

A FOTOGRAFIA: UM ESPELHO DA MEMÓRIA

Maria Augusta Babo

Resumo: As imagens especulares, como as refletidas no espelho, duram o tempo da própria reflexão. São imagens sem inscrição, sem registo. Mas toda imagem é idolatrada na medida em que nela prevalece a evencialidade do acto de presença. O mistério da presença, do toque, do ter estado lá, é a vulgar definição da imagem fotográfica. Aparentemente, a fotografia prolongaria o efeito especular na medida em que ela seria, tal como o espelho, um configurador de subjetividade. Sendo assim, o objetivo deste artigo é mostrar como a fotografia, definida como “espelho com memória”, não só leva aos limites sua própria fundamentação na reflexividade como o máximo de reflexividade coincide com a ruptura dessa mesma reflexividade para outros fluxos configuradores – enceta uma outra configuração que poderíamos definir como objetualizante do corpo próprio refletido.

Palavras-chave: fotografia, reflexividade, corpo.

INTRODUÇÃO

O espelho, dispositivo de reflexão, garante a imagem na presença do modelo; a imagem que é reproduzida pelo espelho está intrinsecamente ligada à condição de presença do corpo. Uma vez ausente da frente do espelho, o corpo deixa de se refletir nele, apagando-se qualquer vestígio da sua presença. Ao contrário da variedade dos suportes com os quais convivemos diariamente, que conservam essas imagens, as registam, as imagens especulares, essas, duram o tempo da própria reflexão. São imagens sem inscrição, sem registo. Em ato. O caráter icônico das imagens não dispensa a fisicalidade da sua pertença a um momento indicial, a uma qualquer inscrição ou fixação. Mas tendemos a olhar para toda e qualquer imagem como guardando ainda e sempre esse momento de inscrição: toda imagem é idolatrada na medida em que nela prevalece a evencialidade do acto de presença. O mistério da presença, do toque, do ter estado lá, é a vulgar definição da imagem fotográfica.

Aparentemente, a fotografia prolongaria o efeito especular na medida em que ela seria, tal como o espelho, um configurador de subjetividade. Se toda a filosofia do sujeito está centrada e apoiada na reflexão como sua configuração por excelência, a fotografia, definida como “espelho com memória”, não só leva aos limites a própria fundamentação na reflexividade como, num movimento de desterritorialização, como ruptura inevitável do auge da territorialização - neste caso, o máximo de reflexividade coincide com a ruptura dessa mesma reflexividade para outros fluxos configuradores – enceta uma outra configuração que poderíamos definir como objetualizante do corpo próprio.

REPRODUTIBILIDADE

Desde logo, é de salientar uma primeira consequência na imagem captada pelo dispositivo fotográfico: a possibilidade da sua reprodutibilidade. Enquanto que a replicação especular, nas tão populares salas de espelhos múltiplos, cria uma *mîse-en-abyme* do sujeito e a própria diluição da imagem, a fotografia replica-se com a mesma nitidez, o mesmo “grão”. Não há, nesta imagem reproduzida, original e cópia. Como dispositivo de retenção e fixação da imagem a fotografia é, por natureza, reprodutível.

Como aliás assinalou Benjamin, que lhe dedica todo um profundo ensaio (1992), ao contrário do espelho, a fotografia capta a imagem separando-a do sujeito. Quer isto dizer que à contiguidade se acrescenta a dimensão de inscrição/*empreinte* que, se por um lado é um rasto de presença, funciona, por outro, como rasto e como ausência. A câmara fotográfica exerce esse poder fascinante e ao mesmo tempo tido como mágico de fixar e autonomizar a imagem especular, isto é, a imagem que, obtida pela e na presença do próprio referente se destaca e distancia dele. À primeira vista, a fotografia é um espelho que pode ser manipulado, pois retém, fidedignamente, a imagem da realidade que nele se projetou.

Ora, acontece justamente na fotografia algo da ordem da cisão: se procura captar essa *aura* que só a presença aqui e agora, irreprodutível, do sujeito, garante, também se desliga, irremediavelmente, daquele momento único e irrepitível. Transportável e reprodutível, o autorretrato fotográfico – objeto que mais precisamente aqui nos interessa - perde a autenticidade de que gozava na pintura. Daí que para Benjamin, a fotografia tenha participado do declínio da arte. Ao falar de reprodução, afirma:

"Torna-se cada vez mais visível a imperiosa necessidade da apropriação do objeto, obtido na sua mais intensa proximidade, pela imagem ou, melhor, pelo seu registo. Este, tal como o disponibilizam jornais ou semanários, distingue-se inconfundivelmente da imagem. Nesta, o excepcional e a perenidade estão tão intimamente entrelaçados como, naquele, o efêmero e o repetível. Retirar o invólucro do objeto, destroçar a sua aura, é a assinatura de uma consciencialização cujo sentido para tudo o que é semelhante no mundo se desenvolveu de forma tal que, através da reprodução, também o capta no excepcional" (Benjamin, 1992, p.127/128).

O paradoxo da fotografia é o de jogar inclusivamente com procedimentos que se auto-excluem: por um lado, a presença do rasto, a presença como rasto, por outro, a reprodutibilidade desvirtuante da aura subjetiva, individuante. A reprodutibilidade da fotografia profana esse ídolo ou *eidôlon* que se crê todo o autorretrato ser capaz de reter. Lacoue-Labarthe reconhece a questão da identidade da arte como sendo aquela à qual a arte ocidental sempre

respondeu da mesma forma: “a arte não se identifica a não ser como aquilo que não se pode identificar” (1979: 14). É por isso mesmo que a reprodutibilidade, inserindo uma lógica da identificação, da identidade e, mesmo, da replicação, vem perturbar, senão destinar a arte ao seu declínio. Lacoue-Labarthe extrai de Benjamin a seguinte conclusão: a fotografia participa do declínio da arte porque simplesmente “a reprodução destrói a autenticidade”. Por sua vez, a autenticidade sustenta-se na figura da aura, eminentemente cultural, por oposição, diz Lacoue-Labarthe, ao domínio da exposição. O filósofo desmonta este dilema benjaminiano, ao considerar que a arte se imprime já num movimento em direção ao expositivo, que, diríamos, faz sair as obras de uma dimensão religiosa e sagrada do culto para uma outra profana e laica do espaço público. Ora, a fotografia, conclui Lacoue-Labarthe, é, por natureza, da ordem da exposição. Assim, a fotografia condensa este paradoxo, prossegue: “no mesmo movimento, destrói a arte cumprindo-a” (1979: 60). O que, no raciocínio do filósofo, poderia ainda ser revertido num outro paradoxo bem hegeliano: “o que há de mais artístico na arte (a essência da arte) não é a arte mas o religioso” (*ibid, ibidem*). Precisamente, como assinala ainda o autor, Benjamin faz do rosto humano o último reduto do cultural. Se, como refere Benjamin, o retrato jogou um papel inestimável nos primórdios da fotografia, também será ele, justamente, a desfigurar o autorretrato e, a partir daí, a obra de arte. E no entanto, apesar de tudo, a análise de “Just another story about leaving” convence-nos, a imagem fotográfica de Urs Lüthi é, para além do mais, da ordem do ídolo (*ibid*: 61).

Justamente, a reprodutibilidade técnica, que constitui para Benjamin o fim da arte será, para Man Ray, fotógrafo de profissão, o desafio da sua produção artística. Benjamin repudiou os dadaístas, *et pour cause...* Pelo contrário, Man Ray sentia-se fascinado pela reprodução e pela réplica dos objetos únicos. A esse propósito, é dito, quando de uma exposição sobre o artista: “O ato de inspiração que levava a criar um objeto único era validado pela réplica desse objeto que permitia então à inspiração ou à ideia ser difundida.” (“L’atelier de Man Ray”, Pinacoteca de Paris, 2008) A sua obstinação, na década passada em Los Angeles (1940 - 1951), concretizava-se na realização de múltiplos a partir de obras únicas. Para ele, como para alguns seus contemporâneos, era a ideia, na origem da obra de arte, que era importante, e não a presença física do objeto. A sua concepção de obra como uma ideia cujo princípio podia ser retido na representação fotográfica e que se poderia igualmente reproduzir à escala industrial é uma das grandes contribuições à arte do século XX.

A proposta de Benjamin tem sido problematizada desde então. Como refere Didi-Huberman, que uma imagem fotográfica possa ser reproduzida à exaustão não lhe retira essa origem por contato que é marca de autenticidade: “Eis provavelmente o que Walter Benjamin não soube ver no seu famoso texto sobre a reprodutibilidade das imagens: que o elemento do *contato* permaneça uma garantia de unicidade, de autenticidade e de poder – portanto de aura – para além da sua

própria reprodução.” (2008: 72/73) Assim, a questão está deslocada, neste momento, da reprodutibilidade como desvirtuação da aura imagética para a questão do contato. Tal questão levar-nos-ia então a debater as imagens virtuais, essas sim, desprovidas de ancoragem.

DO PONTO DE VISTA SEMIÓTICO

Aparentemente, a fotografia prolonga o efeito reflexo no tipo de imagem que produz. Poder-se-ia assim pensar que as imagens fotográficas estariam do lado das imagens especulares, dada a sua capacidade de reprodução “fiel” do modelo, isto é, dada a iconicidade de ambas. Tal como o espelho, a fotografia alimenta uma similitude com o representado, honrando a ideologia da representação e da mesmidade. É pelo seu lado icónico que ela foi analisada durante algum tempo. É essa iconicidade que permite a identificação do sujeito, que tem uma função unificadora do *eu*, tal como a imagem refletida no espelho, ou o retrato romântico que possui uma dimensão comemorativa. Ser é parecer e parecer é ser, duplicidade da relação identificatória criadora de uma imagem-de-si estruturante do próprio processo imaginário. Neste regime de leitura, encontram-se os álbuns individuais ou de família, tão caros à burguesia desde o século XIX, celebrando, por cima das aporias temporais, a imperceptível pass/ragem do tempo. A projeção da ideologia identitária na análise da fotografia remete para essa mesma função comemorativa que ela exerceu como substituta da imagem pictórica. Na verdade, esta aproximação entre imagem pictórica e imagem fotográfica só é possível mantendo o mesmo quadro de referência, o da captação identitária. Daí que alguns teóricos do dispositivo fotográfico tendam a estabelecer uma diferença na fotografia entre significação e referência. Nesse sentido, a fotografia, ao contrário da pintura, ao evidenciar a coisa – mesmo que humana – apaga ou emudece a sua significação (DUBOIS, 1992, FLUSSER, 1998).

Mantendo-se o processo de identificação, há, no entanto, uma contínua modificação do mesmo em já outro. Este é o estatuto paradoxal da imagem fotográfica. Ao substituir o retrato como representação identificatória, esta imagem muito especial está sujeita à erosão do tempo, dada a sua imediaticidade, a sua colagem inexorável ao momento e ao momentâneo. Também a imagem especular releva desta momentaneidade. Mas o que se passa com a imagem fotográfica é que ela será sempre incoincidente com o presente da observação. O observador, neste caso, o sujeito que assim se olha e se confronta com a sua imagem, está dela desfasado no tempo e no espaço. Para sempre. Dessa dimensão espectral da imagem fala Barthes a propósito daquelas fotografias que lhe são muito próximas, familiares: “quando a meditação (a sideração) constitui a imagem em ser destacado, quando faz disso objeto de uma fruição imediata, nada mais tem a ver com a reflexão, mesmo sonhadora, de uma identidade;” (1975: 5). Na verdade, o que a fotografia transporta para o encontro com o espectador (mais do que observador) é da ordem da memória, da ordem de uma

exterioridade mesmo se própria, o que não acontece com a imagem especular, tão dependente que está do próprio corpo e da sua pose. A fotografia, pelo contrário, tem algo de espectral, que Barthes sublinha e formula como “regresso do morto” (1981: 24). A importância da semiologia barthesiana numa teoria da identidade fotográfica consiste neste descentramento que opera da relação icónica para a relação indicial que poderíamos formular como o descentramento do dispositivo técnico do campo espacial para o campo temporal. A semelhança é, digamos que absorvida pela contiguidade, isto é, pela referenciação (1981).

É assim que a encara Emídio Rosa de Oliveira, E.R.O, no seu ensaio sobre este dispositivo técnico: “Toda a fotografia é o resultado de uma marca/ *empreinte* física depositada numa superfície sensível pelas reflexões da luz” (1984^a: 56). A partir daqui, o autor desenvolve o carácter indicial da fotografia como dispositivo de captura citando P. Dubois, “onde a semelhança se apaga 'face à imperiosa necessidade da contiguidade' ” (idem: 56). A dimensão indicial, tal como ela nos é apresentada por E.R.O., através de Barthes ou de Dubois, não hipostasia de forma nenhuma uma continuidade, ou mesmo uma proximidade que a remeteria para a imagem especular. A contiguidade que indicia a dimensão impressiva do ato fotográfico, particularmente visível na fotografia analógica e na sua desnaturalização por efeitos de solarização, implica, isso sim, uma distância (*ibidem*: 57). Distância e captura exercem a sua função poiética no ato fotográfico.

Face à fotografia de si o sujeito, ao mesmo tempo espectador e objeto de captura, sentirá sempre esse desfasamento de “ser *eu* e já outro”. À fotografia como dispositivo de retenção aplicar-se-ia plenamente esse abismo do sujeito que a linguagem tão bem conhece: “je est un autre” do poeta Rimbaud. A fotografia, destinada à fixação do momento, no fluxo contínuo do tempo, confronta o sujeito com a sua passagem, com a dissociação constante em que este se encontra face à sua imagem. As técnicas de registo e de fixação, quer da imagem, quer do som, instauram irremediavelmente algo que é da ordem da contranatura: o próprio enquanto fora de si-mesmo. Até ao aparecimento das técnicas de registo, voz e figura eram *insaisissables*, no sentido de inapreensíveis. O aparecer irradiava de dentro para fora. Da essência à sua aparência ou aparição. A partir da invenção do registo, fono ou foto-gráfico, o sujeito vê-se confrontado com um fora que lhe é devolvido mas dessincronizado, isto é, em diferido. A imagem (pictórica) deixa de remeter para a idealidade intemporal do sujeito, para a sua suposta essência, para passar a designar um momento, fragmento de tempo, sempre já passado, sempre momentâneo, sempre evanescente. A fotografia, como todas as outras técnicas de registo, instaura-se nesse paradoxo que é a fixação do instante, essa aliança entre o efémero e o registo, que deixa de ser da ordem da intemporalidade para marcar bem a sua passagem, nessa mesma resistência.

Toda uma outra vertente da imagem pode ser analisada, a qual, ao contrário de uma

dependência iconológica, se inscreve numa dependência indicial, mais ancorada no real do corpo do que na sua imagem. Assim, por exemplo, na tradição cristã, o verdadeiro ícone (de Cristo) é, não uma representação puramente icónica, por similitude, mas antes um rasto, um vestígio do ter estado lá do corpo: Verónica.

Esta imagem a que poderíamos chamar fotográfica *avant la lettre* estabelece, pelo seu carácter paradoxal, uma viragem na própria economia das visibilidades religiosas. Didi-Huberman fala mesmo da instauração de um novo regime de visibilidade que seria um compromisso entre a demasiada visibilidade dos deuses pagãos greco-latinos e a invisibilidade total do monoteísmo hebraico. O regime cristão situar-se-ia então entre uma iconoclastia rígida e uma tendência idólatra pagã propícia à determinação ao mesmo tempo de presença e representacional da imagem (2008: 76/77).

A inscrição supera, através da contiguidade, a própria representação, instaurando-se com uma mais valia veriditória relativamente ao ícone. É que o índice é sempre já ocorrência. E esta, particular, dado que o registo se impregna de real. A impressão fotográfica está, para a ideologia da presença, impregnada pelo instante.

A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO DESMEMBRAMENTO DO CORPO ESPECULAR

Ora, poder-se-á avançar que é talvez devido à sua dimensão indicial e não tanto icónica que a fotografia veio operar uma mutação no quadro da autorrepresentação e na apropriação que o sujeito se fez (fantasmaticamente) do corpo. Na verdade, a fotografia desprender-se-á cada vez mais, ao longo da sua existência, dessa função reduplicadora do espelho e isto por várias razões. Ela inventa o carácter escritível da imagem, melhor dizendo, inscritível, dado que se dá como marca de efemeridade, do momento, de uma presença-ausência do corpo naquele momento e lugar. Falamos aqui claramente da fotografia-retrato ou do retrato fotográfico, tal como é conhecido normalmente, porque é do corpo e do sujeito que se trata.

Segundo W. Ewing, o aparecimento da fotografia “exerceu uma profunda influência sobre o corpo durante mais de um século. E, se prestou indubitavelmente um serviço à humanidade, também é certo que provocou muita inquietude. Pode afirmar-se, por exemplo, que a imagem pornográfica contribuiu para a degradação do corpo, ou que a glorificação publicitária de uma juventude completamente idealizada alimenta expectativas ilusórias sobre a própria realidade corporal” (1997: 27). A fotografia, ao objetivar o corpo, torna-o uma realidade em si, destacada do sujeito, desligada do espírito, desgarrada. Interessante a esse propósito é entender como, a certa altura, nos primórdios da imagem fotográfica, tanto se explorou o fenómeno do mesmerismo para

encontrar agarrado ao corpo que tão bem se captava na foto, a alma fugidia e vagueante (ENNS: 2008).

Neste mesmo sentido em que entendemos o *apport* do dispositivo fotográfico. A. Bazin (2008: 259) sublinha a gênese automática da fotografia como a subversão da psicologia da imagem; nesse aspecto, ela arrasta consigo pedaços de real, como o faz, à sua maneira, o Santo Sudário, em última análise, menos icônico e mais indicial. A fotografia objetualiza a imagem, incluindo a imagem do próprio, como é o caso no autorretrato contemporâneo.

Certas fotografias, muito frequentes no século passado e que punham em circulação os horrores e as deformações da natureza, os limites do humano - o monstro, o aborto, o aleijado, o siamês, tinham um público assegurado, como refere e ilustra W. Ewing (1996). Ao fazer circular imagens da monstruosidade do corpo, a fotografia colocou tais “horrores” no campo de visibilidade, sempre mostrados como o Outro, uma alteridade intocável sem contaminações no próprio corpo ou no corpo próprio. Tal como as teratologias fortalecem os limites, a imagem do corpo que circulava era, digamos até, um reforço identificatório dado que a alteridade se exibía como um absoluto indesmentível, ainda que pudesse funcionar, como refere José Gil, “como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano” (1994: 135). Embora situando-se no limite do humano, essas fotografias colocam tais exemplares como afirmações do inumano. José Gil coloca o monstro como figura do outro, nesse limite do mesmo para além da qual o humano é impensável e inominável. Ora, o que a arte (fotográfica) contemporânea nos (de)mo(n)stra é que, através de mínimos procedimentos, é possível mostrar alteridades ínfimas do mesmo, alterações do próprio.

HISTÓRIA BREVE DAS UTILIZAÇÕES SOCIOCULTURAIS DA FOTOGRAFIA

Podemos avaliar a multiplicidade de explorações plásticas a que a fotografia se prestou e que fizeram dela o dispositivo especular por excelência, tornando-se um testemunho obrigatório do enaltecimento individual e familiar, para a burguesia do século XIX, mas que hoje não devolve mais essa unicidade idealizada do sujeito.

Embora comparada a um "espelho com memória", a fotografia tendeu pois a criar um movimento de objetivação do corpo, que despojou o retrato e nomeadamente o autorretrato de motivações narcísicas para o investir de conflitos, de tensões, de cisões. Apesar de participar de uma dimensão autorreflexiva, ela foi a pouco e pouco descentrando o sujeito, retirando ao rosto essa prevalência sobre todo o corpo. Mas foi mais longe. Num processo em tudo inverso ao do espelho como unificador do *eu*, a fotografia desmembrou de novo o corpo, quer pela fragmentação operada no todo, escolhendo ou salientando os seus pedaços, quer através do recurso à ampliação

desmesurada, conferindo ao corpo uma dimensão não humana, uma textura paisagística, uma objetivação que toca, em muitos casos, a própria abjeção.

Ao contrário dessas fotografias do século XIX, o fotorretrato transgride os limites da identidade, do próprio, trazendo à cena da autorreflexividade justamente o impróprio, demarcando-se, pois, dessa função especular alienante mas unificadora que o espelho é suposto cumprir.

Espelho com relógio ou espelho ao retardador são duas das possíveis definições que dá Bernard Stiegler (1996) do dispositivo fotográfico, como já tinham sido definidos os daguerreótipos. O espelho que se lembra ou espelho com memória cria um tipo específico de “identificação-dissociação” que revela uma experiência da morte na medida em que se dá como espectro.

Todo o desafio que se dirigiu à fotografia foi o de fixar imagens. Na verdade, antes da fotografia, o domínio das imagens restringia-se às imagens fabricadas, isto é, produzidas pela mão humana e registadas em diversos materiais e segundo diversas técnicas: da gravura ao desenho, passando pela pintura e mesmo pela escultura. Estávamos no domínio das belas artes. A fotografia, pelo contrário, é o registo do real, de um pedaço de real, de um acontecimento que impregna uma superfície impressionável e nela se marca a partir da ação da luz. Taine definia-se como escritor, empregando a metáfora da visão fotográfica “Quero reproduzir as coisas como são ou como seriam se eu não existisse”. Nadar falou, ao exaltar a fotografia, de “semelhança íntima”.

É que a fotografia, ao tratar o corpo como objeto de ciência, opera a sua objetivação irrecusável. Estas utilizações do dispositivo fotográfico, se não aboliram de imediato com as imagens do *ego*, trouxeram para o campo das imagens outras marcas, vestígios heterogêneos e distintos dos processos identificatórios, essa tal “identificação-dissociação”, aqui não só pelo diferimento temporal, mas sobretudo pela revelação de zonas cegas ou interditas ao olhar. Por outro lado, a descoberta do interior do corpo, com o raio X, veio objetivar e permitir a fragmentação do corpo, devolvendo uma imagem do interior, absolutamente distinta da idealização da identidade enquanto interior. Como descoberta de um corpo invisível que escapa à própria percepção, a fotografia por raios X veio complementar o efeito de dissecação obtido pela medicina desde o século XVII, com a dissecação do cadáver, e introduzir uma outra visão/noção do corpo enquanto corpo-carne. Esta perspectiva científica transita posteriormente para o campo das artes e abole a comemoração identificatória do corpo-rostolhos-alma (cf. por ex., Gunther von Hagens, escultor de cadáveres, alemão). A imagem do corpo em certas práticas artísticas contemporâneas releva dessa dessubjetivação da carne que tem como corolário a sua dissecação, fragmentação que redundava numa objetualização do próprio.

Assim também, Bacon expôs-se à deformação da *imago* pela desfiguração do corpo e

do rosto, pela assunção da carne em lugar do um ideal do *eu*, à abjeção de si, longe, como ele próprio o disse, do homem renascentista, medida de todas as coisas. É de um outro homem que se ocupa a sua pintura, um homem esfolado, como animal no matadouro, uma pintura posfotográfica.

OS LIMITES DA AUTORREPRESENTAÇÃO

Instituindo-se como um dos mais eficazes recursos do próprio dispositivo carceral, a fotografia contribui, tal como outras técnicas criminológicas, para a tipologização do *facies*, permitindo a percepção de traços comuns – testa alta, cavidades oculares profundas, nariz adunco, etc. – ao que veio a chamar-se o perfil do psicopata, etc.: “A fotografia torna-se 'saber sensorial', aliando-se às práticas do saber médico e psiquiátrico e desdobrando-se em técnicas de vigilância e de registo social” afirma E. Rosa Oliveira (1984b: 51), fazendo referência às técnicas de vigilância trabalhadas por Michel Foucault. Enquanto captura, a fotografia é um dispositivo maquínico que prolonga (e não tanto representa) a dimensão de instinto predador relativamente a uma qualquer presa e, nesse caso, aparentada aos dispositivos de captura usados na caça: “Ao tropeçar a cada passo com a morte, a figura do caçador evoca a do fotógrafo que ao capturar o fortuito e o que lhe passa resvés, surpreende o real e o resguarda, delimitando-o numa forma-cerco (a moldura)”, diz ainda Emídio Rosa de Oliveira (1984b: 28).

Embora considerada como um dispositivo de captação do corpo-pele e mesmo de captura do sujeito, a fotografia instaura a dessubjetivação do corpo ao desligar a imagem das suas marcas identificatórias. Ao corpo-pele (DIDIER ANZIEU, 1995) corresponde o corpo-carne de Bacon, onde o informe suplanta o corpo como forma a que o imaginário liga a própria ideia de si. É-nos possível, a partir desta imagem rude ou cruel do corpo sem pele, descarnado, passar para a problematização do corpo como questão fundadora do próprio sujeito.

Se pegarmos como exemplo elucidativo a mostra organizada em torno do tema: *O rosto da máscara*, em 1994, no Centro Cultural de Belém, poderemos realçar essa dessubjetivação que perpassa, nesse final de século/milénio um pouco por todos os artistas cujo autorretrato é precisamente fotográfico.

Em Jorge Molder encena-se a "trans-figuração" (1994: 34) que passa por uma ficcionalização da imagem própria: “a ideia de alguém produzir um outro seu eu visível”, como ele próprio afirma (*ibid*: 248).

O corpo dessubjetivado de Helena Almeida é um “corpo-espaço”, no dizer de António Rodrigues (1994: 34). “Não são autorretratos, diz a artista, pois não encontro neles a minha 'subjetividade' mas o meu 'plural'.” (*ibid*: 238).

Acerca de Ângelo de Sousa, afirma Bernardo Pinto de Almeida: "Aquilo a que assistimos então, neste cruel exercício de mutilação do rosto é, antes de tudo, a uma espécie de *devir-monstro* do artista..." (1994: 186) e que passa pela própria deformação do rosto, pelo desmembramento ou fratura do corpo. Emídio Rosa de Oliveira, referindo-se à captação do corpo por fragmentos, pode ajudar-nos a concluir: "Isolar é o meio necessário embora não suficiente para romper com a representação" (1984b: 84).

Em José Paulo Ferro, trata-se da *mîse-en-abyme* do corpo no espelho; o reflexo do reflexo, diluindo nessa vertigem, o sujeito (1994: 297).

Mas ainda, o autorretrato pode conter estereótipos ou mascaradas, como em Cindy Sherman, "que utiliza o seu próprio corpo como um modelo a partir do qual examina assuntos relacionados com as representações da feminilidade nos *mass media*" (EWING, 1996: 335), levando mesmo ao paroxismo da pergunta: quem é? o que é isto? Ou mutilações do corpo que se dá como pura matéria (*Anatomias*, 1997: 41).

Por seu lado, Carolee Schneemann retira do autorretrato uma função política, "celebrando o visceral, o animal, o sexual e o intuitivo, maneja o seu corpo como uma arma, para iluminar e subverter práticas e instituições culturais repressivas, nomeadamente as que degradam o corpo e a psique da mulher" (EWING, 1996: 300).

Mais longínqua, Urs Lüthi ("*Just another story about leaving*", LACOUÉ-LABARTHE, 1974) mostra-nos também uma aporia do autorretrato, na indecibilidade sexual e temporal; pela transformação que a idade provoca no corpo próprio, tocando a ferida identitária por excelência: a variação, dir-se-ia obscena, de sexo, e a desfiguração mortífera provocada pelo envelhecimento. Em lugar de servir o processo identificatório, segundo Philippe Lacoue-Labarthe, na série de auto-fotografias de Urs Lüthi, "a solicitação do mesmo e de si-mesmo (o auto) perturba e confunde a partilha pretensamente assegurada, fixa, estável da presença e da ausência, do animado e do inerte, do masculino e do feminino" (1979: 40). Para Emídio Rosa de Oliveira, "ao incorporar no espaço do retrato o sexo e a idade, Lüthi encara-os como temas não resolvidos, sendo o autorretrato considerado como *lugar oscilante*, por onde é possível tornar mental uma postura e figurar o que normalmente escapa ao código de retrato" (1984b: 79/80). O que aqui está em causa é justamente a identidade como conceito figural oscilante.

A arte contemporânea, ao dar nova ênfase ao autorretrato, não vem confirmar um retorno do sujeito, uma qualquer primazia do *eu* como unidade indefectível mas, pelo contrário, questionar os seus limites, encenar a sua falência, visibilizar os jogos de espelhos e o equívoco da representação, da imagem como identitária, da unicidade do sujeito.

A fotografia é a grande inquisidora da reflexividade e mostra essa fragilidade em que

assentam as múltiplas experiências que marcaram o finalizar do século XX, em torno do autorretrato, de que se cita algumas referências: Centro Cultural de Belém, 1994: O "Rosto da Máscara"; "Anatomias contemporâneas", Fundação de Oeiras, 1997; National Gallery, 1998: "On Reflection"; San Francisco Museum of Modern Art, 1999: "Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation"; Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, retratos da coleção própria. Todas elas, grandes exposições temáticas. Todas elas expondo o limiar da reflexão, o fim da comemoração identificatória. Assistimos, nalgumas dessas mostras, ao descentramento do autorretrato e ao surgimento, diríamos, do alo-retrato, nos limites da (auto-)reflexividade. Pela fragmentação do rosto/corpo pela refiguração ou ficcionalização do próprio, pela desfiguração do rosto ou do corpo, pela mumificação, travestimento ou mascarada, pela animalidade, pela dimensão visceral, escatológica, enfim, confrontamo-nos com o descentramento do sujeito, no limite da autorrepresentação. Porque um corpo é um limiar, é uma forma; é matéria; é um impenetrável que desde logo desaloja qualquer inconfessável ilusão de interioridade, a qual, no rosto, se marca pelo olhar, pela condensação que este sempre operou na autorrepresentação a de incluir, ao mesmo tempo, um exterior e um interior. Trata-se, globalmente, na experiência do autorretrato em fim de século, do questionamento dessa identidade ilusória, ao mesmo tempo identitária alienante.

Mas a interrogação colocada por Lacoue-Labarthe à (auto)-representação não poderia deixar de servir de conclusão: "se a arte não existisse, nem sequer poderíamos questionar até à vertigem, o abismo do Mesmo" (1979). Talvez, mais do que nunca, seja essa a função da reflexividade.

O ROSTO EM DESTAQUE

Cara a Cara: é o título da exposição que esteve patente na Culturgest, em Lisboa, entre 12 de Outubro e 28 de Dezembro de 2003. W. Ewing, o seu comissário, expõe (em folha de sala) as razões de tal mostra, considerando que a "cara" pretende constituir a crítica ao retrato que é, na sua tradição, demasiado convencional. Justamente através da fotografia, o corpo veio opor-se ou sobrepor-se ao nu da pintura, assim como agora a cara (fotográfica) o faz relativamente ao retrato pictórico. O nu tem uma dimensão picturalista e, no interior da pintura, mitológica, que o corpo na fotografia deixa cair. Nesta exposição, Ewing pretende desconstruir a fotografia como marca de singularidade. Aproveita a técnica para jogar com a identidade até fazer dela algo de falível. Demarca-se e até contesta essa ideologia do retrato como expressão de interioridade do sujeito. Segundo Ewing: "Assume-se e rejeita-se como mito a crença ainda fervorosa de que o retrato bem conseguido capta e revela a essência, o ser interior – a alma do sujeito retratado" (2003). Na verdade, a fotografia do rosto pode ser e é manipulada e manipulável. "Abundam as ilusões e as

inverdades”, o que provoca a “descrença no valor facial” (*ibid*), jogo de palavras, que dá bem a dimensão dos investimentos significantes e, conseqüentemente, do valor de troca que o rosto possui na sociedade contemporânea.

O século XXI traz uma nova estética e os modelos deixam de permanecer os mesmos. O rosto é objeto de operações, transformações, implantes, retoques que põem de lado a dimensão “natural”. Ewing descreve então as crenças sobre a cara contestadas pelos fotógrafos atuais. Tais crenças incidem, globalmente, sobre o valor de exteriorização de uma essência que a cara e, nela, o olhar transportavam para a ideologia romântica. Pelo contrário, os fotógrafos contemporâneos acreditam que a cara é uma superfície moldável, com uma dimensão de máscara sociocultural, facilmente modificável, quer pela manipulação cirúrgica quer até pela tecnologia fotográfica ao dispor; e, por fim, que a beleza facial mediatizada constitui o denominador comum em vez da exceção. Deste sentido comum que a cara revela e da sua desconstrução, Ewing passa à análise do próprio senso comum sobre a fotografia e sua desconstrução. Assim, ela não será tanto captação da alma, mas produção; as variadas técnicas de manipulação fotográfica desmentem a verdade fotográfica e abrem as portas à criatividade e à manipulação mediática. A própria exposição deu a ver como os fotógrafos contemporâneos apresentam a cara de uma forma simples e direta, neutra (Thomas Ruff, às vezes ampliando descomunalmente as fotos); manipulam a cara, ocultam-na, disfarçam-na, pintam-na, desenham-na, recorrem a sócias, mas fotografam-na de uma forma simples e direta (Royal Family de Alison Jackson); apresentam a cara de forma simples e direta, manipulando em seguida o processo fotográfico (tempo de exposição, desfocagem, dupla ou múltipla exposição, retocagem, tratamento informático da imagem) como os políticos comovidos de David, Warhead de Nancy Burson; os retratos compósitos de casais, de van Lawick & Muller; manipulam ambas as dimensões, cara e processo fotográfico (as divindades precolombianas de Orlan). Todos eles, no entanto, repudiam o retrato convencional.

A mais manipulada fotografia é a fotografia inicial que abre a exposição, feita a partir de 2000 fotos, condensando os traços nelas comuns. É uma espécie de denominador comum da humanidade, que se aproxima da ideia comum de beleza, ela também, feita da síntese desses traços comuns. Outros jogos fotográficos, como a fragmentação e a ampliação tornam a fotografia não representativa ou comemorativa, para passar a ser caricatural ou hiper-realista. Pode dizer-se que as imagens fotográficas possuem diversos atributos que dependem do olhar do espectador assim como do olhar do fotógrafo. E, mais ainda, que as imagens não são só visíveis, elas tornam-se legíveis. Concluindo com W. Ewing, a fotografia contemporânea, através dos procedimentos aqui enumerados, revela a desfaçatez do rosto: “mas é exactamente essa a intenção: não há nada a dizer, não há nada a esconder, nada para além do que se vê. Não existe enigma, nem máscara.” (*ibid*)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV, 1997, *Anatomias contemporâneas – corpo na arte portuguesa dos anos 90*, Câmara Municipal de Oeiras/ Fundação de Oeiras.
- Anzieu, D., 1995, [Le Moi Peau](#), Paris, Edition Dunod.
- Barthes, R. 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Écrivains de toujours/ Seuil.
- Barthes, R. 1981, *A Câmara clara*, Lisboa, Arte & Comunicação / Edições 70.
- Bazin, A. 2008, “Ontologia da imagem fotográfica”, in: *Revista de Comunicação e Linguagens* n°39 – *Fotografia(s)*, Lisboa, Relógio d’Água / CECL.
- Benjamin, W., 1992, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d’Água.
- Brunet, Fr., 2000, *La naissance de l’idée de photographie*, Paris, PUF.
- Didi-Huberman, G., 2008, *La ressemblance par contact – archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* – Paris, Editions de Minuit.
- Dubois, P., 1992, *O acto fotográfico*, Lisboa, Vega.
- Enns, A., 2008, “Mesmerismo, fotografia e Nathaniel Hawthorne”, in: *Revista de Comunicação e Linguagens*, n°39 – *Fotografia(s)* – Lisboa, Relógio d’Água/ CECL.
- Ewing, W., 1996, *El cuerpo: fotografías de la configuración humana*, Barcelona, ed. Siruela.
- Ewing, W., Herschdorfer, N., 2006. *Face: The New Photographic Portrait*, Londres, Thames & Hudson.
- Flusser, W. 1998, *Ensaio sobre a fotografia - Para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa, Relógio d’Água.
- Gautand, J.-C. e Frizot, M., *Hippolyte Bayard – naissance de l’image photographique*, Amiens, Trois Cailloux.
- Gil, J., 1994, *Monstros*, Lisboa, Quetzal Editores.
- Gil, J., 1994, "A autorrepresentação" in: *O rosto da máscara*, Lisboa, Centro Cultural de Belém.
- Krauss, R., 2002, *O Fotográfico*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Lacoue-Labarthe, P., 1979, *Portrait de l’artiste en général*, Paris, Christian Bourgois Editeur.
- Miller, J., 1998, *On reflection*, London, National Gallery publications, Yale

University Press.

Oliveira, E. R. de, 1984^a, *Relatório de uma Aula teórico-prática acerca da Indiciologia*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, policopiado.

Oliveira, E. R. de, 1984b, *Pesquisa em torno da Fotografia – ou da marca fotológica que impregna a reflexão teórica*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, policopiado.

Rodrigues, A. (org.), 1994, *O rosto da máscara*", Lisboa, CCB.

Schneider, R., 1997, *A arte do retrato*, Lisboa, Taschen.

Stiegler, B., 1996, *La technique et le Temps – 2 – La Désorientation*, Paris, Galilée.

Resumen: Las imágenes especulares, como se refleja en el espejo, la última vez propia reflexión. Son imágenes sin necesidad de registro, sin necesidad de registro. Pero toda la imagen es amado en la medida en que prevalece evencialidade el acto de la presencia. El misterio de la presencia, el tacto, estar allí, es la vulgar la definición de la imagen fotográfica. Al parecer, la foto de prolongarla el efecto espejo en el que es, como el espejo, un configurador de la subjetividad. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es mostrar cómo la fotografía, en "espejo con memoria", no sólo lleva a los límites de su propio razonamiento reflexividad como la máxima la reflectividad coincide con la ruptura de que la reflexividad de otras corrientes configuradores - inicia otra configuración objetualizante se podría definir como la reflexión del propio cuerpo.

Palabras clave: foto, reflexividad, cuerpo

Abstract: The mirror images, as reflected in the mirror, the last time own reflection. They are images without registration, without registration. But the whole image is beloved in so far as it prevails "evencialidade" the act of presence. The mystery of presence, touch, being there, is the vulgar definition of the photographic image. Apparently, the photo prolong the mirror effect in that it is, as the mirror, a configurator of subjectivity. Therefore, the aim of this paper is show how photography, set to "mirror with memory", not only leads to limits on their own reasoning reflexivity as the maximum reflectivity coincides with the break of that reflexivity for other flows configurators - launches another configuration object could be defined as the body's own reflection.

Keywords: photo, reflexivity, body.

Submetido: 15/08/2009.

Aceito: 01/10/2009.

MARIA AUGUSTA BABO é doutora em Comunicação Social, na área de especialidade em Semiologia, desde novembro de 1984, por equivalência ao Doctorat de 3ème cycle, obtido em Novembro de 1981, na Université de Paris VII – Jussieu, sob a orientação de Julia Kristeva e a co-orientação de José Augusto Seabra. A tese, *La Problématique du sujet dans le langage poétique*, tem por objecto de análise o *Livro do Desassossego*, então inédito. Atualmente é professora associada da Universidade de Nova Lisboa.