

O AUTO-RETRATO FOTOGRÁFICO: UM ESTUDO SOBRE A CONSTRUÇÃO FISIONÔMICA COMO ARBITRARIEDADE EM ARTUR BARRIO.¹

Virgínia Gil Araujo, MSc.
virginiagil@terra.com.br / virginia@hypnorder.tv

O auto-retrato é uma manifestação artística que consiste em aprofundar a reflexão sobre si mesmo. Segundo o ponto de vista tradicional, realizar um auto-retrato é olhar-se refletido, tomar consciência de si como um todo unificado. No que se refere à concepção do auto-retrato existem duas escolas acadêmicas: uma que considera qualquer obra que inclui o artista e, outra, só aquelas obras expressamente concebidas como auto-retratos, o personagem em primeiro plano e o rosto como o centro da atenção. Desde o Modernismo, o retrato e o auto-retrato passarão por importantes metamorfoses. No Cubismo a figura se transforma em objeto e se funde com os demais elementos da composição; no Futurismo, na Bauhaus e no Construtivismo o retrato torna-se seqüencial. Para Moholy-Nagy e Rodchenko, o retrato jamais poderia ser uma imagem única, para mostrar a multiplicidade do ser, deveria ser seqüencial. Já no Surrealismo, o retrato se elabora mediante recursos retóricos e simbólicos. Nas Vanguardas a subjetividade na execução é uma das características marcantes do retrato, os personagens representados existem segundo sua relação com a experiência do criador como criatura. Para Barbara Rose: “o auto-retrato está dentre a primeira crucial manifestação do pensamento moderno(...) como tema modernista sua causa pode marcar o início da redefinição do nosso conceito de modernismo”.²

A fragmentação do eu, já motivo de preocupação do artista moderno, é ainda percebida na expansão da subjetividade na Arte Contemporânea, um tema que exerce magnetismo na psicologia e na literatura, áreas que tem como base de investigação a noção de sujeito e personagem, respectivamente.

Carla Gottlieb destaca as características mais importantes do auto-retrato do século XX: “a cabeça fragmentada”, “auto-retrato em série”, “o objeto como alter ego”, “o disfarce”, “o narciso”, “a auto-biografia visual” e “o par, a família e o grupo”.³

¹ Este texto é um fragmento da pesquisa realizada para o trabalho final da disciplina “*Identidades Virtuais: um estudo do retrato fotográfico no século XX*”, ministrada pela professora Annateresa Fabris no curso de Pós-Graduação em Artes Plásticas da ECA/USP, em dezembro de 2003. (ARAUJO, Virgínia Gil. *O Auto-retrato Fotográfico na Arte Brasileira dos Anos 70*. Texto inédito que analisa a presença do retrato fotográfico em trabalhos de Antonio Manuel, Anna Bella Geiger, Artur Barrio e Regina Silveira).

² ROSE, Barbara. “*Self-portraiture: theme with a thousand faces*”. *Art in America*, v. 63, n. 1, jan-fev. 1975, p.73.

³ Apud: GOTTLIEB, Carla et al. *La iconografía en el arte contemporáneo*. México: Colóquio Internacional de Xalapa, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. In: GAULI, Juan Carlos Pérez. “El Autorretrato”. In: *El Cuerpo En Venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid: Cátedra Cuadernos Arte, 2000, pp.108.

O retrato como pretexto para questões eminentemente plásticas não conhece as “normas”. A situação ambígua da fotografia no sistema das Belas Artes poderia ser compreendida, entre outras coisas, pela contradição entre o valor de obra, que corresponde ao ideal estético amplamente difundido, e o valor do ato que a produz. Quando ocorre a apropriação do código normativo da pose, se promove a partir dele a ruptura justamente com a idéia de coesão e unidade.

Dentro do contexto histórico brasileiro dos anos 70, é extremamente significativo que certos artistas tenham enfrentado alguns problemas fundamentais para a História da Arte dentro de uma perspectiva agudamente crítica. Segundo Tadeu Chiarelli: *“Ilhados pelo clima claustrofóbico criado pela censura oficial e pela auto-censura, esses artistas iriam buscar mecanismos para continuar produzindo obras contundentes. É neste momento, que surgirão as primeiras grandes alegorias sobre a situação do artista e das artes visuais no Brasil, no último quartel do século passado”*.⁴

Neste estudo, pretendo compreender o auto-retrato fotográfico produzido por Artur Barrio, e na observação atenta de seu trabalho, busco verbalizar uma percepção reflexiva sobre a concepção de auto-retrato na Arte Contemporânea. Começo por apresentar um dos problemas do campo cultural visual específico à fotografia, ou seja, a criação artística expressa da apropriação do meio consagrado tardiamente na tradição plástica, preexistente, que se pretende espaço de domínio discutido pelo texto, na abordagem da arte conceitual. Esta irá se adequar ao meio de divulgação de reprodutibilidade técnica da imagem, a fotografia como intermídia, mas tornando-se posteriormente aurática na intromissão do auto-retrato fotográfico como objeto de valor na Arte Contemporânea.

Aparentemente algumas contradições atormentam o artista e a obra, o que parece refletir-se tanto no seu trabalho como nas dúvidas conceituais. Assim, duas hipóteses se impõem. A desconstrução do paradigma normativo da pose fotográfica, pela apropriação e pela distorção, determinam a forma e o significado das imagens de si mesmo. E além disso, a opção pelo dispositivo fotográfico pode ser um dos modos delimitadores da caracterização de uma categoria “*divergente*” de auto-retrato. Quando a palavra *divergência*⁵ designa o significado central do auto-retrato em que o artista é, por assim dizer, criador e criatura, aparentemente a negatividade do termo coloca uma situação de infra-

⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Deslocamentos do Eu – o auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976 – 2001)*. São Paulo, Itaú Cultural Campinas, Espaço de fotografia e Novas Mídias, 2001. Paço das Artes, São Paulo, 2001 – 2002.

⁵ Annateresa Fabris identifica o auto-retrato *divergente* na arte performática através da pose e da pausa, a partir da contraposição que Bruneau estabelece entre pessoa e sujeito. FABRIS, Annateresa. *A Pose Pausada*. Revista de Comunicações e Artes, ano 12, n. 16, 1986, p.72.

ção às regras, contestação. Isto demonstra a possibilidade de transferência para o auto-retrato, percebido na História da Arte, pelos artistas, como busca de consciência, de uma dimensão comportamental, na qual os trabalhos se configuram. Este é o motivo das indagações que se colocam diante do grau de complexidade da exposição da imagem particular do artista, adversa a noção de pessoa, como produto cultural. As razões dessa ênfase na percepção corporal me parecem profundas e podemos percebê-la exacerbada desde o Romantismo⁶.

Roland Barthes, na *Câmara Clara*, refere-se à identidade imprecisa e imaginária. A afirmação considera o questionamento do sujeito no retrato, pois ele se assemelha à cópia da cópia, eixo fundamental de *Câmara Clara* como ponto de encontro e confronto de quatro personagens que se cruzam.⁷

Isso coloca em crise a noção profunda de subjetividade, - pois para Barthes o sujeito enquanto ele mesmo, condicionado pela sociedade, subtrai o sujeito tal qual em si mesmo, marcando com isto uma mudança profunda da subjetividade, no *surgimento do eu como o outro*, - e passou a ser importante no decorrer do estudo, porque parte-se da constatação de que existem alguns conflitos próprios ao meio tecnológico, já que a pose é um artifício técnico e permite a construção de inúmeras máscaras para escamotear o caráter biológico. Para Barthes, a pose abranda o efeito de realidade dado pela fotografia. Isso responde aos anseios do fotógrafo e o desejo do cliente de oferecer a melhor imagem de si. A razão para ele é o fato da fotografia ser um atestado preciso de *presença*. A pose, segundo a norma imposta, circunscreve as imagens produzidas pela publicidade como um traço comum a todos eles. A pose assume o caráter de simulacro, o sujeito torna-se o modelo no puro jogo teatral das aparências.

De outro modo, o *auto-retrato como uma encenação do eu como um outro* evidencia o desconforto conceitual inerente ao ato fotográfico, aquele de semelhança e realismo do séc. XIX, persistindo na atualidade, pela forte recepção do meio e seu aparente comprometimento democrático, questão esta identificada por Vilém Flusser⁸.

O ato fotográfico artístico, todo alinhado com a situação de estranheza da recepção, entretanto, fornece outros significados à fotografia no âmbito cul-

⁶ MORAES, Eliana Robert. *O Corpo Impossível: A decomposição da figura humana: de Lantremont a Bataille*. São Paulo: FAPESP, Iluminuras, 2002. Ver também: JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

⁷ BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.27.

⁸ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 55.

tural ao desconstruir nela uma *visão de mundo* - a muito estabelecida como veredito de realidade (aquela que elege a pessoa em detrimento do sujeito). Barthes, bem como Baudrillard e Schaeffer⁹, compreendem a fotografia como instrumento privilegiado da *arte da desapareição*, “*signo do sujeito ausente*”, como uma enenação complexa que obriga a câmara a levar ao extremo a ficcionalização da realidade, ele desconfia da fotografia realista pela sua evidência radical. Já para Baudrillard, o “*despojamento do modelo*” é o artifício retórico de caráter teatral, porque a objetiva da câmara capta a idéia, a máscara, a alteridade secreta que todo ser é portador. A ele não interessa a identidade por trás das aparências.

A partir disso, podemos entender que os efeitos da norma, no acúmulo de identidades construídas, produzem a **construção fisionômica como arbitrariedade** no auto-retrato fotográfico de Artur Barrio, “**Des compressão (8 expressões)**” realizado em 1973.

O “auto-retrato em série” (p/b) de Artur Barrio encontra-se em um de seus CADERNOS LIVROS, ou livro de artista, por assim dizer, ocupando duas páginas, em que pode-se ler a seguinte frase entre as fotografias: “*Este trabalho compreende um vidro transparente no qual apoio o rosto com pressão crescente; até o momento da descompressão*”.

Podemos, ao observá-lo, lembrar as “*Cabeças de expressão*” de Charles Le Brun, bem como as imagens em “*Della Fisionomia dell’Huomo*” de Giovanni Battista della Porta e, dentro de uma análise iconográfica, especular sobre os primeiros registros que remontam ao paradigma da identificação desde Diderot, passando por Lombroso com as imagens do desvio estampadas no rosto, Grãtiolet, sobre a fisionomia e os movimentos da expressão, até Darwin, a expressão das emoções no homem e no animal. Apesar da fisionomia ser uma preocupação que remonta pelo menos a Aristóteles, é a partir do século XVI que ela se prolifera como objeto de investigação ligado à ciência. Os primeiros tratados são sobretudo a expressão de uma grande preocupação em decifrar a “alma” através do corpo. Por essa razão, o rosto, primeiro alvo do olhar ganha o sentido de um *mapa da alma*, objeto de codificações pormenorizadas de várias ordens. Essas codificações, que vão surgindo, ao longo dos séculos XVI e XVII, sofrem as influências dos paradigmas filosóficos, ideológicos e científicos da sua época. Assim, se os tratados fisionômicos do séc. XVI são essencialmente influenciados pela magia e astrologia, o século XVII vê surgir modelos mais ra-

⁹ BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / N-Imagem, 1997. SCHAEFFER, Jean-Marie. *L’image précaire – du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987, p.49. O retrato é visto por Schaeffer como longe de afirmar a presença do Eu, aponta a finitude do sujeito. Associa-o a esfera do reflexo, o olhar do outro que, segundo a autora, seria o resultado de codificações simbólicas que nos permitem reconhecer a fotografia como uma imagem de algo real, com valor icônico. Ver também: FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2004.

cionais, preocupados em “domesticar” a expressão pela submissão a um sem-número de categorias. O rosto como imagem arquetípica entra no imaginário popular para inserir o indivíduo, e compõe uma História Social do Rosto¹⁰.

Encontramos em Barrio e seus contemporâneos, a preocupação com a liberdade de expressão. O enfoque indica uma operação complexa, em que o sujeito quer se libertar da pessoa, recusando a identidade social. Poderíamos agrupar alguns auto-retratos sob o código da distorção dos traços fisionômicos, como: “*Photo-Transformation*”(1973) de Lucas Samaras, “*Hologram (Making Faces)*” (1968) de Bruce Nauman, “*Autoportrait*” (1976) de Urs Lüthi, e “*Portrait*” (1999) de Damien Hirst. Todos eles têm em comum a “**a construção fisionômica como arbitrariedade**”, mesmo enquanto ser “*com-um-limite*”. O corpo em movimento é levado a encenar os fantasmas decorrentes dessa percepção. Nesta encenação arbitrária do rosto e, subsequentemente, do ato implícito da respiração, os artistas parecem estar conscientes dos aspectos simbólicos da expressão facial. Alguns fotógrafos descobriram que a *expiração* do ar no momento da foto, mostraria a interioridade do modelo e a *inspiração* como o ato que manifestava aquilo que desejavam ser.¹¹

As fotografias de Barrio irão possibilitar o acentuar da expressão destrutiva na compressão do ar, ao permitir, por meios mecânicos, a rápida encenação do ato mesmo da fragmentação do rosto deformado em imagens sucessivas. Uma das características que acentuam o caráter performático da fotografia é a construção de narrativas a partir de seqüências de imagens, encontramos aquilo a que se poderá chamar uma narrativa fotográfica, construída como uma série de imagens. A fotografia serve-lhe para ultrapassar esse “limite vital”. O auto-retrato fotográfico comporta, assim, uma dimensão mágica: o artista pode agir o seu desejo da mesma maneira que o ritual mágico permite ao fiel a ilusão de, com esse ato, transformar sua existência. Porém, a seqüência narrativa, também pode remeter a outros significados, já que a fotografia está na experiência dos limites entre fotografia e cinema. A hibridização destas linguagens ocorre frequentemente na arte conceitual, e nos anos 70 os artistas no Brasil iniciam suas pesquisas em trabalhos que tem como meio o filme Super-8 e o 16mm (curta e média metragem)¹².

¹⁰ É o caso da “*Art de connaître les hommes*” (1660), de Martin Cureau de la Chambre; de “*Métascopie*” (1658), de Jean Cardan, de Giovanni Batista della Porta, “*Della Fisionomia dell’Huomo*” (1623). Ver: COURTINE & HAROCHE, 1988.

¹¹ ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. porto Alegre: L&PM Editores, 2002, p.164.

¹² CANONGIA, Ligia. *QUASE CINEMA: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, Arte Contemporânea, CADERNO DE TEXTOS 2, 1981. Ver o também texto mais recente: CANONGIA, L. *Cinema de Artista, a experiência brasileira e o contexto internacional*. In: DIAS, Ângela Maria. (org.) *A MISSÃO E O GRANDE SHOW – POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL DOS ANOS 60 E DEPOIS*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, pp.375-394. de outro modo, gostaria de citar aqui alguns

Para Barrio a dicotomia entre trabalho e idéia criadora cria problemas de identidade que o coloca entre a inteligência e o sentido, a mente e o corpo, a metafísica idéia de encarnação, representa um terrível conflito. Como a crença e a moral pessoal, o artista considera esta idéia de “*limite vital*” um problema ético, mas com uma sensualidade inculcada e com especial senso mordaz, ele tem um poder de expressão enfrentado como um bem natural. A transgressão natural contém uma função de enunciação e denúncia. Podemos observar, na quarta fotografia da seqüência, a explosão do limite na expressão de um grito surdo, sem obediência aos outros sentidos. A transformação provoca a dessemelhança e rompe radicalmente com o “*efeito Disderi*”, caráter caricato do investimento da burguesia na fotografia, e deste modo o artista busca o desvio do pertencimento ao social, da “normalidade”. O outro em Barrio não é um simples Narciso, mas uma fantasmagoria, uma máscara que emerge do rito visceral. Empaticamente, pode-se perceber que, diante da crise da subjetividade gerada pela violência dos acontecimentos, somos outro sendo nós mesmos.

Entendo que neste caso, a encenação pode ser considerada auto-biográfica, como representação especular, obsessiva, de si. Encontra-se nela a destrutividade do sujeito, a sua desorganização subjetiva, quando este perde o fôlego¹³. Barrio não vence a tentação em não se reconhecer e atacar a sua própria imagem (observa-se este ataque impulsivo na quinta e na sexta fotografias, no meio da seqüência; estão completamente riscadas a caneta). A respiração marca o retorno para o estado inicial, a expressão de inspiração que o leva ao “limite vital” atinge a circularidade tragicômica de suas ações, deixa entrever sua melancolia. Parece concordar com o que escreve Antonin Artaud, sobre o rosto: “O rosto humano é uma força vazia, um espaço de morte. A antiga reivindicação revolucionária de uma forma que nunca correspondeu com seu corpo, e que estava destinada a cumprir outra função distinta daquela do corpo”¹⁴. Esta idéia de Artaud entra de cheio no pensamento Surrealista e no Existencialismo podendo remeter ao “*Surrealismo e o Conceitual*” em Barrio, salientado na linguagem do corpo. O artista irá optar pela **ação performática** inclusive em outros trabalhos, como “*A orelha e o gogó demonstrados*”.¹⁵

filmes do Surrealismo que parecem referenciar o pensamento artístico de Barrio: *Entreato* – or. “*Entr’acte*” (1924), um filme de René Clair e Francis Picabia. O Fantasma da Liberdade, or. “*Le Fantôme de la Liberté*” (1974) e *El Alucinado* (1952), ambos de Luiz Bruñuel.

¹³ Cabe aqui, talvez, uma analogia com a obra “*O fôlego do artista*” de Piero Manzoni e a iconografia expressiva que remonta o tema da melancolia na escultura de 1770 do vienense F.X. Messerschmidt, “*A Dismal Gloomy Man*”. (Ver anexo)

¹⁴ ARTAUD, Antoni. *Escritos*. Porto Alegre: L&PM, 1983, p.97.

¹⁵ *TEXTOS DO ARTISTA* In: CANONGIA, Lígia. ARTUR BARRIO. Rio de Janeiro: MODO, 2002, pp.150 E 157.

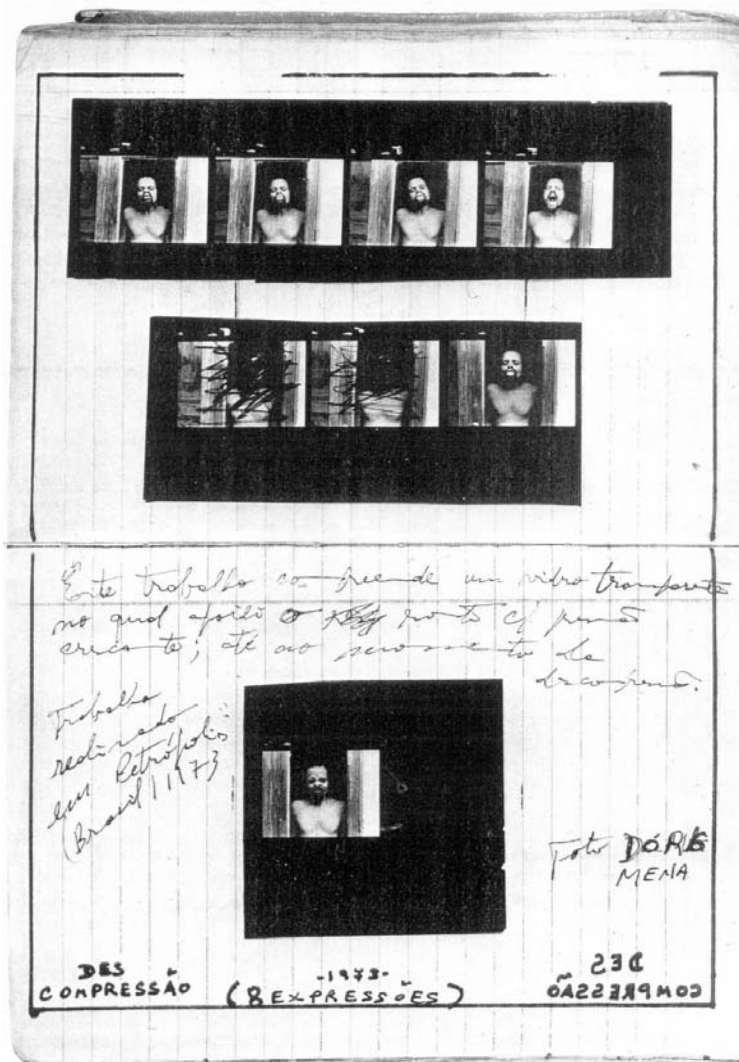
O caráter auto-encenatório da possessão com atributos angelicais ou diabólicos aparece na História da Arte como metáfora do martírio. A visualização de mártirios, de castigos corporais, de feitos sangrentos, ilustrava o conhecimento e assentava a moral e o medo na Antiguidade. Hoje, seguramente um desses sentidos seja sair da regra cotidiana, enfrentar nossas obsessões como primeiro passo para saber de nossa existência. Contudo, a deformação do rosto é considerada uma imagem desagradável pelo senso-comum. Para Bourdieu: “(...)se a deformação sistemática, particularmente do rosto humano, suscita o sentimento de escândalo, é porque se vê na representação abstrata uma técnica de exclusão e uma tentativa de mistificação, mas também e sobretudo, um atentado gratuito contra a coisa representada”.¹⁶

Para visualizar essas aparições do sujeito na arte, precisamos ter consciência de quem somos e onde estamos. A desidealização do relacionamento dos homens com o mundo coloca a possessão na ordem dos acontecimentos cotidianos. Talvez as razões do horror na arte atual, sejam as mesmas do desejo: fazer explícita a inconformação de si mesmo, da sociedade em que vivemos e que temos construído.

Neste sentido, surge uma dúvida: sendo o auto-retrato fotográfico visto como objeto específico do campo artístico, na compreensão de seus desafios quanto a tomada de realidade - dado pela apropriação de códigos e inversão de seus mecanismos de produção,- ele manifestaria ainda a busca da consciência de si? Parte-se da hipótese que o auto-retrato é uma metáfora da atividade artística em Barrio, pois vimos que torna-se resultado da produção crítica, constatando a dificuldade do retrato como fundador da identidade do sujeito na sociedade contemporânea.

O que podemos concluir, é que a imagem do corpo é uma referência fundamental no discurso do homem sobre si próprio; e que, à medida que encontramos modificações históricas e culturais nesse discurso, essa imagem do corpo é reconfigurada e posta ao serviço das novas formas de relacionamento, como aquelas da identidade. Verificamos, nesta pesquisa, que ocorre uma profusão do auto-retrato na arte conceitual brasileira dos anos 70, e esta pode ser compreendida como reivindicação de espaço para novas concepções de arte.

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *La definición social de la fotografía*. In: “La Fotografía: un arte intermedio”. México, Editorial Nueva Imagem, 1979, p.122.



Virginia Gil Araujo. Doutoranda em História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Plásticas da ECA/USP. Mestre em História pelo Pós-Graduação do IFCH / PUC-RS. Membro do Conselho Deliberativo de História da Arte da ANPAP. Professora do Curso de Pós-Graduação em História da Arte da FAAP-SP. Professora da Graduação em Design Gráfico da ESPM-SP. Publica artigos sobre Arte Contemporânea em revistas e livros acadêmicos, e escreve como correspondente do Brasil para a revista LatinArt.