

O retrato e a relação com os dispositivos: De constrangidos a constrangedores

Fernanda Gomes¹

Resumo

Este trabalho busca evidenciar algumas transformações nas relações comportamentais do sujeito com o dispositivo, partindo das primeiras sessões fotográficas do século XIX e chegando até as práticas contemporâneas de produções de imagens. Percebe-se uma substituição da noção de regra social fixa para a idéia de improvisação e o surgimento de um novo tipo de indivíduo que se apropria dos dispositivos, passando a ser produtor, diretor e ator de suas imagens. Neste recorte, será privilegiada a produção de autorretratos contemporâneos, nos quais o espelho é substituído pela câmera de vídeo, que é seduzida e corrompida, a partir de propostas de experiências com a própria imagem.

Palavras-chave

Experiência; Retrato; Dispositivo; Subjetividade; Performance

Abstract

This paper seeks to explain some transformations in the behavior of the subject with the dispositive, starting from the first shoots of the nineteenth century and reaching the contemporary practices of production of images. We can see a replacement of the concept of a social setting to the idea of improvisation and the emergence of a new type of individual who appropriates the dispositives, becoming producer, director and actor of your images. In this cutting, the attention will turn to the production of contemporary self-portraits, in which the mirror is replaced by the video camera, seduced and corrupted from the proposed experiments with the self image.

Key words

Experience; Portrait; Dispositive; Subjectivity; Performance

¹ Fernanda Gomes é doutoranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Mestre em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Professora substituta da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista do CNPQ. Artista.

Eu, minha imagem e o outro

Quem nunca experimentou variações sobre o mesmo tema – a sua própria imagem – diante do espelho? Cantar, dançar, mandar beijos, fazer caretas, discursar, gritar, chorar, rir, etc., sendo o único astro, o único público e a única testemunha? Estes momentos, pequenas lacunas entre atividades diárias, refúgios temporais dentro da repetição mecânica cotidiana, experimentos ingênuos e ao mesmo tempo catárticos, poderiam ser chamados de centelhas reativas às exteriorizações padronizadas, aos comportamentos nivelados, seja por determinismos sociais, culturais ou históricos. O ato performático no espaço mais íntimo da casa – o banheiro – poderia ser ainda mais “exagerado” em períodos que privilegiavam um comportamento em público mais reservado, já que o espaço íntimo seria o único lugar onde o sujeito poderia realmente se soltar, enquanto estivesse ali, sozinho, sem ninguém para observá-lo em meio às suas singularidades escondidas.

Uma teoria da expressão em público é elaborada por Richard Sennett (1988), que recorre à história dos séculos XVIII e XIX, tomando como ponto de partida os comportamentos da classe burguesa do século XVIII. Nessa época, a aparência exterior é uniformizada, ou seja, as diferenças sociais e os sinais distintivos não são tão evidentes. Além disso, emoções e sentimentos são escondidos, tornando as pessoas mais reservadas. O declínio da expressividade em público e o silêncio relativo do rosto, seriam explicados pelos progressos de uma sociedade que Sennett qualifica como intimista e narcisística, ou seja, uma sociedade centrada no eu.

Além da necessidade de estabelecer distâncias, Sennett aponta, como razão dessa inexpressividade generalizada, uma ênfase na autenticidade psicológica. Os indivíduos ficam submetidos a um tipo de poder que Foucault identificou como “governo pela individualização”. Quanto mais o indivíduo se esforça para proteger sua individualidade, mostrando-se de forma dissimulada, mais inexpressivo se torna.

Dando continuidade a essas primeiras considerações, observamos que uma “história do rosto” se cruza de diversas maneiras com a história do retrato, seguindo muitas vezes um caminho paralelo e até mesmo reforçando-a. O retrato é uma espécie de indicador principal das novas estruturas mentais e sociais e da expressividade individual. Torna-se necessário, então, uma breve reflexão sobre o surgimento da fotografia e das primeiras dinâmicas de produção de retratos, que, como poderemos perceber, efetivamente evidencia as dinâmicas sociais de sua época.

A técnica definindo as relações comportamentais com os dispositivos

Walter Benjamin recorre a uma matéria publicada no jornal *Leipziger Anzeiger*, que ele classifica como “chauvinista”, para mostrar uma perspectiva inicial radical e contrária ao surgimento da fotografia:

Querer fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano (BENJAMIN, 1994, p. 92).

A despeito da previsão equivocada, a prática fotográfica pouco a pouco foi se fixando no século XIX, mas o estranhamento com o dispositivo se manteve por muito tempo. Em princípio, as próprias especificidades da técnica de fixação de imagens exigia longas durações e muita luminosidade. O fenômeno da fotografia era uma “grande e misteriosa experiência” (BENJAMIN, 1994, p. 95), principalmente para os retratados.

Benjamin observou que todos os elementos das primeiras imagens eram organizados para durar. Além da questão temporal, o autor também destacou a relação entre o espaço, o olhar e a consciência. A natureza captada pela câmera é distinta daquela que é captada pelo olhar. E o espaço trabalhado conscientemente, por sua vez, mostra-se bem distinto do espaço que é percorrido inconscientemente.

Apesar de constatar que o processo fotográfico das primeiras décadas era uma experiência sofrida para o retratado, Benjamin evidencia que o procedimento técnico também possibilitava a experiência de viver dentro do instante. A longa duração da pose fazia com que a pessoa retratada crescesse dentro da imagem, de forma bem distinta do instantâneo.

Para possibilitar a fixação da imagem, existiam diversos dispositivos nos estúdios da época que “fixavam” as pessoas retratadas. Geralmente eram acessórios como pedestais, balaustradas e mesas ovais que serviam de pontos de apoio para os modelos, que deveriam ficar imóveis, submetendo-se às especificidades da câmera e às determinações dos fotógrafos. Percebemos aí uma ligação direta com as próprias exigências comportamentais da época, que privilegiavam a reserva e a sutileza na expressão. O ritual do retrato era uma atividade penosa para o retratado, mas ao mesmo

tempo necessária, já que, segundo Lichtwark (1907)² “Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nosso parentes próximos, de nossos seres amados”.

O formato *carte de visite*, amplamente difundido na segunda metade do século XIX, tornou-se a forma favorita de personalizar os cidadãos burgueses de acordo com as práticas sociais da época. Seu inventor, André Disdéri, além de ter sido o retratista mais famoso da década de 1860, foi também o primeiro e mais influente teórico do retrato no século XIX (LISSOVSKY, 2005). Suas técnicas buscavam fazer emergir o notável no que permanecia comum, ou seja, conferir a distinção na medida certa para aqueles que deveriam se reconhecer dentro de uma mesma posição social. Por um lado, a distinção como aquilo que confere o caráter elegante, discreto e honrado próprios de um determinado grupo. Por outro, a distinção conferindo, de forma bastante sutil, o traço característico, a peculiaridade e personalidade de cada retratado. Nesses processos de exposição e expressão de individualidades, deveria haver, segundo Disdéri, uma relação de poder, no qual o fotógrafo deveria se impor, exercendo um domínio sobre o seu modelo (LISSOVSKY, 2005). No estúdio acontecia um verdadeiro processo de “modelagem”, que obedecia a critérios socialmente difusos da constituição da imagem de si como imagem pública. Cada retrato deveria representar o caráter da sociedade como um todo e, somente a partir de sua “semelhança moral” é que as diferenças individuais podiam ser legitimamente expressas.

Segundo Maurício Lissovsky (2005), o estúdio do retratista era um teatro social, onde o fotógrafo era ao mesmo tempo o diretor que exercia autoridade sobre o seu modelo, mas também um ator capaz de representar todas as máscaras morais próprias da vida em sociedade. Nesse jogo de espelhos, o modelo se projetava no fotógrafo, tornando-se espectador de si mesmo. O *carte de visite* se afirma como um dispositivo social a serviço de uma pedagogia do sujeito social como ser moral. O comportamento público se torna, então, o resultado da sua capacidade reflexiva de ver a si próprio na imagem do outro³.

Aqueles que eram retratados por Disdéri deveriam seguir à risca suas orientações. Deveriam manter-se quietos, respirando e piscando calmamente e sempre olhando para o mesmo ponto. O sorriso era praticamente proibido, sendo permitido

² In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Vol.1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.104.

³ Dentro da perspectiva deste trabalho, esta idéia deve ser retida e será retomada posteriormente, quando partirmos para a constituição comportamental dos sujeitos e sua relação com os dispositivos.

apenas um “sorriso interno”, geralmente conseguido através do olhar. Não é por acaso que o repertório de poses e gestos no *carte de visite* foi herdado da pintura, dos livros de etiqueta e de toda uma literatura que se dedicava à descrição das aparências, muito comum no século XVIII.

Os progressos técnicos possibilitaram cada vez mais que os tempos de exposição fossem reduzidos, sendo comemorados por retratistas e retratados como verdadeiros atos de libertação (LISSOVSKY, 2005). Para os retratistas, representou uma significativa simplificação dos procedimentos técnicos e para os retratados, a eliminação do desconforto físico durante o ato fotográfico. Outra conquista foi a possibilidade de estabelecer maior controle sobre a imagem, a partir de um acordo entre retratista e retratado sobre o que deveria ser mostrado. Cada vez mais o retratado passou a ter uma noção de como queria aparecer, deixando de ficar tão submetido à direção do retratista.

A câmera também foi se tornando cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras, atendendo às demandas próprias da humanidade:

Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução (BENJAMIN, 1994, p. 101).

O crescente movimento de aproximação com o dispositivo, a redução cada vez mais radical da duração no ato fotográfico e o caráter reprodutivo e transitório das imagens, também levou, segundo Benjamin, à destruição da aura, à destruição dos fenômenos únicos. Dentro dessa perspectiva benjaminiana, podemos dizer que a diluição da distância representaria uma diluição do aspecto dialético das imagens. Didi Huberman (1988, p. 183) retoma essa relação, a partir do próprio significado da palavra dialética, que segundo ele nos fala de dilaceramento, de distância, mas também de passagem, assim como a palavra crítica, que coloca a interpretação como um processo de abertura, de separação.

A despeito de todo o elogio à distância feito por Benjamin, sujeito e dispositivo foram se tornando cada vez mais próximos e a figura do retratista foi perdendo sua importância. Mas essa diluição crescente de distâncias não seria parte de um movimento que é inseparável da natureza humana?

Transformando experiências

Dando prosseguimento a algumas questões que surgem com as perspectivas abordadas, se a duração é engolida pelo instante, o mesmo acontece com a experiência? No século XIX Walter Benjamin já anuncia a destruição da experiência, a partir da entrada de tantas novidades na dinâmica cultural. Segundo o autor, toda manhã nos instruem sobre as novidades e apesar disso somos pobres em histórias memoráveis. Para Benjamin, isso se deve ao fato de que os acontecimentos já não nos alcançam, eles já chegam carregados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece beneficia a narração, e quase tudo a informação (FOSTER, 1998, p. 40).

No contemporâneo, Giorgio Agamben (2005) dá continuidade a essa perspectiva de forma mais problemática, afirmando que todo discurso sobre a experiência deve partir da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Se o homem moderno acordava em meio às novidades instruídas, o homem contemporâneo vai dormir extenuado depois de uma imersão em uma mistura amorfa de eventos, que não se tornaram experiência. Para Agamben, isso não significa que hoje não existam mais experiências, mas que elas são efetuadas fora do homem. No caso de acontecerem espontaneamente, fazem parte do acaso e se ocorrem de forma intencional, recebem o nome de experimentos.

Seguindo outra perspectiva, John Dewey (1980) afirma que no contexto atual é possível traçar uma nova relação entre ato e objeto expressivos, o que representa não uma destruição da experiência, mas um processo de transformação. A experiência mediada pela técnica, segundo as próprias projeções de Benjamin, apresenta um caráter híbrido, pois engloba dispositivos, práticas e improvisos. Dentro desse recorte, no processo de produção e recepção, sujeito e obra saem transformados, a partir da idéia da totalidade que envolve experiência e experimentação.

O ponto de vista, mais subjetivo, é então substituído pelo ponto de existência, mais expositivo, uma vez que a situação de presença representa uma inibição do tempo íntimo. O sujeito se apresenta então como ponto de interseção e interface, sendo que o processo em si é muito maior do que ele próprio, que vive pela mediação do ambiente e é instruído pela experiência. Percebe-se a organização dinâmica de um sistema em contínua transformação, apresentando um caráter performativo, pragmático e proposicional.

As condições da experiência conduzem para um fim, que é a própria estrutura aberta da obra, permitindo oscilações, indefinições e fluxos comportamentais. Segundo César Guimarães:

O que é específico da experiência estética é o fato de a comunicação de experiências se realizar por meio de *performances artificiais*: ‘o objeto artístico torna-se o *medium* de uma *presentificação* de experiências’, sem que ele mesmo esteja inserido em um contexto de experiências determinado: são aqueles que se engajam na experiência estética que se servem desse *medium* para tomar consciência de suas próprias experiências (GUIMARÃES, 2006, p. 16).

O caráter efêmero da experiência contemporânea, que de acordo com Agamben é algo que se pode apenas fazer e jamais ter, não faz com que ela deixe de ser experiência. O sujeito contemporâneo, dentro das dinâmicas próprias do seu tempo, não tem apenas a única opção de chegar em casa extenuado, ligar a televisão e ser apenas um receptor passivo de imagens previamente elaboradas. Ele também pode chegar em casa, ligar sua câmera – acessível no preço e na técnica – e produzir o seu próprio momento catártico e performático. Mas ao invés de guardar somente para si aquele momento, ele pode distribuir seus vídeos e fotos na Internet – também acessível no preço e na técnica –, compartilhando seus “experimentos imagéticos” com conhecidos e desconhecidos, sem constrangimentos.

A performatização de si estimulada pela apropriação dos dispositivos

A representação de si mesmo diante da câmera foi uma promessa que surgiu com o cinema e já exercia uma enorme atração sobre o homem moderno. Segundo Walter Benjamin, “o astro de cinema impressiona seu público, sobretudo porque parece abrir a todos, a partir do seu exemplo, a possibilidade de ‘fazer cinema’” (BENJAMIN, 1994, p.182).

O surgimento de um novo tipo de espectador, que também pode ser produtor de imagens, pode ser considerado como o resultado de um processo de transformação da maneira de se construir e de se expor em ambientes sociais, artísticos e midiáticos. O sociólogo Nikolas Rose (2001) observa que cada vez mais o *ser* identifica-se ao *parecer*, em um contexto marcado pelo declínio da interioridade e ascensão da intimidade pública. Uma crescente flexibilização das condutas, com uma menor rigidez nas convenções e uma maior ousadia do dizível e do mostrável no espaço comum,

consolida a “economia psíquica” do autocontrole e permite a atitude performática e a consciência de si como parte de uma obra em observação (ARFUCH, 2002).

De acordo com Peter Burke (2004), historiadores, sociólogos e antropólogos estão substituindo a noção de *roteiro social* para a de *performance social*. Ou seja, a noção de regra cultural fixa deu lugar à prática de improvisação. Enquanto surge uma idéia antropológica mais geral de cultura como uma série de receitas para a realização de atos performativos, os lingüistas falam de *atos de identidade* para enfatizar o fato de que a linguagem não só expressa como cria, ou ajuda a criar identidades. Na década de 1980, a idéia de performance assumiu um significado mais amplo, deixando de ser apenas interpretação ou expressão para ter um papel mais ativo, criando um novo significado a cada ocasião. Peter Burke considera o “ocasionalismo” mais do que um deslocamento de um determinismo social para a liberdade individual. Movimentos se distanciam de reações fixas, segundo regras, e caminham em direção à noção de respostas flexíveis, de acordo com a situação.

A lógica do controle na produção contemporânea

Para Foucault (2007), a grande promessa ou a grande esperança do século XVIII, ou de uma parte do século XVIII, estava depositada no crescimento simultâneo e proporcional da capacidade técnica de agir sobre as coisas e da liberdade mútua dos indivíduos. O autor lança o conceito de “homogeneidade”, estabelecendo formas de racionalidade que organizam as maneiras de fazer e a liberdade com que uns indivíduos agem nesses sistemas práticos, reagindo ao que os outros fazem, modificando até certo ponto as regras do jogo. Foucault estabelece três grandes domínios: o das relações de domínio sobre as coisas, o das relações de ação sobre os outros e o das relações consigo mesmo.

A partir do pensamento de Foucault, Deleuze (1992) destaca uma entrada nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea, o que levaria à invenção de novos espaços-tempo. Os dispositivos de controle privilegiam a modulação dos movimentos, desenvolvendo-se nas questões que visam realizar a regulação entre a simultaneidade de ações e a formação de fluxos. Para o autor, cada tipo de sociedade pode estar relacionado a um tipo de máquina: “as máquinas simples ou dinâmicas para as sociedades de soberania, as máquinas energéticas para as de disciplina, as cibernéticas e os computadores para as

sociedades de controle” (DELEUZE, 1992, p. 216). O fundamental, porém, é analisar os agenciamentos coletivos constituídos como verdadeiros fenômenos, onde as máquinas são apenas uma parte.

A passagem de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controle pode ser exemplificada, de forma pouco convencional, pelo “Fenômeno Artemisbell”. “Artemisbell” é como Diana Campanella, uma americana de 55 anos, é conhecida na Internet. Em agosto de 2008, sua página no *youtube*⁴ disponibilizava mais de 400 vídeos, nos quais ela improvisa coreografias para hits da música pop.

Os vídeos apresentam uma mesma estrutura e uma mesma dinâmica de relação com o dispositivo: Diana se apresenta em sua própria sala, com a câmera fixa diante de si. Geralmente a primeira imagem é um super close de seu colo, bem próximo à câmera, ou seja, no momento em que ela aperta o botão “rec”. A partir daí, Diana dança para a câmera, com gestos e movimentos que já se tornaram sua marca registrada. A artista cria uma relação de sedução com a câmera, com olhares sugestivos e insistentes (FIG 1). O sacrifício de si a partir do desejo de se transformar em imagem, tão comum nas práticas fotográficas do século XIX, dá lugar ao “gozo de si”, evidenciando uma relação bem distinta com a câmera. A figura do retratista desaparece e, dessa vez, a mulher passa de figura constrangida pela presença de um outro à figura constrangedora que se exhibe para vários outros. Diana define suas danças como “improvisadas, espontâneas, informais, interpretativas, *Freestyle*”⁵. Enquanto dança, Diana sorri, pisca, sua, chegando a provocar em quem a assiste uma espécie de contágio, que pode resultar em situações miméticas. Inclusive já existem vários vídeos de “homenagens” à artista, com animações e até mesmo outras pessoas que procuram imitar o seu estilo, evidenciando a inclinação humana de reconhecer e produzir semelhanças.

Figura 1 – Alguns momentos de *Artemisbell* em ação



Fonte: <http://www.myspace.com/artemisbell/>

⁴ <http://www.youtube.com/user/artemisbell>

⁵ <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.ListAll&friendId=15311360>

Atualmente são disponibilizados sete canais do youtube dedicados à *Artemisbell*, além de sua página no *myspace*⁶, o seu próprio *site*⁷, seu *blog*, seu canal no *metacafe*⁸, entre outros canais onde é possível acessar seus vídeos. Muitos enviam músicas e “encomendam” coreografias, inclusive brasileiros⁹. Podemos dizer então que Diana está inserida em uma lógica do controle? A necessidade de alimentar seus canais, de produzir incessantemente novos vídeos acabou por formatar suas criações?

Podemos perceber que cada vez mais aquele aspecto singular inicial, que fez com que Diana chamasse a atenção no espaço virtual, vai sendo diluído em suas repetições. Essa idéia também é problematizada por Agamben, que afirma:

O sujeito como indivíduo vivo sempre está presente apenas através dos processos objetivos de subjetivação que o constituem e dos dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos de poder. Provavelmente é por esse motivo que críticos hostis puderam questionar Foucault, e não sem incoerência, a presença contemporânea de uma absoluta indiferença pelo indivíduo em carne e osso, e de um olhar decididamente estetizante a respeito da subjetividade (AGAMBEN, 2007, p. 57).

O caminho que Deleuze aponta para que seja possível escapar de alguma forma ao controle é o de criar “vacúolos de não-comunicação”, “interruptores”, que instituem o sujeito como o limite de um movimento contínuo entre um dentro e um fora. “Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos” (DELEUZE, 1992, p. 218).

O autor como gesto: Pipilotti Rist como exemplo

A idéia do sujeito como o limite de um movimento contínuo entre um dentro e um fora nos leva até a idéia do “autor como gesto” também encontrada em Agamben, que lança suas considerações a partir da conferência “O que é um autor?” realizada por Foucault em 1969. Segundo ele, “a função-autor caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (AGAMBEN, 2007, p. 56). Percebemos então um regime particular de apropriação que, entre outras dinâmicas, pode levar à dispersão da função enunciativa simultaneamente em mais sujeitos que ocupam lugares diferentes.

⁶ <http://www.myspace.com/artemisbell>

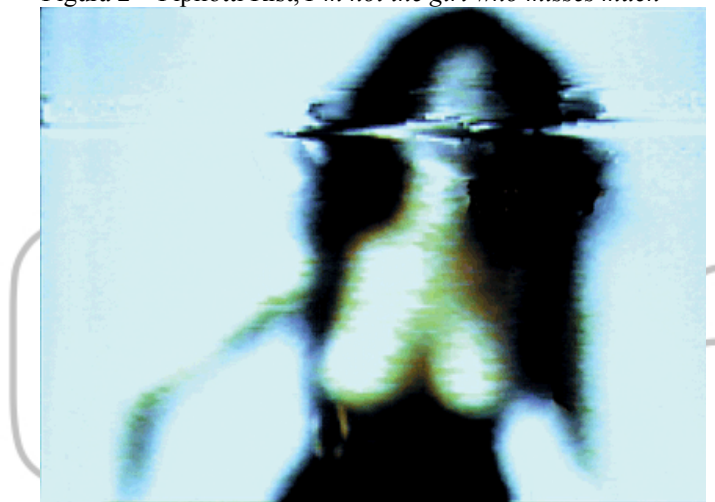
⁷ <http://www.dianacampanella.com/>

⁸ <http://www.metacafe.com/tags/artemisbell/>

⁹ Nas suas páginas podemos assistir a várias coreografias criadas para músicas de Ivete Sangalo, por exemplo.

No seu trabalho *I'm not the girl who misses much*¹⁰ (1996), a artista Pipilotti Rist¹¹ se apresenta diante da câmera com um vestido preto e os seios de fora (FIG 2). Mas devido às interferências na imagem, fica impossível distinguir de forma clara suas expressões e formas. A artista se apropria do trecho que introduz a música *Happiness is a warm gun* de John Lennon, lançada em 1968, cantando de forma repetitiva *I'm not the girl who misses much*. Tanto a maneira caricata e provocativa de seus movimentos quanto as manipulações realizadas na pós-produção transformam seu corpo em uma espécie de boneca com gestos grosseiros e sua voz em uma paródia da histeria feminina.

Figura 2 – Pipilotti Rist, *I'm not the girl who misses much*



Fonte: <http://www.pipilottirist.net/>

Através de uma espécie de obsessão mimética, Pipilotti Rist vai esgotando qualquer legibilidade possível das palavras, que somente ganham definição no próprio título da obra. A imagem corrompida cria uma abstração ao mesmo tempo em que demonstra uma dinâmica de jogo digital. E é aí que entram as possibilidades de lacunas que podem conferir aspectos dialéticos às imagens: a distância de anos entre o momento em que a música foi lançada e o momento em que foi reinterpretada; a separação entre a performance “desengonçada” da artista e a suavidade da interpretação da versão original; a paródia performática das gestualidades típicas das dançarinas dos anos 60.

Estes aspectos também apontam para uma absorção imperfeita da cultura pelo individual, um ponto singular de expressão no qual não se podem distinguir de forma clara as mediações. Segundo Catherine Elwes (2005, p. 164), a imperfeição sugere o

¹⁰ *Eu não sou uma garota que perde muito.*

¹¹ Uma das mais expressivas artistas contemporâneas, Pipilotti Rist é suíça, nasceu em 1962, vive e trabalha em Zurich. É conhecida por se exhibir constantemente em suas fotografias, instalações e vídeos, experimentando, sobretudo, a desconstrução da figura feminina.

cerne de uma resistência presente no trabalho da linguagem e da cultura na construção do individual. A noção de performatividade na fotografia e no vídeo colocam a auto-revelação e o gesto como formas dinâmicas da definição de si. O performativo, com suas implicações na invenção de si, parece sugerir uma semelhança que não é confirmada pela realidade física e social. Incapaz de declarar uma subjetividade ou uma posição social separadas do catálogo de representações pré-existentes, o indivíduo se experimenta como uma aglomeração amorfa de influências.

A ambigüidade desse trabalho, apesar de explicitar a problemática da subjetividade no contemporâneo, não torna tão evidente a crítica de Pipilotti à representação quase nivelada e sexista do feminino nas imagens midiáticas. Sua forma de cantar e as próprias interferências realizadas na pós-produção reforçam esse transbordar da figura feminina que beira a loucura e a histeria. Mesmo assim, podemos dizer que o incômodo e o constrangimento que surgem com estas imagens indefinidas, imperfeitas e corrompidas, acabam despertando um interesse pelo próprio processo experimental vivido pela artista.

Seguindo com as considerações sobre o “autor como gesto”, após uma reflexão sobre as idéias que Foucault apresentou, Agamben então conclui que o sujeito – assim como o autor – é resultado do jogo que se estabeleceu a partir do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos. “Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreducibilidade a ela” (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Em outro trabalho, *Be nice to me (Flatten 04)*, Pipilotti Rist pressiona o seu rosto contra a superfície da tela. Com gestos desesperados, ela parece tentar “escapar”, ultrapassar os limites que a separam do outro lado (FIG 3). A noção de tela tem sido uma consistente preocupação da artista, que afirma que não se pode mais olhar a tecnologia de forma inocente e vê-la como algo miraculoso. Segundo Rist, a tecnologia já se tornou ordinária, limitando nosso conhecimento, nossa história e nossas emoções em um espaço bidimensional¹².

¹² Catálogo da exposição de Pipilotti Rist na [FACT \(Foundation for Art and Creative Technology\)](#) em Liverpool, de 27 de junho a 31 de agosto de 2008.

Figura 3 – Pipilotti Rist, *Be nice to me (Flatten 04)*

Fonte: <http://www.pipilottirist.net/>

O movimento do rosto, exageradamente maquiado, acaba deixando vestígios na tela, alvo de uma expressividade que quer se libertar. O vermelho do batom, o verde da sombra, o preto do rímel são rastros da figura feminina, ao mesmo tempo em que se tornam um inusitado material de pintura para a artista. Aí vemos uma redução radical da distância entre sujeito e dispositivo. O dispositivo, neste caso, é mostrado como potência limitadora, que merece não só ser corrompido, mas definitivamente rompido. O constrangimento surge quando percebemos que isso não será possível e é aí que somos atingidos pelo seu olhar que parece nos pedir ajuda. Mas essa ajuda não se realizará, pois somos apenas testemunhas passivas, somos parte do dispositivo que faz com que a artista permaneça do outro lado da tela.

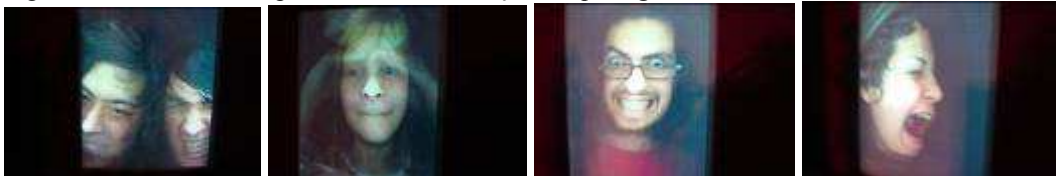
Do auto-retrato do artista ao auto-retrato do espectador

A possibilidade da atividade criadora na esfera da recepção já é uma realidade em diversas instalações contemporâneas. Através dos dispositivos que são disponibilizados pelo artista, os espectadores têm a oportunidade de se exibirem uns para os outros nos ambientes expositivos. Como um recente exemplo, podemos citar a instalação *Corpo digitalizado* (FIG 4), da artista Juliana Cerqueira, exposta no Festival Internacional de Linguagem Eletrônica de 2009¹³. Na instalação, os espectadores entram em uma cabine e podem literalmente escanear partes de seu corpo que logo em seguida entram na sequência de imagens que constantemente é exibida no próprio ambiente. Os espectadores devem encostar a parte escolhida do corpo na superfície do escâner e

¹³ O FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica – acontece todos os anos no Sesi-SP e já é um dos festivais mais importantes deste cenário. No ano de 2009 ele aconteceu de 28 de julho a 30 de agosto.

esperar alguns segundos para que sua imagem seja captada pela máquina. A maioria escolhe o rosto, que em vários casos é exibido com interferências, devido ao fato de que muitos se movem antes que a máquina termine, demonstrando a impaciência típica de nosso tempo e o hábito comum de ter sua imagem instantaneamente captada pelos atuais dispositivos fotográficos.

Figura 4 - Retratos dos espectadores da instalação *Corpo digitalizado*



Fonte: Arquivo pessoal

O ponto forte da experiência é justamente a rede de criações que é formada a partir do contato de cada um com as particularidades do dispositivo de captação e com o dispositivo de exibição, que se transforma em um verdadeiro álbum de retratos coletivo, em constante formação.

Considerações finais

As transformações das dinâmicas sociais são ao mesmo tempo causa e efeito das transformações das relações do sujeito com os dispositivos e com a produção das imagens que formam o repertório visual de uma época.

O século XIX pode ser visto como um grande álbum de fotografias a ser contemplado em silêncio, contendo gestos e expressões padronizados, a partir de regras comportamentais e especificidades técnicas que impediam o movimento e a prática de uma espontaneidade segundo os impulsos e a criatividade nos retratados.

Hoje é possível disponibilizar imagens de si em constante transformação em álbuns virtuais de fotografias e vídeos digitais na Internet, produzidos segundo as intenções de seus autores e experimentos com suas próprias imagens. A duração e a distância são diluídas em nome do instantâneo, do transitório e do efêmero. A experiência tradicional e total entra em crise e dá lugar a experiências fragmentadas, múltiplas e não lineares, segundo a própria lógica do contemporâneo, que privilegia o presente como referência. A partir do momento em que não existem mais regras fixas de comportamentos, em que os grandes parâmetros morais e éticos entram em falência e os espaços midiáticos começam a estimular a produção de imagens de si para serem

compartilhadas e assistidas, percebemos um movimento de criação coletiva, que já havia sido apontado por Benjamin:

Porém somos forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos agora vê-las como criações individuais; elas se transformaram em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas (BENJAMIN, 1994, p. 104).

Quais seriam então as semelhanças entre os diversos encontros possíveis com os dispositivos, dentro de uma rede de criação coletiva? A partir da constatação da capacidade suprema do homem de reconhecer e produzir semelhanças e da condição da imagem como sujeito, quais seriam as semelhanças entre estas imagens e as interioridades de quem as produz? Ao privilegiarmos neste trabalho a realização de auto-retratos, colocamos em jogo a questão da performatização da subjetividade, da administração dos contrastes entre o visível e o invisível, dentro da dinâmica de produção de imagens, da escolha pelo autor/retratado de gestos, expressões e interferências que se aproximem da idéia que cada um tem de si mesmo.

O ato de ver-se e perceber-se atuando com sua própria imagem transformada, gerando novas imagens, consiste em um grande estímulo para a criação de uma série gestual singular, uma performance personalizada. No processo de recepção e produção de imagens, percebemos um movimento que levou não só o artista, mas também o indivíduo comum para o outro lado da tela. Além de receptor, ele também passa a ser produtor, diretor e ator, ocupando o lugar central de suas criações, ao mesmo tempo em que se coloca nos bastidores.

Dentro dessa intensa e contínua produção de imagens, fica difícil identificar o que é retido. Talvez esse caráter mutável seja o grande definidor da dinâmica contemporânea, que no jogo de substituições de padrões perde em suas durações, mas ganha em suas improvisações.

Referências bibliográficas

AGANBEM, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. *Infância e história*. Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico – dilemas de la subjetividad contemporânea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina, S.A., 2002.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Vol.1. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ELWES, Catherine. *Video Art: a guided tour*. London: I.B. Tauris, 2005.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CLAUDINE, Haroche; COURTINE, Jean-Jacques. *História do rosto: Expressar e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*. Lisboa: Editorial Teorema, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DEWEY, John. *Art as experience*. New York: Perigee Books, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

FOSTER, Ricardo. *La alma de los muertos*. IN: *Cuadernos Arcis - LOM - n.6 Cultura, experiencia y acontecimiento*. Santiago: LOM, 1998.

FROHNE, Ursula. “Screen Tests”: *Media Narcissism, Theatricality, and the Internalized Observer*. In: *ZKM. CTRL/Space – Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe: Center for Art and Media, 2002.

GUIMARÃES, César, LEAL, Bruno Souza, MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

_____. *Guia prático das fotografias sem pressa*. In: *Retratos modernos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

ROSE, Nikolas. *Inventando nossos eus*. In: SILVA, Tomás Tadeu da. (org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.