# BIOSHOTS: AUTORRETRATOS EM TERRITÓRIOS MÓVEIS

Flavya Mutran Pereira
Mestranda do PPGAVI do IA/UFRGS

**RESUMO:**

O objetivo deste artigo é relatar as etapas da pesquisa 'Bioshots', estabelecendo um diálogo entre autorretratos fotográficos e a noção de território que se estabelece a partir dos conceitos de Rostidade e de Mobilidade definidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Através da poética, questiona-se a prática da autorrepresentação como território móvel e inacabado, de uma intrincada rede de sentidos que tem no rosto do homem contemporâneo seu principal eixo de mudanças.

**Palavras-chave:** Autorretratos, Assemblage, Fotografia, Rostidade, Território.

***ABSTRACT:***

*The objective of this article is to report the stages of Bioshots's research, establishing a dialogue between photographic self-portraits and the notion of territory that establishes the concepts of mobility and faciality defined by Gilles Deleuze and Felix Guattari. Through poetic, questions the practices of self representation as mobile territory and unfinished, of an intricate network of meanings they have in the contemporary man´s face its main axis of changes.*

***Key words:*** *Assemblage, Photography, Faciality, Self-Portrait, Territory.*

O complexo processo de pensar a produção social, política e ideológica que constitui um rosto foi investigado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996) e definido sob o conceito de Rostidade (*Visagéité ou Faciality*). Em suas articulações teóricas, os autores formularam a idéia de uma máquina abstrata que seria responsável pela rostificação de todo o corpo, de suas funções e dos objetos que nos cercam. Funcionando como uma espécie de biopoder introjetado em diferentes camadas sociais, esse mecanismo mental teria iniciado seu trabalho ao longo da história e mais tarde seria responsável pela tessitura das redes de conexões na sociedade. É fato que o rosto percorre toda a história da arte e das representações, e este processo de rostificação que para os autores começa na família e logo se generaliza nas relações interpessoais, institucionais e no imaginário coletivo, inaugura uma

nova fronteira onde o rosto passa a ser o território de novas subjetivações e significações.

Retratar o rosto humano há muito que se mostra uma prática fértil que remonta aos primórdios das representações visuais, e construiu algumas das mais importantes fontes Iconográficas e Iconológicas da História da Arte, assim como das civilizações. Através do retrato, e conseqüentemente de autorretratos, artistas de todas as épocas exibiram além de fisionomias, toda sorte de traços da história, costumes, crenças, poder, sexualidade, religiosidade, realidades e ficções.

Autorretratar-se, no entanto, antes das técnicas de produção de imagens mecanizadas, era privilégio apenas de virtuoses, atributo restrito aos que possuíam algum talento para as artes. Só a partir do advento da fotografia e dos demais meios de reprodutibilidade técnica, mecânica e automática subseqüentes, é que a possibilidade de autorretratar-se chegou às mãos do homem comum, aquele fora do circuito das Belas Artes. A partir daí, diferentes pontos de vistas passaram a construir novas fronteiras - reais ou ficcionais -, ampliando o território narrativo dos discursos fotográficos.

Quando finalmente o rosto humano pôde ser registrado fotograficamente em meados do Séc.XIX, surge toda uma construção retórica inspirada inicialmente nos modelos clássicos da pintura, seja no enquadramento, seja nos elementos de cenas e poses. É sabido que como representação a fotografia pôde legitimar a imagem que a sociedade burguesa desejava para si, desde sua ascensão, usando os códigos visuais de outras linguagens. Porém, a cada melhoria que se produzia na fotografia, por sua vez, causava uma reação nas revistas dedicadas às artes visuais, principalmente na França e na Inglaterra, dois dos mais importantes pólos de produção industrial e intelectual da Europa neste período. Aaron Sharf (1994) nos conta que quando se anunciou o método de *Beard* para reduzir a quatro ou cinco minutos o tempo de exposição de uma foto, a revista *Art-Union* em sua edição de 1841 assegurou aos pintores que não teriam nada a temer com esta inovação, '*porque assim como o retrato fotográfico era inexoravelmente fiel ao seu modelo, ninguém conhecia melhor que eles o que isso custaria aos fotografados'* (SHARF, 1994, p.42), referindo-se ao excesso de realismo da fotografia ao retratar as

imperfeições humanas, em oposição à delicadeza dos retratos em miniatura pintados à mão e cuidadosamente retocados que a antecederam[1].

Desde os tempos mais remotos da fotografia, o desejo de se ver duplicado em miniatura confronta-se com a realidade da imagem vista diariamente no espelho. A fidelidade reprodutiva da fotografia, que segundo Sharf inicialmente assustou a sociedade com sua crueza especular, paradoxalmente também pôde servir à criação de fantasias baseadas em fotos reais. Mas isso certamente não começou com a fotografia, embora a partir dela, a maquinação e difusão do retrato modelizável ganhou os mais variados contornos, olhares e meios de penetração no imaginário social.

Ao longo da sua evolução, o retrato fotográfico mudou de suporte, de enquadramento, de contornos e aparência, tanto quanto também mudou o homem retratado. Tais mudanças vão além das aparências e dizem respeito muito mais às questões subjetivas do que factuais, pois as identidades física, biológica e sócio-cultural dos indivíduos são em parte construções contínuas e permanentemente em fluxo. No caso da fotografia, Annateresa Fabris (2004) afirma que a identidade não deixa de ser a questão central na relação do indivíduo com sua própria imagem. Ainda que longe de afirmar a autossuficiência do 'eu', essa relação provavelmente remeta mesmo é para a ausência de plenitude do sujeito. Para Fabris, a descoberta da fotografia impulsionou de forma decisiva o desejo de representação da classe burguesa, que não se contentava com a fixação de sua imagem apenas como entidade psicológica, por visar antes de tudo o registro de um sucesso alcançado graças à iniciativa pessoal. E completa

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

O conceito de Rostidade de Deleuze e Guattari aponta para a possibilidade de pensar o rosto como um território de mobilidade que migra conforme esses fluxos de interação social. Entre as muitas definições etimológicas ou figuradas para a palavra território, há que se admitir que as reconfigurações geopolíticas, socioambientais e tecnológicas das últimas duas décadas ampliaram a concepção geral de Lugar. O conjunto de elementos naturais e artificiais que os caracterizavam antes de forma

geral, hoje são analisados conforme o ponto de vista da abordagem. Juntando-se a isso a idéia de mobilidade, adotam-se também as idéias de Deleuze e Guattari (2007), que definem mobilidades territoriais como manifestações extensivas caracterizadas por velocidades e intensidades, e não por trajetos ou distâncias. O tempo com sua inconstância e impermanência nos coloca sempre no limite entre o que é real e o que é imaginado. Acredita-se cada vez mais que o conceito de Lugar se confunde com o conceito de território interior, mental, objeto dinâmico percebido na invisibilidade do signo, e sendo assim adota-se o conceito de Rostidade como uma importante ferramenta de articulação teórica da série de fotografias intitulada Bioshots**.**

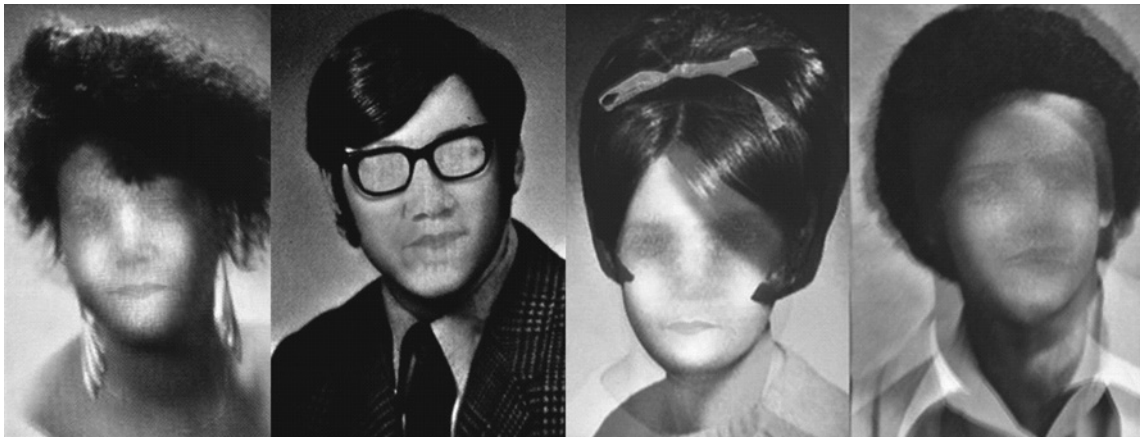
A partir de modelos de fotos inspirados nos formatos e poses clássicas de álbuns comemorativos[2], os Bioshots combinam fragmentos dos meus próprios traços fisionômicos a matrizes prévias de tipos físicos, sexos, raças e códigos diferentes. Primeiro é feito o apagamento parcial de partes do meu rosto em uma foto matriz, utilizando ferramentas do Photoshop; em seguida é feita a inserção intercalada destes fragmentos em cada um dos 52 perfis pré-configurados (26 masculinos e dos 26 femininos) pelo software do site *yearsbookyourself.com*, a fim de gerar três matrizes individuais para cada modelo.

Acima, à esquerda e à direita, matrizes digitais da primeira etapa do processo de construção dos Bioshots. © Flavya Mutran

Gera-se a partir daí as matrizes da pesquisa que passam a se desdobrar em suportes variados, indo da fotografia digital às impressões de fotogravuras em água forte. Cria-se, a cada novo processo, registros de seres híbridos, fantasmagóricos, sem nome, sem história. Frutos de apagamentos e reinscrições sucessivas de olhos, bocas e narizes desconectados entre si, que simulam os diagramas hipotéticos de Deleuze e Guatarri, através do exercício 'MURO BRANCO – BURACO NEGRO':

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

O princípio que orienta a feitura deste trabalho é o da *assemblage*. Embora não lance mão de elementos de colagem na edição pós-produção, a assemblage define perfeitamente um procedimento característico da fotográfica convencional, que é o da dupla ou múltipla exposição em longos tempos do obturador. Construídas visualmente a partir de longas tomadas, as assemblages da série Bioshots são ancoradas na concepção de que objetos díspares reunidos numa obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem seu sentido original, independente do tipo de suporte adotado (seja fílmico ou digital), equipamento (máquinas analógicas ou digitais) ou processamento posterior (revelação química ou em software digitais).



Bioshots após as assemblages digitais, revelando de fotograficamente a passagem do tempo, as sobreposições e apagamentos naturais que sugere uma relação direta com a memória e o esquecimento. © Flavya Mutran

Após refotografar cada uma das três matrizes em intervalos de tempos que variam entre 2 a 4 segundos, se obtém combinações improváveis de traços fisionômicos, remetendo-se ao movimento natural de construção da memória. Seja pela

lembrança, seja pelo apagamento, a série busca uma conexão entre o passado e o presente das identidades reais e as simuladas atreladas ao sujeito.

O programa *yearsbookyourself.com* é um dispositivo que simbolicamente representa e efetivamente documenta a passagem do tempo, pois embora adote a diversidade de gênero e raças não se fixa em traços individuais, e sim em padrões históricos da moda de roupas, acessórios, penteados e posturas. Tratam-se de fotos cujo estilo se popularizou nos últimos 20 ou 30 anos do Séc.XX, em que se evidencia o quanto o retrato é uma construção ficcional, ainda que histórica, cuidadosamente engendrado pela sociedade de consumo em formatos que, uma vez padronizados em modelos em série, nos situam no mapa histórico das civilizações.

Acredita-se que o contador temporal que demarca os limites cronológicos da história de um indivíduo, ativa os constantes fluxos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização previstos por Deleuze e Guatarri (2007), em suas definições para mobilidade territorial na idéia do rosto-mapa.

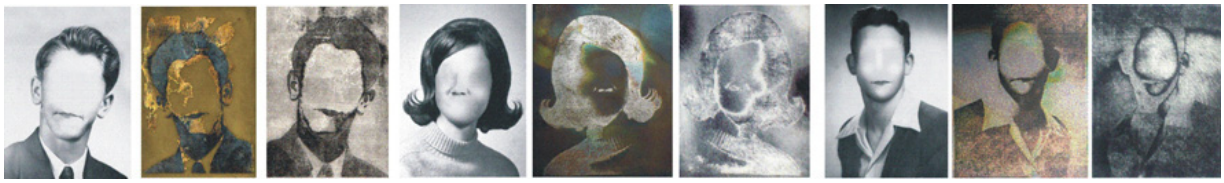
As incontáveis fotos de rostos que trafegam livremente em álbuns das Redes Sociais, ilustram e modelizam figurativamente um pouco do ideal de felicidade e sucesso que definem o perfil do homem atual. É ai que para Paula Sibilia (2008) os novos dispositivos e modalidades de autoexibição que hoje se proliferam na web apontam para uma crescente exteriorização do eu, sugerindo que o eixo em torno do qual as subjetividades modernas costumavam se edificar estaria se deslocando, '*pois a intimidade se evadiu do espaço privado e passou a invadir aquela esfera que outrora se considerava pública'* (SIBILIA, 2008, p.77). Mas tal deslocamento estaria se dirigindo para onde? Mais do que saber para onde, talvez devêssemos pensar antes os porquês e quais as motivações de tal mobilidade.

Diferentemente das histórias do início da era moderna quando a democratização de modelo de sucesso pessoal era inspirado em fábulas de ascensão milagrosa, as aspirações dos grupos sociais do Século XXI encontram ressonância no que Zigmund Bauman[3] (2009) chama de era liquido-modernas, cujo trabalho árduo e o autossacrifício, necessários para se chegar ao sucesso, caíram em descrédito. Daí, a súbita necessidade de muitas pessoas de tornarem-se visíveis, se autocelebrarem em autorretratos artificialmente encenados em busca de uma chance entre as

afortunadas celebridades instantâneas inventadas pela mídia. Para o autor, hoje tudo é temporário

> como os líquidos, ela [a sociedade atual] caracteriza-se pela incapacidade de manter a forma. Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades 'auto-evidentes'. Sem dúvida a vida moderna foi desde o início 'desenraizadora', 'derretia os sólidos e profanava os sagrados', como os jovens Marx e Engels notaram. Mas enquanto no passado isso era feito para ser novamente 're-enraizado', agora todas as coisas — empregos, relacionamentos, know-hows etc. - tendem a permanecer em fluxo, voláteis, desreguladas, flexíveis. A nossa é uma era, portanto, que se caracteriza não tanto por quebrar as rotinas e subverter as tradições, mas por evitar que padrões de conduta se congelem em rotinas e tradições.' (BAUMAN in PALLARES-BURKE, 2004, documento consultado via web).

O artista da vida, citado por Bauman, se parece mesmo é com o homem comum que estende sua mão e programa sua câmera para ser ao mesmo tempo, produtor, roteirista, diretor e ator principal do discurso visual que cria. A alternância nos papéis da narrativa corre hoje na velocidade da inconstante fluidez que identifica a liquidez das relações na cena contemporânea, dentro ou fora dos circuitos da arte.



Exemplos de desdobramentos experimentais de matrizes Bioshots em diferentes linguagens e suportes. À esquerda matrizes digitais, ao centro fotogravuras em água forte de circuito impresso, e à direita impressão em papel. © Flavya Mutran

Para Edmond Couchot (1993), com a fotografia digital muda-se o modelo de representação. Não se trata mais de figurar o visível e sim o que pode ser modelizável digitalmente. As possibilidades simulatórias da imagem digital têm permitido que artistas investiguem sua própria imagem de maneiras diversas e singulares. Hoje, experimentações similares são praticadas nos mais diferentes territórios, seja físico ou virtual. Mais do que apresentar manifestos políticos, paródias ou representações de idéias de motivações variadas, simulam-se nesses lugares impalpáveis, existências paralelas, combinações genéticas antes improváveis, e significados novos para velhos temas.

[1] No capítulo 'El Retrato' (in Arte y Fotografia, 1994) Aaron Sharf menciona a decadência do gênero de retratos em miniatura a partir da popularização da fotografia, e isso se refletiu também no campo das artes visuais com o

quase desaparecimento da técnica em exibições nos Salões de Arte. Walter Benjamin também cita o fato no Ensaio 'Pequena História da Fotografia' de 1938.

[1] As poses e modelos de imagens estão disponíveis através do programa de uso gratuito do site *www.yearbookyourself.com*.

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

## Referências

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

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

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol.3. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.

_____, Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 5, São Paulo: Ed. 34, 3ª edição, 2007.

FABRIS, Annateresa, A identidade virtual. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. Tempo Social, Entrevista com Zigmunt Bauman. vol.16, no.1, São Paulo, June. 2004 - Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702004000100015&script=sci_arttext

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

**Flavya Mutran Pereira**

Formada em Arquitetura e Urbanismo com especialização em Semiótica e Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará, é paraense e atua na área da Comunicação e da Arte desde 1989. Atualmente é mestranda do PPGAVI do Instituto de Artes da UFRGS, com pesquisa em poética sobre Novas Tecnologias e Processos tradicionais de Fotografia e Imagem, como Bolsista da CAPES.