self performance*, de 1972-73 (fig.5). Se trata de una fotografía que integra la secuencia de trece imágenes titulada *Self performance* en la cual el artista de cabellos largos, usando un largo vestido y un velo, en las manos un ramo de lirios. Provocantemente vestido de cuero y calzando botas de taco alto, claramente

hechizadas, el artista con el rostro fuertemente maquillado, aparece travestido en arquetipo femenino.

En esta imagen, Klauke parece una mujer que los pelos del pecho visibles, desmienten.

Metamorfoseándose en un ser femenino, Klauke expone objetos en tejido representando los órganos genitales masculinos y femeninos que constituyen la diferencia anatómica entre los sexos y que constituyen la naturalización de la diferencia socialmente definida entre ellos

La transfiguración como proceso de trabajo es fundamental en su programa artístico siendo a través de ella que el artista confiere visibilidad crítica al proceso social de padronización de los papeles y diferencias sexuales. Estas diferencias y prácticas, que no son más que justificaciones resultantes de todo un trabajo de construcción social, son demostradas por Klauke en sus autorretratos.

Las fronteras culturalmente polarizadas y estereotipadas, tales como masculino-femenino, exterior-interior, físico-psíquico, explotan en imágenes marcadas por la reflexión-destrucción de las representaciones comunes que dominan las connotaciones sexuales vigentes. En *Self Performance* el artista nos confronta con las representaciones dominantes, nuestras propias representaciones individuales y sociales.

Este autorretrato busca desmontar los principios que inviabilizan las diferencias y potencian la exclusión. Su visión artística centrada en el cuerpo, nada tiene de apolínea. El cuerpo travestido e maquillado de *Self performance* apunta para el placer de experimentar diferentes estados del cuerpo como, en este caso, la ambigüedad sexual. La explotación de las prohibiciones se vuelve en una forma de suavizar los movimientos de contestación. La colonización y fijación de los hombres o mujeres a su sexualidad, inviabiliza la reinención de otros modos de vida, de sus existencias económicas, políticas, sociales o culturales.

Resta saber si todos estos artistas (donde Klauke se incluye) que en las últimas décadas hicieron hablar la sexualidad, no hicieran de ella una prohibición o un tabú, mas sí enfatizándola, incitándola, contribuyeron para retomar el discurso del sexo como lugar de producción de la verdad.

Self Performance se adelanta, pensamos, el interior de ese dispositivo, de esa red por la cual el poder se ejerce. A partir del discurso formulado en el interior del dispositivo de la sexualidad, Klauke reivindica no la mera singularidad fija en el sexo, sino apunta modos de existir, formas culturales, movimentaciones movedizas sin sujeción líneas de fuga.

Estas fuerzas de resistencia que se ocultan debajo de las relaciones de poder y coexisten, se establecen en esta imagen a través de un programa artístico que funde imagen y realidad, el yo y el otro, femenino y masculino, sexo y cuerpo, vida y muerte, conocido e desconocido. Se trata de la identidad y de la superación de la dimensión de la normatividad, de los grandes censores: a liberación de la vigilancia, del poder sobre los cuerpos y sobre los enunciados.

La metamorfosis masculino-femenino de *Self Performance* postula lo que podría ser una tercera persona, ni hombre ni mujer, pero si individualizaciones. Derivas anónimas que no se conforman a las identidades preescritas social y políticamente, pero que hablan del fondo de si mismas, de sus altos vuelos, del fondo de su *cuerpo sin órganos* Klauke sugiere en esta obra que, del punto de vista biológico, no podemos hablar de comportamientos o modelos intrínsecos al sexo masculino o femenino.

En la perspectiva de Deleuze y Guattari, el deseo es del dominio de la producción y esta es simultáneamente deseante y social. El psicoanálisis no hizo si no que substituir la producción por la a representación.

Las ideas de masculinidad o feminidad, culturalmente marcadas por la polaridad biológica del sexo y de género y por la alusión a los órganos genitales, son aquí problematizadas por el artista como jerarquías donde el determinismo de carácter biológico o social se reviste de representaciones que

más no sirven para reproducir y perpetuar las significaciones sociales existentes y nuestros esquemas inconscientes con los cuales percpcionamos el mundo natural y social.

Argumentarían Deleuze y Guattari que *un ojo, una nariz, una boca*, expresan la diferencia intensiva y no una cualquier falta. Son indefinidos, conducen el deseo. No constituyen un cuerpo fragmentado, objetos parciales despedazados que perdieron su unidad o buscan una totalidad diferenciadora: el cuerpo sin órganos quiebra los estratos, experimentación rizomática.

En el rostro de Klauke, dibujado por el maquillaje, por un velo y un ramo de flores, se perfila el *año cero – visageité*.

Los rostros se van dibujando en ese muro blanco sin forma y empiezan el aparecimiento en los hoyos negros sin dimensión, rasgando las multiplicidades posibles. El rostro de que nos habla Deleuze y Guattari es una superficie, de ahí que, en sus palabras, la cabeza no sea necesariamente un rostro. Este, es una superficie marcada por líneas, arrugas, formatos. Los rostros no conformes a las relaciones binarias, al orden de la normalidad, son no-biográficos, de ahí que digamos que: Ah! Se trata de un travesti...ni hombre ni mujer.

Rosto-bunker como Deleuze y Guattari lo nombran, es, una producción social de que los agenciamientos de poder necesitan. Axiomática represiva de rostros organizados, recuperados, ya preparados para el desconocimiento del esplendor, de velocidades extrañas y clandestinas.

Año-cero, intensidad-cero. El Yo como contingencia, el *cuerrpo sin organos* como paradigma sin historia para contar.

Conclusiones

La estructura, las aproximaciones críticas y esquemas de argumentación propuestos en esta disertación son producto de la intención de reflexionar sobre la imagen fotográfica y el autorretrato a partir, fundamentalmente, de los campos de la filosofía y del arte contemporáneo.

La automatización de la fotografía en relación a sus funciones tradicionales, su alejamiento del programa fotográfico modernista y el lugar que ocupa en el territorio del arte, sobretodo a partir de la última mitad del siglo XX, traducen su reconocimiento como espacio de enfrentamiento teórico-crítico.

Cuestionar los modelos y sistemas representativos tradicionales, romper con el purismo y la supuesta transparencia del *medium*, explorar sus efectos político-ideológicos, se transforman en algunos de los ejes programáticos del dispositivo fotográfico.

La experiencia de la despersonalización que organiza el autorretrato, nos parece reflejarse en el mismo operar artístico. Entre la disipación de los límites

del arte y la disolución del sujeto, es la pérdida del yo como entidad segura que encontramos.

En el paso de las sociedades disciplinares para las sociedades de control, el autorretrato da continuidad a la mitología de una identidad que se quiere en desinhibición.

El recurso al soporte fotográfico en la práctica del autorretrato se manifiesta como medio de expresión favorable al descifrar el sí, inscribiéndose en la confesión cristiana y en la cultura del panoptismo, el autorretrato tornará operativa la relación verdad-saber-poder.

Este régimen de verdad que, como Foucault subrayó, no es apenas ideológico o supra estructural (superestructural), es condición de formación y constitución del capitalismo y, de igual modo, de la fotografía. En ellos encontramos el poder como productor de verdad y la verdad como productora de poder.

Si en la economía capitalista la novedad es una exigencia, para el artista la desinhibición que la exterioriza es un requisito. La creencia en el realismo óptico invade la relación del sujeto consigo mismo. Ese *homo psychologus* que el autorretrato anuncia, se constituye como promesa de verdad que el carácter indicial de la imagen fotográfica refuerza.

La cámara desvela el mundo del secreto. La interioridad revelada se torna espacio de circulación del capital. En relación al capitalismo global, el autorretrato y la retórica de la interioridad se integran en el mundo de la producción y circulación de mercaderías, rentabilizándose como fetiche.

La producción de subjetividad parece haberse convertido el objeto de las sociedades *capitalísticas* como las llamó Guattari.

En el capitalismo tardío la política del cuerpo se integra en los circuitos de la economía y los saberes sobre el cuerpo se articulan con los poderes que sobre él se ejercen.

Memoria y archivo constituyen materias privilegiadas por los artistas. Ya no se trata de la utilización del archivo como modelo de fisionomías - tal como era entendido por los positivistas – si no del archivo como re-territorialidad del capital, de estrategias de poder, identidades, géneros y cuerpos, protagonistas que moldean frecuentemente el autorretrato contemporáneo.

Si el archivo no es mera hermenéutica histórica, tradición o biblioteca, de igual forma el autorretrato no constituye simple confirmación de identidades o hermenéutica de subjetividades. En él se diseñan diferencias y grietas, azares y dispersiones.

A cada uno le cabe encontrar ese cuerpo improductivo, esa planicie e inmanencia donde interior y exterior se funden. A cada uno le cabe encontrar el material de sus propias intensidades.

En el autorretrato el nombre es todos los nombres, serie y no conjunto, diferencia pura, objeto del pensamiento y no de la representación. Tal como la identidad, también ellos simulacro sin modelo ni copia.

Explorando las virtualidades del soporte fotográfico, el autorretrato contemporáneo expresa – el mismo – las tensiones y aporías de su propio tiempo.

En la compañía de los cinco autorretratos analizados en la segunda parte de esta investigación podemos imaginar subjetividades errantes. En todos ellos y por diferentes caminos, se prefiguran las dimensiones trans-individuales de *Lugar, Plano y Colectivo*.

En todo este proceso la comprensión de la práctica del autorretrato nos condujo a la necesidad de su historia política, la cual se encuentra aun por hacer.