

**FORJANDO NARRATIVAS DO EU ATRAVÉS
DE REGISTROS DE SI: AMALIA ULMAN E SUA
ENCENAÇÃO COM SELFIES NO INSTAGRAM**

**FORGING STORYTELLING OF SELF THROUGH SELF-
REGISTERS: AMALIA ULMAN AND HER PERFORMANCE
WITH SELFIES ON INSTAGRAM**

THIAGO COSTA¹

Resumo

O que vemos em uma fotografia corresponde com a realidade? Com a prática das selfies nos últimos anos, foi possível estar mais próximo de uma intimidade tida como verossímil. Todavia, o que vemos pode ser uma encenação do cotidiano através da imagem encenada (POIVERT, 2010) junto com as especificidades da selfie (TIFENTALE, 2016) frente ao (autor)retrato tradicional. Para exemplificar este fenômeno com as selfies, é feita a análise de “Excellences and Perfections” da artista Amalia Ulman que forja uma narrativa de seu cotidiano através de postagens no aplicativo Instagram. O trabalho possibilita elucidar como o (autor)retrato/selfie pode ser ambíguo, colocando em jogo a relação entre “vida real” e o encenado.

Palavras-chave: Retrato fotográfico. Encenação. Selfie. Instagram. Amalia Ulman.

Abstract

What do we see in a photograph corresponds to reality? To be closer to an intimacy considered as credible it is possible due to selfie practice in recent years. However, what we see can be a performance of the daily life through the staged image (POIVERT, 2010) with specificities of selfie (TIFENTALE, 2016) face of the (traditional) portrait. To exemplify this phenomenon with selfies an analysis is made of “Excellences and Perfections” by the artist Amalia Ulman who forges a narrative of her daily life through posts in the Instagram app. Through her work it is possible to elucidate how the (self) portrait/selfie can be ambiguous, putting the relationship between “real life” and the staged at stake.

Keywords: Photographic portrait. Performance. Selfie. Instagram. Amalia Ulman.

ISSN: 2175-2346

1 thiagoletthi@gmail.com

1 Introdução

Desde seu advento, foi conferido à fotografia certa capacidade de representar o Real, possibilitando que esta ideia ficasse impregnada no imaginário da sociedade. Com a propagação das redes sociais, seus usuários possivelmente não perceberam que encenações são possíveis de acontecer em uma postagem trivial, como no caso das selfies. Ao nos atermos aos registros de si, podemos notar uma certa ambiguidade que os circunscrevem, visto que fotografias dependem de um contexto para uma leitura das mesmas. Desta forma, um retrato pode ser algo que desencadeia uma ambiguidade em seu observador e, assim, como se relacionar com ele que é tido como evidência, mas que forja possíveis realidades do sujeito? Seria algo da experiência contemporânea ou inerente da prática fotográfica?

No contemporâneo, entendido como pós-modernidade, há uma nova forma de se olhar o sujeito em relação ao que se concebia na Modernidade, um período no qual a fotografia estaria atrelada a “um real previamente instituído, pronto para ser surpreendido e capturado pelo aparelho, [possibilitando a ideia dela] a partir do “efeito do real” provocado no espectador, demonstrando sua familiaridade com o mundo cotidiano” (CARVALHO, 2011, p. 119, grifos do autor). Não sendo capaz de apreender o Real, experimentações artísticas nos últimos três séculos experimentaram a desconstrução da fotografia tradicional enquanto documento dentro de uma abordagem relativista, produzindo imagens de narrativas possíveis que podem ser completamente encenadas, mostrando como se dá o contágio das imagens nas pessoas.

Para Bright (2005, p. 13), o contemporâneo “impactou na fotografia artística de maneiras vitais. Expondo como ela era usada e entendida enquanto medium, como material e como uma mensagem”¹. Deste modo, o fotógrafo assumirá um papel de encenador e poderemos pensar uma fotografia enquanto jogo cênico, produzindo um tipo de encenação², o que Poivert (2010) chamará de “imagem encenada”. A representação de alguém será entendida como um *trompe l’oeil*, um engana-olho, um noema que aponta as fissuras da representação de verossimilhança pelo *medium*.

Entretanto, por que abordar a representação a partir do retrato fotográfico contemporâneo, quando a prática existe desde meados do século XIX? Uma hipótese é a de que a fotografia levanta questões sobre os limites da representação mais do que outras técnicas como a pintura, por exemplo. Neste artigo, realizo um recorte dentro do campo fotográfico, focando no registro do sujeito através do (autor)retrato e da selfie. Tal foco ocorre devido a prática do retrato ser o gênero mais popular das últimas décadas, sendo trabalhado por fotógrafos a fim de “explorar os problemas da identidade – nacional, pessoal ou sexual”³ (BRIGHT, 2005, p. 19). O que muda em relação ao retrato tradicional é que o

rosto humano tem sido lido há muito tempo como “janela” para a alma da pessoa e os retratos fotográficos iniciais, assim como seus equivalentes pin-

1 [...] impacted on art photography in vital ways. It exposed how photography was used and understood as a medium, as a material and as a message;

2 O que ocorre nessa encenação é um jogo realizado com o espectador, no qual é posta em xeque a representação do sujeito com uma tida “precisão matemática” quando contrapomos a Modernidade e Contemporaneidade.

3 [...] to explore issues of identity – national, personal or sexual [...].

tados, eram certamente lidos deste modo. Todavia, no final do século XX, com o desmantelar da ideia de essências (ambas da fotografia e do participante) veio um questionamento sustentado do que um retrato fotografado é (BRIGHT, 2005, p. 13) ⁴.

Ao focar nos registros de si tradicionais e selfies, me ateno as postagens realizadas no aplicativo (app) Instagram e sua grande experiência de realidade ⁵ através do visual devido a capacidade da fotografia fornecer provas. Seu poder de verossimilhança e de comprovação, advém da tida capacidade da fotografia roubar uma imagem da realidade, uma representação amparada pelo o que Gonzáles Flores (2011, p. 29, grifo do autor) chamará de “visão objetiva”, entendida como relativa “ao sentido da visão como percepção visual e [...] como “cosmovisão” [*worldview*], no sentido de ideologia cultural, [...] como tudo aquilo que constrói uma ideia coerente e convencional da realidade [...]”.

Em 1839, a fotografia surge como uma nova forma de operar a visão objetiva que questionará a capacidade de representações hegemônicas anteriores, como a pintura. A capacidade desta não mais retratar o verossímil não deve ser entendida como característica própria das artes pictóricas, mas como sintoma de uma sociedade tomada pelo relativismo nas ciências sociais e do subjetivismo romântico. Gozáles Flores (2011, p. 91) aponta que se “a fotografia é inventada, porque surgiu uma necessidade crescente de realismo que a pintura não resolve satisfatoriamente”.

2 Uma questão de representação no (autor) retrato na fotografia

Ao relacionar fotografia e representação, entende-se este vínculo como imago, ou seja, o referente e a imagem são semelhantes. “*Imago*” remete à Roma antiga, onde tinha-se uma figura de cera feita a partir de um cadáver, funcionando como um duplo que presentificava a presença da pessoa. Assim, podemos entendê-la como um vestígio de alguém, tendo como característica a função de estar e não de parecer. Sontag (1981, p. 148) definirá fotografia a partir desta ideia, ao dizer que “uma fotografia é não só uma imagem (como o é a pintura), uma interpretação do real — mas também um vestígio, diretamente calcado sobre o real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre”. Neste contexto, o retrato fotográfico irá se diferenciar das práticas de representação de si antecessoras ao ser uma prova de que alguém ficou frente à objetiva da câmera, não havendo nenhum tipo de dúvidas quanto a isto. Desta forma, ele atestará que alguém existiu e esteve presente em um dado momento do tempo-espaco e, neste caso, ao

olharmos o portrait fotográfico de determinada pessoa, logo tendemos a formar, a partir daquela imagem, uma idéia de quem ela é. Um retrato de alguém

4 The portrait is without doubt the most popular form in contemporary art photography and there has been a rush of exhibitions on the theme over recent years. The human face has long been read as a ‘window’ onto the soul of a person, and early photographic portraits, like their painted equivalents, were certainly read in this way. But in the late twentieth century, with the debunking of the idea of essences (of both the photograph and the sitter) has come a sustained questioning of what a photographed portrait is.

5 A experiência de realidade é entendida a partir de Bourriaud (2008, p. 100), quando este aponta que a “realidade é aquilo que posso comentar com o outro. Ela apenas se define como um produto de negociação”. No original: La realidad es aquello de lo que puedo hablar con el otro. Sólo se define como un producto de negociación.

é um atestado de existência quase impossível de ser desmentido (BASTOS, 2007, p. 35).

Essas características não serão exclusivas dos retratos “dos outros”, uma vez que virando a câmera para si, o fotógrafo acaba realizando um autorretrato. Fazer um retrato de si é colocar seu próprio rosto em evidência, fundindo a figura do fotografado com a do fotógrafo em um único sujeito. Um autorretrato implica em se tornar exposto enquanto posa na exterioridade de sua própria intimidade, relacionando-se diretamente com o espelho, sendo, de certo modo, uma forma deste. A aproximação entre espelho e a retratística se estabelece do primeiro remeter ao termo “ver” – espelho (*speculum*), derivando de *specere* em latim. Com a eclosão de seu uso na sociedade medieval somada ao simbolismo deles e com a ciência, surge um cenário propenso para a propagação do registro de si.

Todavia, antes das câmeras atuais, era complicado se autorretratar devido ao tempo de exposição e a uma quase total perda de referência de si frente à câmera. Por isso, fotógrafos exploraram diversas experimentações possíveis de autorretratos e que perduraram até hoje. Dentre elas está o uso do espelho ou qualquer superfície reflexiva, o uso de disparador e timer; registro de sombra e vulto, entre outras. Mesmo com estas experimentações, artistas tentavam outras formas de desconstrução do retrato. Como indica Bright (2005, p. 21):

Se alguém olha a fotografia de uma pessoa com um violino, podemos fazer a suposição que a pessoa é um músico [...]. Mas essas estratégias também são enganosas [...]. Em muitos aspectos, os melhores retratos assumem as ambiguidades e questionam o que realmente não pode ser articulado ou identificado de uma pessoa em termos de uma imagem ⁶.

As experimentações de fotógrafos e artistas irão trazer as falhas da objetividade do *medium* enquanto Real apreendido. As imagens mostrarão construções e leituras de narrativas possíveis, algo que chamo de *trompe l'oeil* ⁷ e que é apreendido através dos trejeitos que o corpo pode produzir, além da construção cênica registrada. A ambiguidade apontada por Bright (2005) nos revela que os elementos do cotidiano não são dados pela natureza e que contêm um valor agregado de Verdade, pois escolhemos acreditar enquanto fidedigno o que nos circunda. Essa ambiguidade é “delineada pelos valores ideológicos, identitários, pelas preferências estéticas, pelos modos de ver e captar o instante escolhido pelo fotógrafo e interpretado pelo observador” (SOUZA, 2010, p. 3). Um exemplo de como o retrato pode criar novas narrativas é uma experiência fotográfica da infância do fotógrafo norte-americano Richard Avedon (1987, p. 53):

Posávamos em frente a carros caros, casas que não eram nossas. Pedíamos emprestado cachorros. Quase toda fotografia de família tirada de nós quando eu era jovem tinha um cachorro emprestado diferente. As pessoas que

6 If one sees a photograph of a person with a violin we can make the assumption that the person is a musician [...]. But these strategies are also deceptive [...]. In many ways the very best portraits take on board the ambiguities and question what can't really be articulated or identified of a person in terms of an image.

7 Uma forma de ilusão dialética. Sua relação com o observador ocorre, a partir de Baudrillard (1997, p. 18) como “uma metáfora da “surpresa” que corresponde a abolição da cena e do espaço representativo. Com isso essa surpresa despeja-se no mundo circundante chamado “real”, revelando-nos que a “realidade” não é nunca senão um mundo encantado, objetivado [...]”.

aparecem nas fotografias são minha mãe, minha irmã e eu. Parecia uma ficção necessária que os Avedon tinham cachorros. Olhando as fotografias recentemente, eu encontrei 11 cachorros diferentes ao longo de um ano no nosso álbum de família. Lá estávamos [...] com cachorros emprestados e, para todo sempre, sorrindo. Todas as fotografias em nosso álbum de família foram construídas sob algum tipo de mentira sobre quem éramos, e revelou uma verdade sobre quem queríamos ser ⁸.

O que acontece neste caso não seria uma mentira na sua conotação moral, mas um *vrai-faux*, algo que proporciona a construção de uma cena a ser feita para a câmera e que pode não corresponder com os hábitos do cotidiano dos participantes. Além disto,

Toda fotografia é uma ficção que é apresentada como verdadeira. Contra o que fomos inculcados, contra o que geralmente pensamos, a fotografia sempre mente, mente por instinto, mente porque sua natureza não permite fazer outra coisa. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade (FONTCUBERTA, 2002, p. 15) ⁹.

Desta forma, um retrato enquanto encenação funciona como um *trompe l'oeil*, enganando nosso olho e nos apresenta a uma realidade que tomamos como verossímil. A fotografia, então, não apreende o Todo, mas um "fragmento [deste], miniatuira de uma realidade que todos podemos construir ou adquirir" (SONTAG, 1981, p. 4, grifos do autor). A partir dessa concepção, algumas pessoas viram um potencial de criação de narrativas a partir deste tido poder de verossimilhança que o *medium* detinha, como foi o caso notório de Hippolyte Bayard em 1840 que abriu "caminho para uma arte fotográfica que explora a imaginação à custa da proposta de realidade" (GONZÁLES FLORES, 2011, p. 151). O artista francês usou o tempo de pose de muitos minutos que a câmera da época demandava para fingir-se de morto em um autorretrato conhecido como "O afogado". O registro foi distribuído à população e continha um texto de uma suposta testemunha da morte, revelando a potência de documentar uma realidade criada. No caso, é possível ver alguém fotografado, mas a percepção visual e o texto criam uma nova narrativa para o registro que Bayard aproveitara. Gonzáles Flores (2011, p. 147) ainda utiliza o caso para apresentar a fotografia enquanto uma via de mão dupla entre a ficção e a realidade:

Embora se possa afirmar que a fotografia funciona como testemunho da realidade, o contrário também é certo: ela pode falsificar o testemunho[...]. O "realismo" da fotografia não é uma qualidade inerente, mas uma construção cultural: percebe-se como realista aquilo que ostenta as características predefinidas por uma cultura como tal.

O caso de Bayard nos mostra como um retrato pode criar uma imagem que não esteja emparelhada com a verossimilhança do mundo, uma representação chamada

⁸ We posed in front of expensive cars, homes that weren't ours. We borrowed dogs. Almost every family picture taken of us when I was young had a different borrowed dog in it. The photographs on these pages are of my mother, my sister and myself. It seemed a necessary fiction that the Avedons owned dogs. Looking through our snapshots recently, I found eleven different dogs in one year of our family album. There we were [...] with borrowed dogs, and always, forever, smiling. All of the photographs in our family album were built on some kind of lie about who we were, and revealed a truth about who we wanted to be.

⁹ Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa [...]. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad.

por Poivert (2010) de “imagem encenada” (*l’image performée*). Este tipo de imagem proporcionará a criação de uma fotografia teatral que “torna possível alargar a dialética entre arte e documento ao real e ao imaginário” (POIVERT, 2010, p. 209)¹⁰. A encenação ocorre em uma cena entendida em seu conceito expandido – cena expandida – que “não se circunscreve apenas ao fazer teatral, como àquele associado aos modos de produção e recepção teatrais convencionais, mas também se articula diretamente a áreas artísticas distintas, em uma espécie de convergência” (MONTEIRO, 2016, p. 40). A encenação, a partir de uma pose, cria narrativas do eu e produz novas formas de identidade desde o século XIX como o que ocorria no ateliê do fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disderi, quando este realizava suas *carte-de-visite*, pois

Disderi cria o modelo de um determinado retrato burguês, no qual o modelo – geralmente de pé e vestido com suas melhores roupas – posa diante de um cenário. Os ambientes, que já se faziam presentes na fotografia dos primórdios, são transformados por Disderi num aparato ostensivo, no qual o indivíduo desempenha um papel predeterminado graças a uma pose teatral (FABRIS, 2004, p. 29).

Ao encenar uma pose, o sujeito permite criar dois tipos de realidades possíveis: uma que busca ser uma representação orientada a certa objetividade e outra que não procura se comprometer com a verossimilhança, onde o artifício da pose não é entendido como uma heresia estética. No que tange à produção contemporânea, vemos fotógrafos-encenadores que criam cenas, recriando narrativas do cotidiano a partir de códigos sociais. A ideia de imagem encenada que Poivert (2010) discute dentro do âmbito contemporâneo é um resultado desses gestos cotidianos

que englobam, além de tudo, a atividade de muitos criadores. Da preparação e esboço de dispositivos de ação até a feitura das fotos. Esse *gesto composto de muitos gestos se aproxima em muito da compreensão de encenação [...]: a regulagem das ações que colocam em prática, por meio de uma performance, sistemas de sentido* (SOUZA, 2013, p. 118).

Logo, esta nova forma de encarar a encenação cria meios de lidar com a imagem produzida, pois promove uma janela aberta para o espaço cênico ao desapegar a fotografia do naturalismo, ao qual esteve por muito tempo atrelada. Esta nova forma de relacionamento com a imagem torna o que antes tinha força de verossimilhança em um espaço cênico, permitindo diversos tipos de leituras que vão além do valor do documental fotográfico. Essa forma de retrato estaria dentro do que Sibilia (2008, p. 33) chama de técnicas de criação de si que “testemunham, mas também organizam e inclusive concedem realidade à própria experiência”.

Trazendo a encenação para a prática da Fotografia, uma imagem não é entendida enquanto elemento fechado em si, mas demanda uma finalização interpretativa de quem a vê. Ao se ter um retrato fotográfico no aberto das coisas, coloca-se em xeque a capacidade de verossimilhança do meio e sua objetividade em relação com a consciência de uma produção antinaturalista.

10 Permet alors d’élargir la dialectique entre art et document à celle du réel et de l’imaginaire.

3 Forjando narrativas de si com selfies

O surgimento da fotografia digital nos anos 1990 promove uma nova possibilidade de registrar o mundo devido a agilidade da técnica e facilidade de circulação do que era antes produzido. Este contexto potencializaria o que Sontag (1981) comentara acerca do ato fotográfico se tornar uma prática do cotidiano como, comer, dormir, dançar e qualquer outra atividade trivial, refletindo um pouco o enfraquecimento progressivo do ritual fotográfico.

Posteriormente, nos anos 2010, o aparato digital se veria repensado dentro de uma nova relação com a sociedade: a inserção da prática da selfie que subverte a lógica de ter um autorretrato que tem sua principal rotatividade no ambiente digital ante aos encontros físicos interpessoais. Ela é produto de um *modus operandi* que tem seu germe em meados dos anos 2000 com o surgimento da web 2.0, quando usuários da tecnologia produziam seus próprios conteúdos que consumiriam na rede. Enquanto um retrato fotográfico atesta o acontecimento de que aquela pessoa existiu, em caráter de existência, a "selfie substitui a certificação de um acontecimento pela certificação de nossa presença nesse acontecimento, por nossa condição de testemunha [...]. Não queremos mostrar o mundo tanto quanto indicar nosso estar no mundo" (FONTCUBERTA, 2016, s.p.).

Selfie é uma nova forma da prática do (autor)retrato tradicional sobressaindo-se a partir dos três pontos que definem sua prática, como "tirar uma imagem fotográfica de si mesmo, usar a câmera de um smartphone e compartilhar esta imagem em alguma rede de mídia social" (TIFENTALE, 2016, p. 75)¹¹. Esta definição é importante para não confundir selfie com autorretrato, visto que em muitas mídias, alega-se que o fotógrafo americano Robert Cornelius teria feito a primeira selfie em 1839 com o auxílio de um daguerreótipo, mais de 150 anos antes da invenção da internet e da fotografia digital.

A selfie pode indicar um certo determinismo tecnológico, "mas o papel das tecnologias na cultura visual, e especialmente na fotografia" (TIFENTALE, 2016, p. 74)¹² é um fator a ser considerado. Este tipo de autorretrato é um evento passível de ser datado com o auxílio de certas tecnologias que auxiliaram na eclosão de sua prática, como a integração de uma câmera fotográfica frontal no smartphone iPhone 4 em 2010. Smartphones, diferente das câmeras digitais anteriores, terão uma "câmera em rede" (*networked camera*), um aparelho híbrido que tem

um realizador de imagem, compartilhador de imagem e visualizador de imagem [...] cujos recursos necessários incluem hardware, como um smartphone fácil de usar com uma câmera embutida, a disponibilidade de uma conexão de internet sem fio, a existência de plataformas de compartilhamento de imagens on-line e o software correspondente, a "mão invisível" que conduz os dispositivos e plataformas de serviço (TIFENTALE, 2016, p. 75)¹³

11 Taking a photographic image of oneself, using a camera on one's smartphone, and sharing this image on social media networks.

12 The role of technologies in visual culture, and especially photography [...].

13 An image-making, image-sharing, and image-viewing device [...] whose necessary features include hardware such as an easy to use smartphone with a built-in camera, the availability of a wireless Internet connection, the existence of online image-sharing platforms, and the corresponding software, the 'invisible hand' that drives the devices and service platforms.

Esta nova forma de registro substitui o bruto da fotografia por uma encenação. Este bruto estaria relacionado à fotografia, segundo Fontcuberta (2016), por ser um ato de conservação de realidade neste estado, se considerarmos sua história naturalista. De acordo com o autor, selfies se inserem na “pós-fotografia”, um cenário no qual imagens proliferam na internet, em um mundo de relações globalizadas e aceleradamente instantâneas. Tal condição não afeta só o sujeito a nível micropolítico, mas também a nível macro, influenciando o imaginário, comunicação e economia.

Quando as selfies surgem na internet, questiona-se sobre sua utilidade e se poderiam ser consideradas arte, assim como a fotografia hoje em dia é tida. A localização dentro da esfera das artes foi uma questão para a fotografia em seu surgimento e para suas práticas do cotidiano como o fotojornalismo, fotografia documental e na atualidade com as selfies. Diferente de outras práticas de retratar, selfies são costumes de pessoas leigas que produzem imagens sem nenhuma ou pouca reflexão sobre sua produção, uma vez que se encontram inseridas em um conjunto de atividades triviais da humanidade, como havia apontado Sontag (1981). Desta maneira, as atividades artísticas vieram como uma experiência posterior, subvertendo o processo que as popularizaram e que passaram dos artistas para os leigos.

Com este cenário, selfies reforçam uma ideia entendida enquanto uma farsa de que todos são bonitos, felizes e só experimentam coisas incríveis nas redes sociais. Estes registros, de acordo com Fontcuberta (2016) podem ser realizados de duas maneiras. Na primeira, “autofoto”, o sujeito usufrui da possibilidade tecnológica de se ver enquanto se autorretrata, uma característica dos smartphones e tablets atuais. Desta forma, ao esticar o braço ou usar instrumentos que aumentam a profundidade de campo do registro como, o “pau-de-selfie”, é realizada uma imagem de si. A segunda maneira, “reflexograma”, se baseia em se autorregistrar com o auxílio de superfícies refletoras, das quais, a mais comum, é o espelho, uma maneira que remonta à prática da fotografia analógica de experimentação. Ao se registrar e postar nas redes sociais, o usuário busca a

aprovação de nossos semelhantes na sociedade, corremos o risco de aderir à *persona*, a face social de nossa personalidade. Em ambientes em que nos é exigida tal postura em detrimento de outra, adotamos uma individualidade que nos é esperada, para fácil assimilação e aceitação de nossas existências. Mas a *persona* é uma máscara, não é o nosso *self*. É um revestimento adequado socialmente e necessário subjetivamente para protegermos nossa psique individual e vivermos bem em comunidade (CARLI; LOHMANN, 2016, p. 196).

Esta *persona* é uma máscara que o sujeito acaba criando a partir de um personagem para esconder seu *self*. Segundo Jung (2002, p. 128), “poderíamos até dizer que a *persona* é o que não se é realmente, mas sim aquilo que os outros e a própria pessoa acham que se é. Em todo caso a tentação de ser o que se aparenta é grande, porque a *persona* freqüentemente recebe seu pagamento à vista”. Enquanto encena, o sujeito revela sua intimidade, um lar, amigos, lugares afetivos, nudez, entre outras coisas que nas práticas analógicas eram mantidas entre quatro paredes. Com as selfies nota-se uma

imagem que, à primeira vista, pareceria espontânea é, em realidade, mimeti-

zada para a objetiva segundo um modelo de identidade já disponível na sociedade [...]. Sabemos que a maioria das selfies, que hoje abarrotam as redes sociais, é, da mesma forma, imagens clichês [...] fazendo crer em um modo de existência e sociabilidade espontânea que as fotografias tomadas por celulares fazem prova (VINHOSA, 2018, p. 146).

Pensando essa encenação nas selfies, em um contexto artístico, temos o caso da artista argentino-americana, Amalia Ulman. A artista cria uma personagem no Instagram que incorpora certos arquétipos baseados em construções sociais, visuais, comerciais e de gênero da internet. Seu trabalho, "Excellences and Perfections", mescla ficção com a vida particular da artista, fazendo com que seus 90 mil seguidores na época, acreditassem na autobiografia visual que estava sendo construída no *app* durante quatro meses em 2014. Sua primeira persona interliga o gosto estético da artista com a da personagem para ser mais convincente ao começar seu projeto, surgindo a *Tumblr Girl*, seguida da garota *sugar-baby ghetto* e posteriormente da garota *next door*¹⁴ (Imagem 1). Deste modo:

Parte do projeto era sobre como fotografia pode ser um significante de classe e como o capital cultural é refletido em selfies. [...] A ideia era brincar com narrativa e mídia social, mas eu não queria ser tão óbvia. Então comecei organicamente e as primeiras fotos são extensões modificadas de mim mesma. Outras são imagens encontradas e apropriadas (ULMAN *apud* CORBETT, 2014, s.p.)¹⁵.

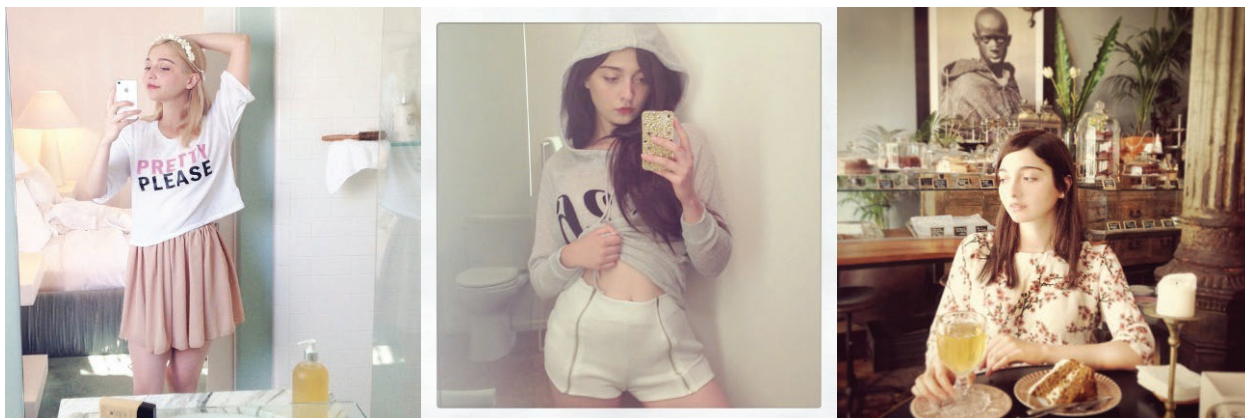


Imagem 1: Selfies e retratos de Amalia Ulman representando, respectivamente, seus arquétipos de **Tumblr Girl, sugar-baby ghetto e de garota next door.**

Fonte: Instagram da artista.

Analizando as selfies da Imagem 1, os dois primeiros registros, nota-se o que

14 A primeira, uma típica garota fashionista que usa redes sociais como o Tumblr e que usa roupas com estilo da marca Urban Outfitters; a segunda está dentro de um contexto de fetichização "sugar", mesclada com uma estética "ghetto" - "sugar" se relaciona com uma certa dependência financeira por parte de alguém mais novo, enquanto "ghetto" remete a algo mais voltado para o hip hop e elementos do universo de pessoas negras; e a última é uma menina comum que se alimenta saudavelmente e pratica yoga;

15 Part of the project was about how photography can be a signifier of class, and how cultural capital is reflected in selfies. Another aspect consisted of undermining the pretension that social media is a place striving for authenticity, by playing with fiction online. The idea was to play with storytelling and social media, but I didn't want it to be too obvious. So it started organically, and the first photos are modified extensions of myself. Others are found and appropriated images.

The provincial girl moves to the big city, wants to be a model, wants money, splits up with her high-school boyfriend, wants to change her lifestyle, enjoys single-dom, runs out of money because she doesn't have a job, because she is too self-absorbed in her narcissism, she starts going on seeking-arrangement dates, gets a sugar daddy, gets depressed, starts doing more drugs, gets a boob job because her sugar daddy makes her feel insecure about her body, and also he pays for it, she goes through a breakdown, redemption takes place, the crazy bitch apologizes, the dumb blonde turns brunette and goes back home. Probably goes to rehab, then she is grounded at her family house.

Fontcuberta (2016) e Tifentale (2016) destacam sobre a tal prática fotográfica. Neles há o uso do reflexograma a partir da imagem criada com o auxílio de um espelho e a presentificação do smartphone enquanto ocorre o registro de si e a materialização da postagem no feed da *app*. Esta moça que se apresenta nas postagens, segundo Corbett (2014, s.p.), tem uma história que pode ser resumida da seguinte forma:

A garota provinciana se muda para a cidade grande, quer ser modelo, quer dinheiro, rompe com o namorado do ensino médio, quer mudar seu estilo de vida, gosta da solteirice, fica sem dinheiro porque não tem emprego, porque ela é egocêntrica demais em seu narcisismo, começa a procurar encontros para arranjos, fica com um sugar daddy, fica deprimida, começa a usar mais drogas, consegue uma cirurgia de seios porque seu sugar daddy a deixa insegura com relação ao corpo e também ele paga por isso, ela passa por um colapso, a redenção acontece, a vagabunda louca se desculpa, a loira burra fica morena e volta para casa. Provavelmente vai para a reabilitação, então ela está de castigo na casa de sua família ¹⁶.

Ao incorporar suas personas em tão pouco tempo, Ulman causa certa confusão em seus seguidores que acreditavam estarem falando com uma “pessoa de verdade” e que começam a criticá-la devido ao seu comportamento. Como Garner (2015, s.p.) destaca,

Talvez eles tenham visto algo de si mesmos na história dessa mulher. Talvez tenham crescido em uma pequena cidade ou talvez tenham lutado contra adições, problemas com o corpo ou um relacionamento tóxico. Seja qual for o motivo, sua história ressoou e aquela resposta muito humana de empatia deixou aqueles seguidores emocionalmente expostos ¹⁷.

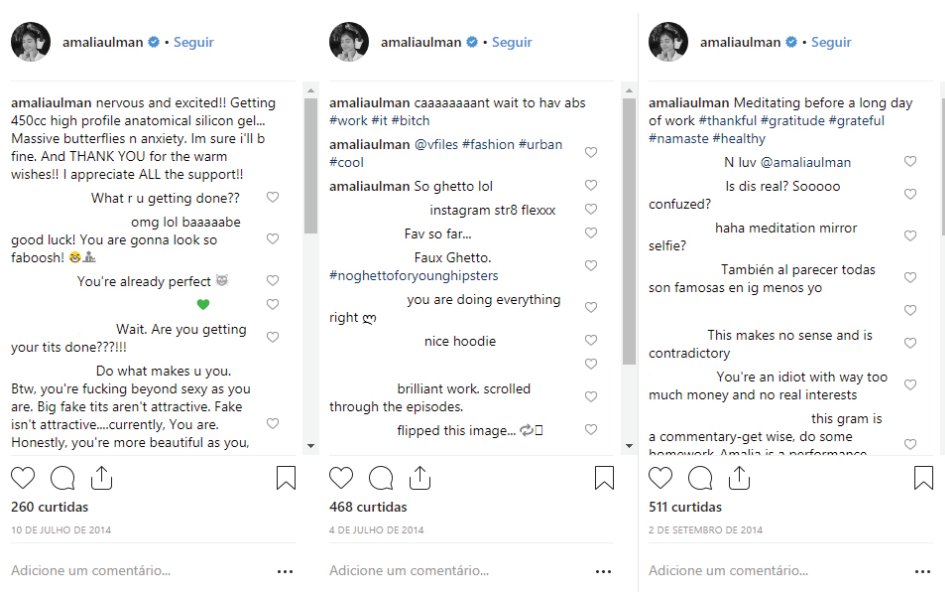


Imagem 2: Reprodução de postagem de Amalia Ulman. Fonte: Instagram da artista.

¹⁶ The provincial girl moves to the big city, wants to be a model, wants money, splits up with her high-school boyfriend, wants to change her lifestyle, enjoys singledom, runs out of money because she doesn't have a job, because she is too self-absorbed in her narcissism, she starts going on seeking-arrangement dates, gets a sugar daddy, gets depressed, starts doing more drugs, gets a boob job because her sugar daddy makes her feel insecure about her body, and also he pays for it, she goes through a breakdown, redemption takes place, the crazy bitch apologizes, the dumb blonde turns brunette and goes back home. Probably goes to rehab, then she is grounded at her family house.

¹⁷ Perhaps they saw something of themselves in this woman's story. Maybe they grew up in a small town or maybe they struggled with addiction, body issues, or a toxic relationship. Whatever the reason, her story resonated and that very human response of empathy left those followers emotionally exposed.

Como é possível notar nos comentários de algumas das postagens (Imagem 2), há algumas falas que surgem a partir das representações que são apreendidas pelos usuários, assim como questionamentos acerca da verossimilhança da narrativa. Há comentários (nos comentários à direita na Imagem 2) como “meu Deus, querida! Você vai ficar tão fabulosa” e “Faça o que faz você ser você. Por sinal, você está tão além de sexy como você está. Falso não é atraente... no momento, você está. Honestamente, você é mais bonita como você, mais do que qualquer argumentação pode inspirar. #sómeuspensamentos”. Outros (no centro da Imagem 2) com tons mais críticos na fase *ghetto girl* da personagem, ao comentarem frases como “Falso Gueto #semguetoparajovenshipsters”.

Outras opiniões agressivas e confusas continuaram na fase final do trabalho (comentários à direita na Imagem 2) como “Isto é real? Tão confuso?”, “Isto não faz sentido e é contraditório” e “Você é uma idiota com muito dinheiro sem interesse real”. Essas reações permitiram que Ulman pudesse ver como os gêneros sexuais interagiam diferente um do outro em relação às suas selfies. De acordo com ela, as mulheres elogiavam mais por entenderem o trabalho que é estar bonita em uma postagem, tendo em vista cabelo, maquiagem, iluminação e outros elementos que auxiliem. Embora o

Instagram seja tudo sobre espontaneidade, [...] todas essas mulheres demoram para fabricar suas fotos, há muito trabalho por trás dessas imagens. Os homens geralmente eram assim, “Você parece gostosa”, sem ver as horas de esforço por trás dela, tendo tudo como dado (ULMAN *apud* CORBETT, 2014, s.p.)¹⁸.

Contudo, o que mais impressionou a artista foi o que ocorrera com o término de seu projeto, pois mesmo anunciando que aquilo era uma ficção inventada, muitos seguidores continuaram a acreditar em sua veracidade. Sobre isto, a artista diz: “Eu achei esta dicotomia entre o que eles queriam acreditar e o que estava acontecendo muito interessante” (ULMAN *apud* CORBETT, 2014, s.p.)¹⁹.

4 Considerações finais

O (autor)retrato fotográfico tem se apresentado como mais popular meio de representação, provavelmente devido ao seu objeto ser a figura humana desde o advento da câmera. Surgindo como algo dotado de poder de verossimilhança, a fotografia (e o retrato fotográfico) foi se consolidando através da noção de visão objetiva que remete ao sentido da visão enquanto percepção de mundo (GONZÁLES FLORES, 2011). Entretanto, com toda a objetividade do *medium*, o ser humano pôde perceber uma possibilidade que viria a ser discriminada através do registro fotográfico logo nos primórdios de sua prática por Hippolyte Bayard em 1840 e, posteriormente, por Amalia Ulman nos anos 2010 como foi apresentado.

Com a produção moderna e contemporânea, podemos analisar como se dá a noção de evidência e encenação que se aproximam e separam dentro da represen-

18 Instagram is all about spontaneity, but all these women take time to fabricate their pictures, there's so much labor behind these images. Men were usually just like, “You look hot,” without seeing the hours of effort behind it, taking everything for granted

19 I found this dichotomy between what they wanted to believe and what was actually happening very interesting.

tação fotográfica. As possíveis ambiguidades criadas possibilitam reflexões acerca das produções imagéticas com o auxílio de conceitos como do *trompe l'oeil* ou de imagem encenada (POIVERT, 2010).

Através da arte contemporânea e de fotógrafos que usam a prática do (autor) retrato ou selfie, podemos observar as produções deste momento enquanto cenas que evidenciam a encenação envolvida no jogo fotográfico e a ambiguidade representacional. O caso de Ulman é um exemplo de artistas que usam da prática da selfie para fazer arte através de algum tipo de encenação que divirja ou se confunda com a realizada por uma pessoa que não faz arte. Seu trabalho coloca em questão uma nova abordagem sobre o olhar do outro e a fixação da sociedade por bens materiais e status. Além disto, ao usar a plataforma do Instagram, ela cria um novo meio de divulgação para a arte performática com um trabalho provocativo que

destaca e critica as mensagens contínuas da sociedade de que as mulheres são valorizadas principalmente como objetos de beleza física, cujos corpos podem ser transformados em símbolos de riqueza e status por meio de cirurgias plásticas e outros tratamentos de beleza (GARNER, 2015, s.p.)²⁰.

Contudo, criticando o naturalismo fotográfico ou escrachando sua teatralidade, o retrato fotográfico se mantém fiel como metáfora representacional e índice da humanidade. Atingindo a essência ou não de quem está frente à objetiva, o (autor)retrato e selfie nos provocam e fazem refletir sobre as narrativas que iremos contar sobre nós.

Referências bibliográficas

AVEDON, R. Borrowed Dogs. *Grand Street*, v. 7, n. 1, p. 52-64, 1987.

BASTOS, M. T. F. *Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico*. 2007. 244 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BAUDRILARD, J. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Buenos aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

BRIGHT, S. *Art photography now*. London: Thames & Hudson, 2005.

CARLI, A. A; L, R. Da selfie ao mito: contribuições do imaginário para a fotografia contemporânea. *Mediação*, Belo Horizonte, v. 18, n. 22, p. 189-202, 2016.

CARVALHO, V. Cotidiano e experiência na fotografia contemporânea. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 195-209, 2011.

²⁰ No original: it highlights and critiques society's continued messaging that women are valued primarily as objects of physical beauty whose bodies can be made into symbols of wealth and status through plastic surgery and other beauty treatments.

CORBETT, R; How Amalia Ulman became an Instagram celebrity. *Vulture*, 18 de dezembro de 2014. Disponível em <http://www.vulture.com/2014/12/how-amalia-ulman-became-an-instagram-celebrity.html>. Acesso em 30 ago. 2017.

GONZÁLES FLORES, L. **Fotografia e pintura**. Dois meios diferentes? São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

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

FONTCUBERTA, J. Dança sélfica. *Revista ZUM online: IMS*, 2017. In: <http://revistazum.com.br/revista-zum-11/danca-selfica/>. Acesso em 1 jan. 2017.

_____. **El beso de Judas**. Fotografía y verdad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

GARNER, J. How artist Amalia Ulman faked-out 90,000 Instagram followers. *Ltdlosangeles*, 7 de julho de 2015. Disponível em http://ltdlosangeles.com/AU15_UnicornBooty.pdf. Acesso em 30 ago. 2017.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

MONTEIRO, G. L. G. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. *ARJ*, s.l., v. 3, n. 1, p. 37-49, 2016.

POIVERT, M. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia. *Porto Arte*, v. 21, n. 35, p. 103-114. 2016.

_____. Destin de l'image performée. In: _____. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SONTAG, S. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUZA, D. R. M. A Fotografia Enquanto Representação do Real: A identidade visual criada pelas imagens dos povos do Médio-Oriente publicadas na National Geographic. *BOCC*, p. 1-17, 2010. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/souza-daniel-a-fotografia-enquanto-representacao-do-real.pdf>. Acesso em 30 ago. 2017.

SOUZA, M. A. P. **Fotógrafo-encenador, encenador-fotógrafo: a imagem teatral a partir da fotografia**. 2013. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

TIFENTALE, A. Why every self-portrait is not a selfie, but every selfie is a photograph.
In: MIČULE, S. (Ed.). **Riga Photography Biennial 2016 Publication**. Rīga: Rīgas Foto-
grāfijas biennale, p. 74-127, 2016.

VINHOSA, L. Mise-en-scène em fotoperformance: representar o representado.
Revista visuais, Campinas, v. 4, n. 6, p. 137-151, 2018.