

O CORPO (DES)IDENTIFICADO, VELADO E (RE)CONFIGURADO NUMA PRÁTICA ARTÍSTICA PESSOAL DE AUTORRETRATOS FOTOGRÁFICOS

Karine Gomes Perez – UFSM

RESUMO

Como o corpo humano sempre esteve presente na arte, primeiramente como conteúdo de representação e, depois, como objeto de criação, os tratamentos artísticos dados às suas configurações modificam-se ao longo da história. Nesse sentido, este texto aborda algumas possibilidades de uso do corpo do artista na arte contemporânea, entendendo-o como uma construção cultural e procurando relacioná-lo com questões identitárias do sujeito. Tais questões são suscitadas ao ser o corpo remodelado, encenado, ocultado e manipulado na prática artística pessoal, resultante de pesquisa realizada no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – UFSM, a qual envolve a produção da série “(Re)Configurações do eu”, cuja proposta consiste em investigar o processo artístico de criação de autorretratos fotográficos, analisando as possibilidades de (re)configurações identitárias nele envolvidas.

Palavras-chave: corpo, autorretrato, autoperformance fotográfica.

RESUMEN

Como el cuerpo humano siempre ha estado presente en el arte, primeramente como contenido de representación y, luego, como objeto de creación, los tratamientos artísticos dados a sus configuraciones cambian a lo largo de la historia. En este sentido, este texto aborda algunos de los usos posibles para el cuerpo del artista en el arte contemporáneo, entendido como una construcción cultural, asociado con cuestiones identitarias del sujeto. Tales cuestiones son suscitadas al ser el cuerpo remodelado, escenificado, ocultado y manipulado en la práctica artística personal, resultante de investigación realizada en el *Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – UFSM*, lo que implica la producción de la serie “(Re)Configurações do eu”, cuyo objetivo es investigar el proceso de creación de autorretratos fotográficos, analizando las posibilidades de (re)configuraciones identitarias.

Palabras clave: cuerpo, autorretrato, autoperformance fotográfica.

Introdução

Ante o fato de o autorretrato implicar o uso da imagem representada ou do próprio corpo do artista na arte, o que evidencia diversas problemáticas, tais como as relacionadas à não identificação da aparência física do autor, torna-se plausível afirmar que, nos dias atuais, esse subgênero esteja constituindo-se, também, como um território de (des)identificação do sujeito. Por isso, proponho uma análise das questões identitárias implicadas no uso do corpo do artista na arte contemporânea, relacionando-as aos meus autorretratos fotográficos, pertencentes à série “(Re) Configurações do eu”¹.

Possíveis usos do corpo do artista na arte

O corpo do artista, presente em autorretratos, comparece como conteúdo da representação² visual e da criação artística ao longo da História da Arte, adquirindo tratamentos diversos em cada momento histórico. Contudo, durante o século XX, esse corpo, além de ser um artifício representado, passou a tornar-se sujeito e objeto do trabalho. Segundo Santaella (2003), a representação foi desaparecendo à medida que os artistas começaram a produzir pinturas abstratas e passaram a apropriar-se de objetos reais. A partir da *action painting*, caracterizada pela ação corporal do artista impressa na tela, a autora afirma que o corpo do artista começa a ser literalmente incorporado à obra de arte. O apogeu dessa utilização do corpo do artista como suporte, meio e lugar da obra ocorre, porém, apenas com o surgimento dos *Happenings*, das *performances* e da *Body art*. Essa última, por ser a mais radical, envolvia ações pessoais e privadas, diferenciando-se da *performance*, por ser autobiográfica e não teatral.

Santaella assevera, ainda, que o predomínio do corpo vivo do artista como suporte para a arte dominou o contexto artístico do século XX. Segundo a autora, esse tipo de produção atingiu o limite no final da década de 1970, em face das mudanças ocorridas na relação do artista, tanto com seu corpo quanto com o corpo humano em geral, cuja proveniência encontra-se atrelada ao advento das novas tecnologias, inicialmente à fotografia.

Em ações performáticas, a fotografia funcionou, primeiramente, como registro e documentação de ações do artista - uma documentação de algo efêmero no espaço e no tempo. Dentro dessa perspectiva, o importante era o momento em que o artista realizava seus atos diante dos espectadores, não o produto fotográfico em si, considerado apenas como um registro do trabalho, um artifício para a memória. No entanto, a *performance* foi sendo, aos poucos, pensada como fotografia e vice-versa. Muitos artistas começaram a trabalhar com o dispositivo fotográfico em suas experiências performáticas, de modo que essas experiências passaram a ser concebidas em função da câmera e, até mesmo, guiadas por ela. Desse modo, houve, então, uma inversão de papéis: a fotografia, antes mera documentação de uma *performance*, passou a ser parte do processo de trabalho do artista, tornando-se, também, produto artístico.

Santaella refere-se a esse tipo de ação, realizada a partir da década de 1980, como “autoperformance fotográfica” que, juntamente com o “videoperformativo”, mostra a artificialidade presente na figura do artista apresentado como imagem. Um exemplo disso é a obra de Cindy Sherman, destacando-se a série *History Portraits, Old Masters* (exemplo figura 1), em que a artista constrói autorretratos, encenando estereótipos femininos, presentes em obras da tradição ocidental, tecendo uma crítica sobre a história da arte, encarada como farsa.



Figura 1: Cindy Sherman, *Untitled # 225*, Fotografia, 1990. Fonte: <http://www.photosapiens.com/Cindy-Sherman-photographies-d-un.html>

Esse tipo de “autoperformance fotográfica”, que consiste em ações/poses feitas apenas para serem registradas através da fotografia, interessa-me por ser um procedimento usual em meu processo artístico (figura 2). Porém, diferentemente das

“autoperformances fotográficas” dos anos 1980, não procuro encarnar personagens pré-estabelecidas, apropriadas da história da arte ou da cultura de massa, no momento de fotografar-me. Proponho-me a encarnar tais personagens espontaneamente, frente à câmera.



Figura 2: Karine Perez, “Autorretrato XVII”. Encáustica e fotografia digital impressas sobre lona envolta em tule, 124x142cm, 2010.

É importante salientar que essa espécie de “autoperformance fotográfica” a qual venho realizando não corresponde a ações desenvolvidas em interação com o público, como é o caso das *performances* dos anos de 1970. Tratam-se de ações efêmeras, improvisadas e solitárias, efetuadas na intimidade de meu ambiente doméstico, tendo apenas a máquina fotográfica como testemunha. A interação com o observador só acontece posteriormente e de maneira indireta, por meio da visualização da fotografia em âmbitos expositivos. Assim, são ações/poses que

colocam em jogo a minha relação com a imagem, enquanto sujeito que fotografa e é fotografado.

Por serem ações registradas a partir da fotografia, presumem sempre um momento passado, que compreende a apreensão de instantes fragmentados, interagindo com o tempo presente. Nesse sentido, ao me autorretratar, meu corpo realiza ações e poses, as quais, ao serem captadas pela máquina fotográfica, presumem uma atitude artificial, congelada no tempo. Dessa maneira, não podem ser consideradas imagens que me identificam, pois o eu apreendido encontra-se paralisado, em oposição às identidades do sujeito, que estão em constante formação.

A (des)identificação dos corpos em performances e autoperformances fotográficas

Através de “autoperformances fotográficas”, notei que procuro trabalhar as problemáticas envolvidas na representação do corpo no autorretrato, mais especificamente aquelas relacionadas com a (des)identificação do sujeito retratado. É justamente este corpo, paralisado em imagens apreendidas pela fotografia, que pode apontar para a noção de (des)identificação do sujeito, já que um sujeito como parte do mundo tridimensional, ao ser fotografado e apresentado na superfície plana do espaço bidimensional, acaba colocando em cheque a ideia do autorretrato como uma cópia exata da imagem do artista, uma repetição incansável de sua corporeidade.

Nos autorretratos de outros artistas, que envolvem a “autoperformance fotográfica”, o ato de performar pode reafirmar ou mudar a identidade pessoal do sujeito nas imagens produzidas, em razão de alguns *performers* mostrarem ações de suas vidas cotidianas ou, então, dissimularem suas próprias identidades. Nesse sentido, Schechner (2003) aponta que as *performances* são feitas de fragmentos de comportamentos restaurados, os quais se referem a uma pessoa se comportando como se fosse outra, ou mesmo agindo, sem dar-se conta, como a mandaram ou como aprendeu. Para o autor, os comportamentos vividos pelo sujeito não foram criados por ele, presumindo condutas pautadas em padrões culturais.

Já na primeira metade do século XX, o sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss (1974)³ argumenta que o modo como os seres humanos utilizam seus

corpos, seja a postura, o movimento, ou qualquer outra técnica corporal, não é natural, e sim moldado socialmente e culturalmente, ou seja, os corpos são historicamente modificáveis e variam de acordo com as diferentes culturas. Conforme Heidt (2004), há regras e critérios para a modificação de cada parte do corpo, de acordo com as culturas. Assim, “imperfeições estéticas”, odores do corpo, crescimento, cor e corte do cabelo e unhas são corrigidas de acordo com modelos sociais de comportamentos selecionados e fixados culturalmente.

São essas mudanças intencionais do corpo que se aproximam do que o sociólogo francês Henri-Pierre Jeudy (2002) considera uma tentativa de transformação do corpo em “objeto de arte”. Para o autor, isso ocorre a partir da maneira de maquiarmos, vestir-nos, olhar-nos no espelho, pensando nos demais, revelando um desejo de controlar o corpo para usá-lo, a fim de obtermos efeitos desejados sobre outras pessoas. São as encenações do eu na vida cotidiana, apontadas por Goffman (2008), que sugerem a existência de elementos de disfarce e artifício no comportamento humano e que aproximam o corpo ao objeto de arte⁴, em razão de essas encenações serem feitas para que o corpo humano seja admirado, considerando um estereótipo humano essa idealização estética do corpo.

Fabris (2004), a partir das reflexões sobre identidade feitas pelo personagem Vitangelo Moscada, de Luigi Pirandello, destaca a impossibilidade de o sujeito conhecer-se do mesmo modo como os outros o vêem. Tal personagem faz uma confusão entre ser e aparência e nega a possibilidade de o corpo ser parte do processo de produção da subjetividade. Vive a experiência da crise de representação, na qual não existe apenas um “eu”, mas uma sucessão de “eus” que se processam em condições específicas de tempo e espaço. Para Fabris (2004, p.157), “enquanto produto social, o corpo não delimita uma identidade estável, mas um conjunto de identidades sucessivas e contraditórias, determinadas pelos olhares dos outros”. Segundo a autora, esse corpo (que constantemente é a primeira marca de identidade do sujeito) é negligenciado pelo personagem e está no centro de operações artísticas contemporâneas. De que maneira? Frequentemente ocultando ou fragmentando os órgãos que mais nos identificam, como face, fronte, olhos e boca, colocando em discussão a noção de autorretrato e, também, de identidade.

Essa ação vivenciada pelo personagem Vitangelo Moscada, citado por Fabris, a qual consiste no sujeito experimentar estar em si mesmo não sendo ele próprio, definiria o próprio ato de “performar”, se retomarmos as idéias de Schechner (2003) com relação à *performance*. Nesse sentido, percebo que em minha prática artística, os autorretratos atuam como uma produção que admite a incorporação lúdica de outros “eus” nas imagens produzidas. Considero que acabo assumindo esses outros “eus”, em razão de me autofotografar usando roupas de outras pessoas, ocultando a minha própria identidade física com véus (figura 3), além de realizar manipulações analógico/digitais em minhas próprias imagens fotográficas. Esses procedimentos, em meu entendimento, permitem uma (des)identificação do corpo e (re)configurações identitárias nas imagens produzidas.



Figura 3: Karine Perez, “Autorretrato XVI”. Encáustica e fotografia digital impressas sobre lona envolta em tule, 124x192cm, 2010.

Posso considerar que, nessa prática de autorretratos fotográficos, assumo, momentaneamente, um papel liminar, o qual para Turner (apud SILVA, 2005), está relacionado à ideia de “margem”, “passagem” de um “eu” para um “outro”, seguida da retomada ao “eu”. Assim, as configurações e reconfigurações identitárias presentes em meus autorretratos impõem-me, ao mesmo tempo, um estranhamento

do “eu” e uma disposição lúdica e momentânea de ser outra pessoa. Isso aponta para uma consciência crítica de mim e do mundo, que se encontra na exterioridade de meu ambiente doméstico.

Esse tipo de “autoperformance fotográfica” por mim desenvolvida abarca a presença do meu corpo como imagem, apresentando-se vestido, vendado e velado. Isso acarreta a ocultação e uma (des)identificação de minha aparência física, a qual acaba sendo reconfigurada pelas atitudes de encenação e artifício.

Paradoxos entre mostrar/ocultar o corpo humano

Ao observar meus autorretratos, percebo neles um duplo jogo entre mostrar e ocultar. Esse jogo é algo que Molina (2004) considera próprio da fotografia, por ela converter-se num duplo do corpo, um outro corpo, utópico, fantasma, não podendo existir sem o corpo real, do qual é índice. Para a autora, o ato de velar, cobrir com véus, também carrega esse paradoxo entre mostrar e ocultar, porque, na tradição oriental, o véu é símbolo de segredo e do secreto. Porém, ele contém sua própria negação, em razão de ocultar o sujeito fotografado apenas parcialmente.

Esse paradoxo latente no uso de véus é uma questão surgida gradativamente em meus autorretratos, já que o véu é um elemento recorrente nas imagens produzidas. Inicialmente usei véus durante as sessões fotográficas de modo inconsciente, sentindo-me superexposta nos momentos em que tentei auto-fotografar sem fazer uso deles. Além disso, as imagens produzidas com a utilização do véu me pareceram mais enigmáticas e instigantes para serem trabalhadas na etapa de meu trabalho, na qual as imagens são manipuladas digitalmente.

Isso, talvez, em razão de o uso do véu remeter-me a uma ocultação do sujeito, como se estivesse inserido, conforme denominação de Goffman, na “região de fundo”, região mais íntima e privada de cada sujeito. Segundo Goffman, é nessa “região de fundo” que fatos suprimidos durante as representações do “eu” na vida cotidiana aparecem, sendo ela comparável aos bastidores de uma encenação teatral, em que raros membros do público penetram, pois é onde o sujeito liberta-se de seus personagens.

Contudo, em meus autorretratos, à medida que procuro ocultar o “eu” inserido nessa “região de fundo”, considerada meu ambiente doméstico, cenário para a realização

de ações privadas mediante o uso de véus e das manipulações digitais, também não estaria tornando-o público? Isso porque o uso do véu atribui anonimato ao corpo, mas também revela suas ondulações e sinuosidades, encoberto por roupas alheias, além de mostrar certos aspectos do ambiente doméstico por meio da fotografia.

O véu consiste, nas palavras de Canton (2001), numa “quase-máscara”, a qual alude à dissimulação e ao fingimento, falsificando uma situação. Em virtude de ele ser comparável à máscara, devolve ao corpo o universo do indiferenciado e do anônimo. Molina (2004) considera a máscara como algo que cobre e descobre o corpo, insinua, modifica e converte a pessoa em objeto. Ela tem uma função catártica, ao sublimar, liberar e possibilitar que se assumam identidades ocultas. O portador de uma máscara sai de si mesmo para manifestar o escondido nas suas representações do “eu” na vida cotidiana. Assim, o véu pode ser considerado uma “região de fundo”, pois um corpo mascarado ou velado possibilita ao sujeito liberar-se de seus personagens. Ao mesmo tempo, quem sabe, seja signo de metamorfose, sugerindo reconfigurações identitárias e corporais nas imagens do sujeito, assim como ocorre nos autorretratos fotográficos por mim produzidos.

Reconfigurações corporais e identitárias do corpo

Com relação às reconfigurações do corpo e, por consequência, das identidades do sujeito contemporâneo, o antropólogo David Le Breton (2007, p. 28-29) afirma que:

o corpo não é mais apenas [...] identidade de si, destino da pessoa, para se tornar um *kit*, uma soma de partes eventualmente descartáveis à disposição de um indivíduo apreendido em uma manipulação de si e para quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação pessoal. Hoje o corpo constitui um *alter ego*, um duplo, um outro si mesmo, mas disponível a todas as modificações, prova radical e modulável da existência pessoal e exibição de uma identidade escolhida provisória ou duravelmente. [...] O corpo tornou-se a prótese de um eu eternamente em busca de uma encarnação provisória para garantir um vestígio significativo de si. Inúmeras declinações de si pelo folhear diferencial do corpo, multiplicação de encenações para sobre-significar sua presença no mundo, tarefa impossível que exige tornar a trabalhar o corpo o tempo todo em um percurso sem fim para aderir a si, a uma identidade efêmera, mas essencial para si [...].

Nesse sentido, o autor compreende o corpo como um objeto transitório, manipulável e maleável, não sendo ele lugar do sagrado, mas uma matéria-prima para metamorfose de si, no qual se dilui a identidade do sujeito. De acordo com o pensamento de Le Breton, o corpo é encarado como um acessório, um rascunho a ser corrigido e redefinido. Dentro dessa perspectiva, o sujeito pode optar por

distanciar-se de um corpo que lhe (des)identifica. Para tal, basta que disponha de recursos, a fim de efetuar alguma alteração física, ou que passe a atuar em ambientes imaginários, com a construção momentânea de personagens, por meio dos quais há um breve esquecimento do próprio corpo, ato que propicia ao indivíduo tornar-se um “outro”, identificando-se a um personagem existente somente em seu imaginário. O indivíduo assume, então, uma identidade volátil, uma pluralidade de “eus” provisórios, o que também ocorre em minha prática de autorretratos fotográficos.

O crítico e historiador da arte espanhol David Pérez (2004), na introdução da obra *“La certeza vulnerable: cuerpo y fotografia en el siglo XXI”*, assegura que o corpo é concebível como espaço de liberdade ou de intimidade, já que só parece estabelecer sentido construindo identidades, mesmo sendo forjadas e cambiantes. O corpo submetido ao uso artístico é reconfigurado a partir de obras que conjugam intimidade e coletividade, desolação e extravio, convulsão e incerteza. O autor coloca o corpo como fórmula instável, como figura esquiva que se escapa, impossível de ser representado artisticamente sem duvidar do valor do que se representa. A arte e a fotografia atuais, pelo emprego conceitual do corpo, convertem-se em espaço de tensão, em que se mostram contradições sociais nas quais estamos envolvidos. De acordo com Pérez, a confluência entre os textos contidos na obra citada têm em comum o entendimento de que o corpo contemporâneo é uma construção em permanente processo de revisão e configuração.

Desse modo, assim como na vida, na arte, o corpo do artista é utilizado como campo de experimentações, na medida em que o sujeito procura colocar-se fora de si mesmo, para melhor compreender a si e aos outros. No processo artístico de produção de auto-retratos fotográficos, esse corpo do artista reconfigura-se nas imagens produzidas, como representação bidimensional sobre um suporte. Ele apresenta-se como uma das maneiras de o artista mostrar/ocultar sua identidade/(des)identidade corporal, reconfigurando-a nas imagens.

O corpo convertido em imagens digitais

Frente à diversidade de obras com temáticas sobre o corpo do artista na arte, Santaella (2003) aponta duas principais tendências que englobam essas produções:

a primeira, chamada “refrações do corpo”, e a segunda, “memórias do corpo”. “Refrações do corpo” propõe um tratamento ao corpo na arte, ligado ao advento de novas tecnologias e conhecimento técnico, e relaciona-se, dentre muitas vertentes, com a fotografia produzida a partir do final dos anos 80, a qual tomou o corpo humano como objeto central. “Memórias do corpo”, por sua vez, envolve artistas que se voltam para o registro da fisicalidade de seus corpos. Como em meu trabalho procuro ocultar a aparência física de meu corpo ao invés de mostrá-lo, acredito que possa ser relacionado com a primeira tendência, a qual engloba o corpo na arte: “refrações do corpo”. Isso em razão de a autora citada acreditar que a câmera fotográfica interfere no corpo fotografado, no momento da tomada, ocasionando uma relação do corpo com a tecnologia. Em meu processo, meu corpo relaciona-se com a tecnologia, pois ao fotografar-me, coloco meu corpo em estreita relação com a câmera fotográfica, atuando como sujeito que fotografa e é fotografado. Além disso, manipulo digitalmente as imagens fotografadas. Logo, meu corpo é convertido em *pixels*, tornando-se informação, o que me permite metamorfoseá-lo por meio dos botões e comandos do *software* utilizado.

Com relação ao significado do uso das tecnologias por artistas contemporâneos, Solans (2004) afirma que são utilizadas para uma reconstrução do corpo, da identidade e do sujeito, pois a tela articula-se a uma nova noção de corpo e de identidade, já que o corpo fragmenta-se como um *puzzle*, como uma colagem, desmembrado-se em partes dissociadas. Esse corpo disposto na tela, seja do visor LCD da câmera ou no monitor de computador, é um corpo invadido pela ficção e pela artificialidade de um mundo que não reflete sua identidade. Não é um corpo de carne e osso, mas sobre o qual é possível agir.

Conforme Jeudy (2002), o corpo convertido em imagens digitais adquire autonomia e mostra-se como um “outro” corpo. Mesmo que ele apresente semelhanças com os sujeitos, permanece a certeza de que esse corpo não é o seu. Na concepção do autor, a imagem virtual oferece uma apresentação perfeita do corpo liberado das contingências e lançado em um tempo infinito, que pode permitir a projeção das fantasias humanas sobre um corpo idealizado. Por isso, segundo o autor, é somente no mundo virtual que o corpo tem condições de tornar-se o mais perfeito “objeto de arte”.

Se tomarmos uma compreensão da arte enquanto objeto de culto e idealização, concordo com as concepções de Jeudy, quando aponta questões acerca das transfigurações do corpo em objeto de arte, no âmbito da vida cotidiana, a partir do momento em que o sujeito manipula o próprio corpo na busca por sua idealização estética. Porém, se pensarmos num entendimento mais contemporâneo sobre as produções artísticas, considero que o corpo pode tornar-se objeto de arte não em razão de sua idealização, pois essa nem sempre faz parte das intenções dos artistas, mas pelo desejo de controlar e/ou realizar alterações no corpo, apontando para os artifícios e ficções presentes no corpo e nas identidades dos sujeitos contemporâneos.

Dentro dessa perspectiva, se o autorretrato fotográfico for realizado através de manipulações em ambiente digital, como é o caso de meu trabalho, o corpo acaba convertendo-se em objeto de arte, já que não existe um retrato definitivo do artista. Nesse caso, as expressões humanas captadas sucedem-se, misturam-se e podem ser constantemente alteradas, manipuladas e forjadas.

Considerações finais

Após ter tecido considerações sobre algumas possibilidades de uso do corpo do artista na arte contemporânea, apreendo que tais questões elucidam aspectos significativos da cultura⁵. Eles propõem problemáticas capazes de dialogarem com a arte contemporânea, com a fotografia no campo das artes visuais e com minha prática artística de autorretratos fotográficos, uma vez que, na poética pessoal, o próprio corpo mergulha numa relação direta com a câmera fotográfica, a qual serve como meio de registrar poses e ações realizadas em meu processo artístico. Esse é o motivo pelo qual evoquei tais conceitos, já que ajudam a pensar meu processo de criação.

Nesse processo, inicialmente, usei fotografias de meus documentos, imagens sem autoria, que pretensamente identificam o sujeito; mas, à medida que a pesquisa avançou, observei que essas imagens, apesar de continuarem sendo usadas, perderam, gradativamente, a importância central, deixando de serem facilmente visíveis nos autorretratos. Elas são percebidas pelo espectador somente se eu informar que as utilizo no processo e mostrar em quais partes da obra estão inseridas. Por isso, desperta-me atenção o fato de meu processo artístico ter

acontecido pela desidentificação do sujeito retratado, por meio da ocultação de partes da face que culturalmente o identificam, ao contrário de identificar o sujeito, principal função das fotografias de documentos.

Como vimos, o corpo humano é um campo mutável, domesticável, móvel, sem identidade fixa, capaz de camuflar-se e disfarçar-se. Em consonância com essa perspectiva, percebo que, em meus autorretratos fotográficos, construo imagens de mim mesma utilizando o corpo como território de encenações privadas, sob o qual trabalho. Assim, o corpo presente nesses autorretratos é um corpo alterado, maquiado, encenado, disfarçado, velado, ocultado, (des)identificado, manipulado, fragmentado, multiplicado, contaminado, reestruturado e artificial, mesclando sensações de estranhamento, ludicidade e deleite. Tudo isso, em razão de eu, enquanto artista, estar inserida num contexto sociocultural, no qual o corpo humano assume essas características, concernentes à crise do sujeito contemporâneo, encarado como um ser unificado.

Essa suposta crise, quem sabe desencadeada pela intensa interconexão fragmentada do mundo, ecoa na esfera da arte, provocando intensas discussões sobre “a morte do autor” (BARTHES, 2004), “o fim da história da arte” (BELTING, 2006), “o fim da arte” (DANTO, 2006), embora não signifiquem o final de tais instâncias, mas das grandes narrativas históricas de modo evolutivo, que acabam por modificar a maneira como o artista, a história da arte e arte são compreendidas. Talvez por isso, na contemporaneidade, acontece um movimento rumo às pequenas narrativas, histórias de vida, microações íntimas e privadas, que ocorrem na vida cotidiana de pessoas comuns. Isso invade variados contextos, seja o televisivo – meio multimidiático de comunicação de massas –, seja o “sagrado” da arte e seus museus, os quais se abrem à veiculação de obras que tratam das situações mais comuns ou íntimas da vida cotidiana.

É nesse sentido que o autorretrato e a autoperformance fotográfica tornam-se estratégias relevante para a arte contemporânea, por ser o artista visualizado não mais como um gênio, herdeiro de um dom divino, mas como um sujeito comum, o qual vivencia esses paradoxos, produtos da contemporaneidade, que incidem sobre sua autoidentidade.

Como artista, percebo que essas questões relacionadas à identidade e à crise do sujeito contemporâneo afetam minha produção, pois, igualmente, atingem minha identidade. Talvez, por isso, autorretrato-me através de múltiplas identidades, ao mesmo tempo em que oculto e apago as referências fisionômicas, além de trabalhar a fotografia digital, a qual pode ter mobilidade e reprodutibilidade infinita. Através da abordagem de tais questões, não busco respostas e posicionamentos conclusivos, mas procuro problematizá-las, pois acredito que não cabe à arte nem ao artista respondê-las, mas trazê-las à tona através de sua obra.

¹ Série desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGART, da Universidade Federal de Santa Maria, na Linha de Pesquisa Arte e Cultura, orientada pela Prof^a. Dr^a. Luciana Hartmann e fomentada com Bolsa CAPES. Este artigo envolve fragmentos da dissertação de mestrado intitulada “(Re)Configurações do eu: a produção de autorretratos fotográficos como ficção/encenação”, defendida pela autora em março de 2010.

² A representação, nos termos de Aumont (2006), consiste na produção de uma imagem que sirva como uma espécie de substituta das coisas concretas (tridimensionais), dispostas numa superfície plana. Segundo Schmitt (2007), as imagens religiosas da Idade Média tinham o poder de evocar a presença real do retratado em diversas situações, tornando-se a imagem representada objeto de culto, por fazer a mediação entre o humano e o divino. Dentro dessa perspectiva, a imagem representada de modo bidimensional pode ser entendida como analogia, já que um ideal de semelhança absoluta está no seu funcionamento, embora toda a imagem representada carregue algum nível de ilusão e ficção.

³ Comunicação apresentada à sociedade de Psicologia em 1934. Publicado originalmente em 1936, no Jornal de Psicologia, em Paris.

⁴ Jeudy usa o termo “objeto de arte” como uma representação de transcendência, como imagem única, atemporal, intocável e bela do corpo, o que já não cabe para definirmos a arte contemporânea. Afirma, ainda, que o tratamento do corpo como objeto de arte pode não ter necessariamente intenção artística.

⁵ Entendo cultura, de acordo com a perspectiva de Geertz (1989), como um sistema de símbolos e significados produzidos na mediação das relações dos indivíduos entre si.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 11 ed. Campinas: Papirus, 2006.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 15.ed. Petrópolis, Vozes, 2008.

HEIDT, Erhard U. Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano. In: PÉREZ, David (Org.). **La certeza vulnerable**: cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 46-64.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. 2.ed. São Paulo: Estação liberdade, 2002.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. 2.ed. Campinas: Papirus, 2007.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: Mauss, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo, EPU, 1974. p. 209-233.

MOLINA, Mauricio. El cuerpo y sus dobles. In: PÉREZ, David (Org.). **La certeza vulnerable**: cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 200-205.

PÉREZ, David. Entre la anomalía y el síntoma: tanteos en un frágil recorrido. In: **La certeza vulnerable**: cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 9-43.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. **Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Rio de Janeiro, Ano 11, n.12, 2003. p. 25-50.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “Artes” e “Ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n.24, 2005. p. 35-65.

SOLANS, Piedad. Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna. In: PÉREZ, David (Org.). **La certeza vulnerable**: cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 282-305.

Karine Perez

É Professora Substituta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria. Artista e Mestre em Artes Visuais pelo PPGART/UFSM (bolsista CAPES 2008-2010). Bacharel e Licenciada em Desenho e Plástica pela mesma Instituição. Realizou estudos na *Escuela Nacional de Bellas Artes*, IENBA – UDELAR, em *Montevideo – UY* (2004). Participa do Grupo de Pesquisa Arte e tecnologia/CNPQ, da UFSM.