

AUTORRETRATOS: TRANSCENDENDO A SUBJETIVIDADE

AUTORRETRATOS: TRANSCENDIENDO LA SUBJETIVIDAD

SELF-PORTRAITS: TRANSCENDING THE SUBJECTIVITY

*Susana Dobal **

Resumo: Se os autorretratos de pintores renascentistas serviram um dia para definir subjetividades, ou se hoje vivemos sob o império dos selfies, a recorrência de autorretratos em ensaios fotográficos de artistas mais recentes desafia a antiga unidade do Eu. A noção de complexidade proposta por Edgar Morin e a definição de identidade que dela decorre ajudam a compreender a diversidade de estratégias de autorretratos contemporâneos e os desafios que se colocam atualmente para a definição da identidade. A separação entre o sujeito e objeto, o princípio da não-contradição e uma concepção linear do tempo são questionados em imagens que partem de outras prerrogativas para definir um sujeito múltiplo e complexo.

Palavras-chave: Autorretrato; fotografia; complexidade; identidade.

Abstract: If the self-portraits of renaissance painters served one day to set subjectivities, or if today we live under the rule of selfies, the recurrence of self-portraits in pictorials of more recent artists defies the old unit the Self. The notion of complexity proposed by Edgar Morin and the definition of identity that flows from it help to understand the diversity of contemporary self-portraits strategies and the challenges that currently pose to the definition of identity. The separation between subject and object, the principle of non-contradiction and a linear conception of time are questioned in pictures departing from other prerogatives to define a multiple and complex subject.

Keywords: Self-portrait; photography; complexity; identity.

A fotografia e o retrato parecem participar de tudo o que é refutado pela perspectiva do pensamento complexo que explica a revolução epistemológica inerente às teorias científicas mais recentes. Eles pressupõem, em princípio, a separação do sujeito e do objeto, a unicidade do sujeito fotografado e o caráter objetivo da fotografia se compreendida como limitada à captação de características físicas da realidade. No entanto, autorretratos ao longo da história da fotografia e principalmente produções mais recentes apontam para a possibilidade de visualizar um sujeito múltiplo em nada saudosos da sua unidade perdida. Uma busca em autorretratos contemporâneos logo demonstra que a fotografia, para além de fixar no tempo uma identidade perdida, funciona como o testemunho de uma maneira de estar no mundo que deve dar conta da multiplicidade do sujeito. Se o sujeito não é mais único, a própria imagem fotográfica deixou de ser ela também única, pois é na série que o autorretrato, assim como tantos outros projetos fotográficos atuais, alcança o seu pleno sentido. Mas essa seria apenas a manifestação mais palpável de transformações mais radicais,

afinal, o que os autorretratos contemporâneos revelam é o embaralhamento do sujeito e do objeto, a multiplicidade do sujeito e o caráter interpretativo que mesmo a prática fotográfica pode adquirir. Essa prática aparece, nessas imagens, profundamente engajada no momento presente, trazendo consigo uma maneira de conceber o mundo bem diferente do contexto em que a fotografia originalmente foi inventada.

Autorretratos contemporâneos dão conta, portanto, de um outro paradigma para representar o sujeito percebido na sua natureza caleidoscópica. Fotografar torna-se então menos um registro do que se apresenta diante da câmera do que a prática que dá corpo a uma concepção da subjetividade. O sujeito aqui não está excluído da representação, ele participa da representação na qual ele é o seu próprio objeto – primeira quebra da sua unidade, inerente, na verdade, a todo autorretrato. A pluralidade de configurações nos autorretratos contemporâneos são, porém, o testemunho também de que o sujeito se define menos por uma força introspectiva do que pela sua capacidade de se projetar no mundo em volta. Em um paradoxo digno do pensamento complexo, o que deveria ser o registro de individualidades termina por alcançar, nas suas configurações contemporâneas, uma dimensão mais ampla que permite a transcendência de uma identidade limitadora. Vistos em conjunto, os autorretratos mais atuais adquirem, então, uma inusitada dimensão ética e libertadora, bem próxima do que Edgar Morin (2000a) almeja alcançar quando prescreve a consciência para a ciência e a restauração do sujeito numa cultura e tempo determinados. Morin avista na poesia, na literatura e nas artes uma capacidade de reflexão paralela às transformações operadas na ciência e na filosofia. O caráter inusitado dos autorretratos investigados aqui situa-se no fato de que a capacidade de reflexão filosófica sobre o ser humano possa ser estendida à fotografia, aparente reduto de tudo o que se configura como a opção simplificadora que o pensamento complexo propõe-se a superar.

Um dos pilares do pensamento clássico, o de que a realidade objetiva possa ser considerada sem levar em conta o sujeito observador, informou a percepção da fotografia no século XIX. O sujeito atrás do visor registraria uma realidade inabalável pelos processos de representação, que na verdade organizam o espaço segundo uma lógica particular, a começar pelo tratamento do espaço imposto pela perspectiva linear passando pelas inúmeras escolhas implícitas no ato de enquadrar e considerando ainda o diálogo com um amplo acervo de imagens que informam o olhar ou o contexto que lhe atribui sentido (fotojornalismo, imagens domésticas, publicitárias etc.). André Rouillé demonstra como a fé positivista na objetividade da imagem fotográfica precisava da crença moderna de que a verdade seria inversamente proporcional à participação humana na imagem, uma participação que se acreditava ausente no aparelho de registrar a luz. A passagem da sociedade industrial para a sociedade da informação abole as condições de crença que possibilitaram a sustentação da fotografia enquanto

documento (ROUILLÉ, 2009). A noção de complexidade de Edgar Morin e a o conceito de identidade que dela deriva ajudam-nos a compreender, assim, como os autorretratos contemporâneos tornaram-se viáveis e em profundo diálogo com o contexto mais recente que os produziu. A superação do pensamento clássico implica a constatação de que a teoria científica não seria o reflexo do real, mas uma construção por meio de sistemas lógicos aplicados ao real que incorporam em si a possibilidade da incerteza (MORIN, 2000a). Estamos, por outro lado, distantes também daquele status de prova irrefutável que um dia a fotografia pôde sustentar no meio científico. O autorretrato atual revela identidades múltiplas e transitórias que vão além das meras mudanças por que passa o artista ao longo da vida. Essa pareceria uma prática sem maiores consequências, porém, a diversidade de estratégias com as quais o autorretrato é realizado no presente fazem dele um importante palco para se observar como o sujeito se configura no cenário atual. “Eu me desdubro em muitos – a autorrepresentação na fotografia contemporânea”¹ é o título da exposição organizada no CCBB-RJ em 2011, com curadoria de Joana Mazza e Milton Guran. Muitos dos fotógrafos cujas obras serão comentadas nesse artigo constam no catálogo da exposição. Não apenas cada um se desdobra em muitos, como a exposição tão bem demonstra, como são muitas as maneiras de se desdobrar de si. Veremos que cada uma delas ressalta um aspecto diferente pelo qual a subjetividade proclama a sua complexidade e irrevogável multiplicidade.

Alguns dos princípios que norteiam o pensamento complexo podem ser verificados, então, na prática do autorretrato. Se para Edgar Morin, da percepção à teoria científica todo conhecimento é uma reconstrução de uma mente imersa em uma cultura e um tempo determinados (VALLEJO-GOMEZ, 2008), o conhecimento de si implícito nos autorretratos de artistas oferecem também o testemunho de um sujeito imerso no mundo. Ele não apenas irradia a sua subjetividade mas fundamentalmente precisa do outro para nele ver-se refletido. Esse não seria, portanto, um cenário cartesiano onde sujeito e objeto estão claramente delimitados e sim uma configuração outra onde sujeito e objeto estão reciprocamente implicados.

Ao investigar a obra de três artistas contemporâneos que utilizam a fotografia para fazer autorretratos, Jennifer Dalton destaca que eles trabalham sobretudo com uma identidade social: “Mais do que identidade social e psicologia, o trabalho deles envolve ideias de identidade de classe, grupos culturais e interatividade social. Os sentidos por trás da obra deles dependem da cooperação de outras pessoas e do contexto de outros rostos nas suas fotografias”². Uma das obras investigadas é a de Nikki S. Lee, uma artista coreana-americana que, em um dos seus trabalhos, se camufla em diversos grupos sociais fazendo-se fotografar entre eles. Na sua *Project Series* (1997-2001), Lee se mistura com grupos diferentes – jovens japonesas ricas, punks, strippers novaiorquinas, senhoras de idade, skatistas – e entre todos a artista desaparece no meio do grupo, trazendo assim à tona a ideia

de que a identidade é também uma questão de camuflagem adotada conscientemente ou não. Todo o trabalho de Lee, em fotografia, desenho, vídeo e documentário, gira em torno dessa ideia da identidade refletida nos outros, que ela resume da seguinte forma em uma entrevista: “No Budismo, há um provérbio que diz algo assim: ‘Eu posso ser outra pessoa e essa outra pessoa também pode ser eu’. Pensamentos assim – pensamentos que fazem com que você se veja na pele de outros – são o meu foco principal, então as pessoas têm um papel significativo”³. Edgar Morin dirá o mesmo com outras palavras, já que para ele a intersubjetividade é não só uma postura ética desejável mas uma condição incontornável da subjetividade: “A relação com o outro está na origem. O outro é virtual em cada um e deve atualizar-se para que cada um se torne si mesmo” (MORIN, 2005, p. 78).

A investigação dos autorretratos de três artistas contemporâneos por Jennifer Dalton⁴ parte da ideia de que todos bebem na mesma fonte, que seria a conhecida obra de Cindy Sherman. Sherman de fato multiplica-se em inúmeros personagens adotando estratégias diferentes em cada série, mas algo diferencia os fotógrafos escolhidos por Dalton, pois os três refletem-se em situações atuais, flagrados em encenações do dia-a-dia em meio a personagens reais. As obras de Sherman que mais se aproximam desses artistas consiste em retratar-se na pele de personagens que habitam o caldo da cultura, sejam eles personagens genéricos de filmes, nas séries “Untitled Film Stills” (1977-1980) e “Rear Screen Projections” (1980), ou de quadros históricos, na série “History Portraits/Old Masters” (1988-1990). A obra de dois fotógrafos africanos adota estratégia semelhante: Samuel Fosso, de Camarões e Omar Victor Diop, senegalês, registram seus próprios retratos na pele de personagens representativos da cultura negra, o primeiro trabalhando com certo humor e o segundo baseando-se em retratos pintados ou gravuras mais solenes que representam personagens reais como escravos, engenheiros ou príncipes⁵. Se Sherman coloca em questão a representação da mulher de uma maneira mais genérica, a dimensão social da obra de Fosso e de Diop vem do fato de trazerem à tona personagens ou lideranças que se destacaram por sua atuação na vida pública, seja por atuarem em defesa dos direitos e da cultura negra, seja por serem representativos de uma condição de opressão. Todos esses autorretratos têm em comum a característica de apontar a identidade como um exercício de se refletir no outro seja um outro logo ao lado, que passa na rua ou que povoa os filmes que vemos, seja um outro histórico que habita uma cultura literalmente incorporada. Estamos longe, por exemplo, do projeto de August Sander de construir um panorama de personagens alemães que seriam representativos da sociedade dos anos 1920-1930, registrados sistematicamente em retratos frontais. Se a pretensa objetividade do projeto de Sander pode ser questionada em uma análise mais minuciosa, ela sobrevive pelo menos enquanto vontade de isentar-se da cena representada. Os autorretratos de Sherman, Lee, Fosso e Diop

afirmam, ao contrário, que o sujeito contém seu objeto, o outro sou eu, ou eu só existo no outro.

A ciência clássica baseia-se no princípio da não contradição, mas o princípio dialógico do pensamento complexo permite que dois princípios ou noções antagônicas sejam simultaneamente possíveis para que se compreenda uma determinada realidade. Edgar Morin exemplifica com a demonstração feita pelo físico Niels Behr de que as partículas devem ser compreendidas ao mesmo tempo como corpúsculos e como ondas. A simultaneidade de contrários torna-se então condição para o entendimento de determinadas realidades. Segundo um outro princípio, o hologramático, da mesma maneira que a parte participa do todo, o todo está nas partes: cada célula faz parte de um organismo, mas o patrimônio genético que institui o organismo está presente em cada célula, da mesma maneira como um indivíduo faz parte da sociedade mas a sociedade habita cada indivíduo pela linguagem, cultura, normas assimiladas (MORIN, 2000b). Esses princípios inicialmente expostos para definir o pensamento complexo baseado na ciência e na epistemologia reaparecerão projetados em outro livro na compreensão que o autor propõe do que seja a identidade humana concebida pelo pensamento complexo (MORIN, 2005). Os autorretratos comentados aqui tratam justamente dessa dimensão humana multiplicada, simultaneamente sujeito e objeto, programa egocêntrico e reflexo no outro, ser subjetivo e ser social, contornos definidos e ponto hologramático que reúne em si a sociedade e a cultura. O pensamento complexo não abandona os princípios da ciência clássica mas quer integrá-los em um esquema mais rico que abrange as partes e o todo, a autonomia do sujeito e a dependência. Se a subjetividade define-se no jogo social de reflexos, ela não pode eliminar, porém, a dimensão egocêntrica que se volta para a própria subjetividade, ainda que seja para mais uma vez descobri-la esfacelada em muitas.

Morin explica um a um os diversos aspectos pelos quais o sujeito não pode ser compreendido como uma única unidade. As idades podem ser múltiplas e convivem; o gênero não é absoluto; a personalidade oscila conforme for a situação em que o indivíduo se encontra; o sujeito é cindido por multiplicidade internas; instâncias psíquicas nos governam de maneira não consciente; duplicações e camuflagens dissimulam de nós mesmos nossos auto-enganos (MORIN, 2005). Parecemos nos perder em uma miríade de possibilidades e aspectos diferentes que compõem o sujeito ainda íntegro, porém difuso. O que a fotografia vai registrar será, portanto, esse caleidoscópio de identidades em movimento, alternando combinações de eus que emergem e imergem. A surpresa será que tal movimento tão interno, abstrato, conceitual, possa ser captado pelo que um dia pareceu ser apenas a grafia da luz. Vejamos então como essa efervescência se mostra aos olhos.

Por um lado, a subjetividade procura o reconhecimento fora de si em um contexto social povoado de personagens reais (Nikki S. Lee) ou em um

repertório de imagens povoado de referências mais impalpáveis, porém igualmente capazes de devolver ao sujeito o seu reflexo (Samuel Fosso e Omar Victor Diop). Por outro lado, há um caminho mais solitário e sombrio rumo a pulsões tornadas viáveis no plano imaginário nem tão impalpável porque também passível de ser fotografado. O corpo está nu, a pele pode estar suja de lama ou ensanguentada, os animais estão por perto seja por alguma referência indireta seja pelo contato com a pele de quem aparece em cena. Os autorretratos de Rodrigo Braga envolvem sempre a natureza não em um estado de distanciada contemplação e sim em situações de forte apelo físico⁶. Não se trata aqui de representar uma personalidade e sim um corpo, um corpo semi-nu, nu, confundido com partes de animais (língua de boi, chifres, cabeça de peixe, focinho de cachorro sobrepostos ao próprio corpo), pendurado na árvore, enterrado no barro ou imerso no leite. Ele habita no extremo oposto daquele cenário urbano povoado de gente, de cultura e de História. Seu território é mais isolado, mas não menos real. A constituição da identidade costuma ser pensada primordialmente em termos de processos sociais ou psicológicos. O sujeito que emerge dos autorretratos de R. Braga, porém, evoca sensações físicas e pulsões que também informam a identidade humana. Longe de caber na imagem fixa de um comportado autorretrato, essa identidade precisa de situações diversas ao ar livre que dêem conta de uma multiplicidade de sensações. Os títulos das séries trazem o testemunho de um território recôndito: Desejo Eremita, Comunhão, Do Prazer Solene, Fantasia de Compensação, Risco de Desassossego, Unha e Carne. A cuidadosa nitidez das imagens aumenta a intensidade das sensações materializadas em foto e em cor. Se fossem pinturas, elas pareceriam talvez o produto de uma imaginação bizarra; como fotografias, elas tornam bizarra a sensação de sentir na pele o contato com a natureza e com os demônios de um corpo que sente.

No território das fantasias viabilizadas pela fotografia, também a noção de gênero apresenta-se como suscetível de ser superada. Ofélia aparece duas vezes nos autorretratos do catálogo da exposição "Eu me desdubro em muitos", do CCBB-RJ; uma vivida pela brasileira Helen Bar, outra pelo mexicano Gerardo Montiel Klint que intitula a sua obra como "Ophelio"⁷. Klint reivindica o direito de ter o seu corpo sólido também passivamente entregue às águas lânguidas de uma paisagem verdejante; Helen Bar reivindica o direito de não ser vítima boiando na água e trazer à tona alguma sensualidade na Ofélia nua de cabelos soltos, de olhar frontal e parecendo se divertir com o fato de estar imersa em meio a enormes caramujos. Colocar-se na pele do outro representa também a possibilidade de transgredir a pose formatada para cada gênero e revelar como determinados personagens assimilados na cultura contribuem com padrões de representação de um gênero ou outro. É a própria noção de um gênero ou outro que foi questionada em autorretratos mais antigos que tratam da mesma questão propondo não uma exclusão, mas um gênero E outro no mesmo personagem. São conhecidos os autorretratos de Claude

Cahun (1894-1954), que se fotografou a vida toda ora como mulher, ora como homem, ora como criatura andrógina. Pierre Molinier (1900-1976) escolheu um viés mais erótico para seus autorretratos que usam também fotomontagens para tornar a sua aparência mais feminina, espelhar e fundir pernas femininas associadas ou não a seu próprio corpo. São inúmeros os exemplos de travestimento usando a fotografia e o autorretrato ao longo da história da arte (Andy Warhol, Marcel Duchamp, Robert Mapplethorpe compõem também uma relação de autorretratos de artistas onde predomina o travestimento masculino). A flexibilidade das fronteiras entre gêneros começa com a menor rigidez na atribuição de papéis para um gênero e outro, contribuindo assim para a identidade polimorfa ressaltada por Edgar Morin: “O unissexo não significa a abolição da diferença dos sexos, mas o reconhecimento da parte comum entre eles. [...] cada ser humano, homem e mulher, contém a presença mais ou menos marcada, mais ou menos forte, do outro sexo. Cada um é de certa maneira hermafrodita. Carrega essa dualidade na sua unidade” (MORIN, 2005. p. 84). Os autorretratos participam, assim, de um movimento maior de flexibilização das diferenças entre os gêneros e aceitação da androginia, reconhecimento de que o masculino e o feminino não necessariamente se excluem. Supera-se o princípio da não-contradição também nesse caso específico pois a questão do gênero compartilha o paradigma pelo qual contrários tornam-se co-possíveis em uma unidade que se quer múltipla.

A representação do tempo também será assunto nos autorretratos e como não poderia deixar de ser em um panorama de transformação da percepção, esse não será um tempo linear. A fotografia trouxe o momento único, fragmento fugaz tornado visível. Adaptada para uma sensibilidade mais contemporânea, ela é utilizada para negar limites que originalmente lhe foram impostos revelando que tudo não passa, realmente, de paradigmas aprendidos e traduzidos também pela imagem, até que se tornem obsoletos e exijam transformações. A percepção do tempo deixou de ser linear: dos enredos embaralhados de filmes ao comportamento de partículas na física, tudo indica que a linearidade não é suficiente para abarcar o fenômeno e a experiência do tempo. O passado pipoca a qualquer momento, basta que um objeto, um sabor, um odor, uma voz, uma frase suscite uma involuntária ida aos arquivos do labirinto interior e fisque uma lembrança remota. A fotografia registra o flagrante interno. Na série “Silêncios”, Usha Velasco traduz o mecanismo pelo qual as lembranças irrompem. Ela associa lugares quaisquer, em geral coloridos com um certo ar de abandono, com fotografias em preto e branco com um certo ar de tempo remoto. Passado e presente convivem, a infância surge na foto antiga de uma criança mas também nas bandeirinhas ao vento do presente ou no desenho rabiscado em uma parede qualquer. A fotografia não é mais o registro de que algo foi, e sim de que algo continua sendo. Em meio às marcas nas paredes e na lembrança, a complexidade do tempo se encontra com a complexidade do sujeito.

Figura 1: Usha Velasco. Série “Silêncio” (2015). 90 x 33cm⁸.



Fonte: Imagem cedida pela artista.

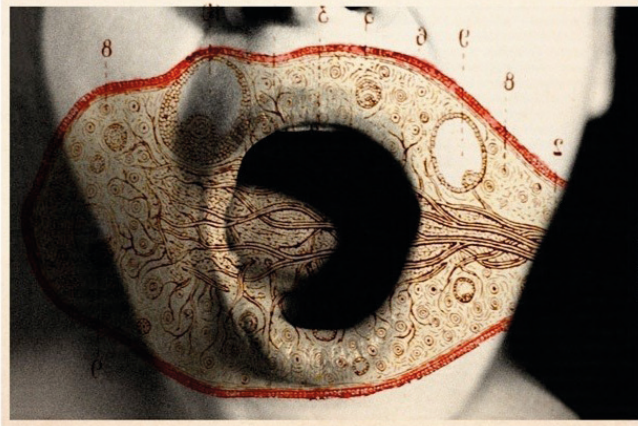
Figura 2: Usha Velasco. Série “Silêncio” (2015). 90 x 33cm.



Fonte: Imagem cedida pela artista.

Os autorretratos mostram que esse sujeito que caminha no presente habitado pelo passado é duplamente cindido: seu presente é o de criatura que sente e reage, mas também de quem precisa estar no meio dos outros para se situar; seu passado é o das lembranças que informam suas escolhas e seus passos, mas também um passado histórico que atua igualmente como espelho. Na série “Cartografia Interior”, em que faz projeções sobre o próprio corpo, a artista mexicana Tatiana Parceró condensa muito do que vimos nos autorretratos. O corpo não é somente externo pois sobre a pele aparecem desenhos de órgãos, células, fluxos orgânicos que trazem para a superfície o que está dentro; a subjetividade não é apenas informada pela artista que aparece nas fotos pois sobre a sua pele também estão projetadas imagens de códices astecas que a situam em uma cultura. Ora corpo, ora cultura, ora dentro, ora fora de si, a subjetividade surge como um mapa de referências e sensações. O avesso de si que aparece nessa cartografia interior exteriorizada é ao mesmo tempo o que está dentro e o que está fora; o mapa possível de si inventa uma maneira de fotografar simultaneamente as trilhas internas e externas que cada um percorre ao longo da vida.

Figura 3: Tatiana Parceró. Série “Cartografia Interior” # 21 e # 33. 1996. Acetato e impressão lambda sobre metacrilato. 100 x 70cm.



Fonte: Imagem cedida pela artista.

Figura 4: Tatiana Parceró. Série “Cartografia Interior” # 21 e # 33. 1996. Acetato e impressão lambda sobre metacrilato. 100 x 70cm.



Fonte: Imagem cedida pela artista.

O fato de escrever sobre o corpo evidencia também o gesto que exerce a autoria de si, ou pelo menos procura compreender quais das suas muitas faces poderá atribuir uma identidade ao sujeito. A dimensão ética do pensamento complexo surge na diversidade dos autorretratos vistos aqui que promovem o reconhecimento de si como ser múltiplo, portanto, pelo menos em princípio, mais apto a aceitar a diferença e o fato de estar mergulhado em um contexto maior com o qual o sujeito terá que negociar.

A história da fotografia começa, na verdade, também com um autorretrato. Hippolyte Bayard inventou um processo fotográfico contemporâneo ao de Daguerre e Niépce, mas não obteve reconhecimento

pela sua invenção de um processo também positivo como o daguerreótipo, mas sobre papel. Frustrado pela pouca repercussão do seu invento, ele faz um autorretrato como um cadáver afogado inventando assim a primeira encenação na história da fotografia, e deixando para a história uma imagem que não costuma faltar nos livros que narram as origens da fotografia. O reverso da fotografia contém anotações sobre as circunstâncias da sua suposta morte feitas de próprio punho pelo fotografado. Bayard não conseguiu o apoio financeiro concedido pelo governo francês a Daguerre e ao descendente de Niépce, inventores oficiais do daguerreótipo, a primeira técnica fotográfica registrada na França, mas garantiu o seu lugar na história com esse autorretrato. A ficção e uma inusitada representação de si asseguraram-lhe o lugar que tanto queria. Não seria esse o papel do autorretrato? Afinal, eles permitem que cada um realize seus desejos mais recônditos sejam eles satisfazer pulsões secretas ou poder finalmente se multiplicar em inúmeras possibilidades. Eis, enfim, a consumação da complexidade humana: o começo está no fim, ou pelo menos, na continuação. E tudo é passível de ser fotografado.

Notas

* Doutora em História da Arte pela City University of New York/Graduate Center. Pós-doutora pela Aix-Marseille Université e pela Université Paris. Docente da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: sudobal@gmail.com.

¹ A exposição ocorreu entre maio e julho de 2011, em parceria do CCBB com o FotoRio e a Maison Européenne de la Photographie, instituição francesa que participou com parte do seu acervo. Os curadores comentam no catálogo que procuraram fazer um panorama geral da vanguarda internacional e de trabalhos mais expressivos realizados no Brasil que vão desde obras de pioneiros até o uso de ferramentas digitais, a performance ou a alteração do próprio corpo. Havia também uma seleção de vídeos.

² "Rather than individual identity and psychology, their work engages ideas about class identity, cultural groups, and social interaction. The meanings behind their work depend on the cooperation of other people and the context of other faces in their photographs" (DALTON, 2000, p. 56).

³ "In Buddhism there's a saying that goes something like "I can be someone else and that someone else can be me as well." Thoughts like this one – thoughts that cause you to view yourself in other people's shoes – were my main focus, so the people play a significant role." Nikki S. Lee. "Interview with Nikki S. Lee". Disponível em: thecreatorsproject.vice.com/creators/nikki-s-lee. Acesso em 2 jul. 2016. O mesmo link traz um vídeo que mostra diferentes exemplos da obra da artista, que inclui, por exemplo, um belo trabalho em que ela sobrepõe retratos dela desenhados por retratistas de rua e refotografados, resultando em um rosto múltiplo bastante sugestivo para o que está sendo defendido aqui.

⁴ Ela fala ainda da obra de Anthony Goicolea and David Henry Brown Jr que também partem de situações de representação coletiva para encontrar a própria identidade (DALTON, 2008).

⁵ Para a obra de Omar Victor Diop ver Jean-Philippe deDieu, "African Diasporas, Playing With the Past". The New York Times, 5 dez. 2014. Disponível em: lens.blogs.nytimes.com.

com/2014/12/05/african-diasporas-playing-with-the-past/#commentsContainer. Acesso em: 2 jul. 2016. Para a obra de Samuel Fosso, ver: "The Makings of Me: Samuel Fosso's Self-portraits" db-artmag.com/en/60/feature/samuel-fossos-self-portraits. Acesso em: 2 jul. 2016.

⁶ Para vídeos em que o artista fala do seu trabalho e algumas das suas obras ver www.pipa.org.br/pag/artistas/rodrigo-braga/. Para mais fotografias de Rodrigo Braga ver: www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/3690/rodrigo-braga. Acesso em: 15 maio 2015.

⁷ Para a imagem de Ophelio de Klint ver página 30 e para a de Helen Bar ver página 33. Ambas estão no pdf do catálogo da exposição do CCBB. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatFotoRio.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2016.

⁸ Para outras imagens da mesma série, ver: ushasilencio.blogspot.com.br/. Acesso em: 2 jul. 2016.

Referências

DALTON, Jennifer. Look At Me: Self-Portrait Photography After Cindy Sherman. **A Journal of Performance and Art**. PAJ 66, v. 22, n. 3, p. 47-56, september 2000. Disponível em: www.jstor.org/discover/10.2307/3247840?uid=3737664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21106426896681. Acesso em: 2 jul. 2016.

MAZZA, Joana; GURAN, Milton (Curadores). Eu me desdobro em muitos – a autorrepresentação na fotografia contemporânea. **Catálogo de exposição**. Rio de Janeiro, CCBB, 2011.

MORIN, Edgar. Ciência e consciência da complexidade. In: MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. **A inteligência da complexidade**. São Paulo: Perópolis, 2000a, p. 25-41.

_____. O pensamento complexo, um pensamento que pensa. In: MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. **A inteligência da complexidade**. São Paulo: Perópolis, 2000b, p. 197-213.

_____. **O Método 5: A humanidade da humanidade – A identidade humana**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. **A inteligência da complexidade**. São Paulo: Perópolis, 2000.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

VALLEJO-GOMEZ, Nelson. La pensée complexe: Antidote pour les pensées uniques – Entretien avec Edgar Morin. **Synergies Monde**, Sylvains les Moulins, n. 4, p. 249-262, 2008. Disponível em: gerflint.fr/Base/Monde4/nelson.pdf. Acesso em: 12 maio 2015.

Recebido em: maio de 2015.

Aprovado em: março de 2016.