Corpos desindividualizados, faces desabilitadas*

Niura Legramante Ribeiro

O texto analisa algumas obras de arte contemporânea de três artistas atuantes em Porto Alegre, Vilma Sonaglio, Bianca Araújo e Richard John, que utilizam a linguagem da fotografia. Trata-se de investigar como os artistas problematizam a questão da identidade a partir do conceito de retrato proposto por John Tagg como "descrição de um indivíduo" e como "inscrição social" do corpo.
Retrato, identidade, fotografia.

* Artigo recebido e aceito para publicação em março de 2010.

Assuntos como retrato, autorretrato, pose, identidade e memória corporal, social ou individual são muito recorrentes em obras de arte que utilizam o meio fotográfico na contemporaneidade. Para discutir a questão da identidade é preciso considerar que algumas das características desindividualizadoras do retrato na fotografia, já eram utilizadas desde seu surgimento, no período oitocentista. Recursos operativos, usados como artifícios na busca de determinada idealização da pessoa retratada, eram comumente empregados nos estúdios fotográficos. As escolhas dos elementos que compunham o cenário, os trajes, as poses e a eliminação de determinadas marcas faciais desagradáveis ao padrão de beleza influenciavam a imagem final. Essa teatralização do corpo necessariamente criava identidades que, em sua origem, já eram fictícias; fazia parte, porém, da construção de uma identidade social.

O recurso técnico de correção das pupilas, inventado pelo suíço Johann Baptiste Isering, logo se tornou técnica de embelezamento e tem-se mantido até hoje, de forma ainda mais elaborada, como sabemos, na versão do *photoshop* empregados nos corpos cirúrgicos virtuais, grande trunfo da publicidade. Isso era tão importante, que o ateliê de Nadar mantinha seis profissionais encarregados do retoque de negativos e três pessoas para o retoque de cópias positivas.

A fabricação da pose, igualmente fundamental, seguia determinados estereótipos; no início era utilizada para sanar problemas técnicos nos longos tempos de exposição que, depois, resultaram numa padronização de gestos o que deixava pouco espaço para representar individualidades, como observou Gisele Freund:

> Tanto no retrato fotográfico quanto naquele pictórico o que importa não é representar a individualidade de cada cliente, mas antes, conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legi-

> timados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem.[1]

1 Freund, Gisele apud Fabris, 2004, p. 30.

O caráter de verdade e exatidão atribuído à fotografia quando de seu surgimento foi paulatinamente se desintegrando ao longo do tempo pelas possibilidades expressivas que os artistas vêm atribuindo à imagem fotográfica. Para discutir a forma como os artistas Vilma Sonaglio, Bianca Araújo e Richard John problematizam a questão do retrato e da identidade, a definição oferecida por John Tagg pode ser uma abordagem adequada:

> o retrato é um signo cuja finalidade é tanto a descrição de um indivíduo como a inscrição de uma identidade social. Porém, ao mesmo tempo, é também uma mercadoria, um luxo, um adorno, cuja propriedade em si mesma confere uma posição.[2]

2 Tagg, 2005, p. 52-53.

Na contramão histórica de apresentação social do retrato, dessa busca pela idealização da imagem e pela nitidez fisionômica, encontram-se os trabalhos de Vilma e Bianca, que recorrem à apropriação de imagens de arquivos de famílias e de retratos de colunas sociais, respectivamente. Há, em suas obras, a procura intencional de procedimentos plásticos desindividualizadores de identidades. O que essas artistas parecem colocar em xeque é o corpo como descrição física e como inscrição social, além de reafirmar a utilização da fotografia como antidocumento. Numa época de corpos espetaculares, de imagens de altíssima resolução veiculadas na mídia, há artistas que retiram o caráter documental oferecido pelo retrato.

Negar a possibilidade de analisar o corpo pelos recursos simbólicos tão caros ao retrato tradicional, como os caracteres sociais identificadores do indivíduo – fisionomias, roupas e poses –, está no centro de determinadas operações plásticas da contemporaneidade. Segundo Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche,

> as classes sociais enfrentam-se pelo olhar: cada um investiga o desconhecido do outro (...) essas classes sociais observam-se, julgam-se e defrontam-se a partir de aparências físicas, dos traços inscritos nos seus corpos e nos seus rostos (...), o corpo do outrem torna-se uma coleção de detalhes a destacar, de índices a interpretar.[3]

3 Courtine, Haroche, 1995, p. 220-221.

São justamente esses paradigmas de julgamento que as fotografias de Sonaglio colocam em crise, pois retiram do observador algumas das possibilidades de escrutinamento social do corpo. Julgar o corpo por sua inscrição social é veementemente negado pelos códigos plásticos aos quais a artista recorre. Sonaglio acaba por desabilitar todos os recursos que, no retrato tradicional eram agregados ao corpo do indivíduo. O corpo perde seu estatuto de tradução de uma determinada identidade. Isso já se evidencia desde seu primeiro trabalho em fotografia do corpo nas obras da série Transeuntes, 1998, obtidas por procedimentos

de inversão e baixa velocidade no momento de captura, o que resulta mais em superfícies de contornos brancos informes do que propriamente em corpos. A imagem se constitui, portanto, em manchas de contrastes em preto e branco num sentido mais gráfico do que fotográfico, nas quais não é mais possível o reconhecimento de corpos, mas apenas vultos. Esvai-se a descrição iconográfica a ponto de não se poder mais reconhecer como tal, o que contradiz a lógica da fotografia em sua função original suprema de conservar memórias corporais. Não há mais descrição física e muito menos inscrição social. E o gesto irônico da artista é o de ter fotografado pessoas que circulavam no prédio de um lugar chamado Tudo Fácil, na Rua Borges de Medeiros, em Porto Alegre, em que eram feitas as carteiras de identidades, local em que também foi realizada a exposição – um lugar que tem por finalidade identificar, abrigar uma mostra paradoxal cujas imagens desidentificam.

> A figura humana surgiu dessa relação com o próprio espaço da exposição. A questão da identidade, de ali fazerem documentos de identidade. (...). Então eu queria fazer algo neste sentido. Comecei a fotografar, mas a fotografia normal identificava e a minha ideia para essas imagens era justamente ao contrário: que a fotografia não identificasse. (...) Isso me levou a uma busca formal até encontrar essa inversão que desidentificava completamente as pessoas.[4]

4 Depoimento da artista Vilma Sonaglio a Flávia Campos de Quadros. Porto Alegre, 25 de setembro de 2006 e 17 de janeiro de 2007.

Talvez formalmente com grau menor de radicalidade do que em Transeuntes, mas nem por isso menos inquiridoras da condição identitária do corpo, são as obras *Altares: pretérito perfeito*, 2000, *Falso testemunho*, 2000, *Felicidade possível*, 2000 e ainda o trabalho *Janelas 12*, 2004, realizado no espaço do Torreão. Para a série Altares, Vilma fotografou imagens de famílias que eram conservadas em porta-retratos dispostos em cômodas ou em composições de parede criadas pelas próprias famílias. O que esses altares domésticos representam? Certamente, uma conexão afetiva com o passado, uma pseudopresença. Por que fotografar, conservar e olhar para as imagens? Bourdieu oferece algumas razões pelas quais a fotografia pode trazer satisfações:

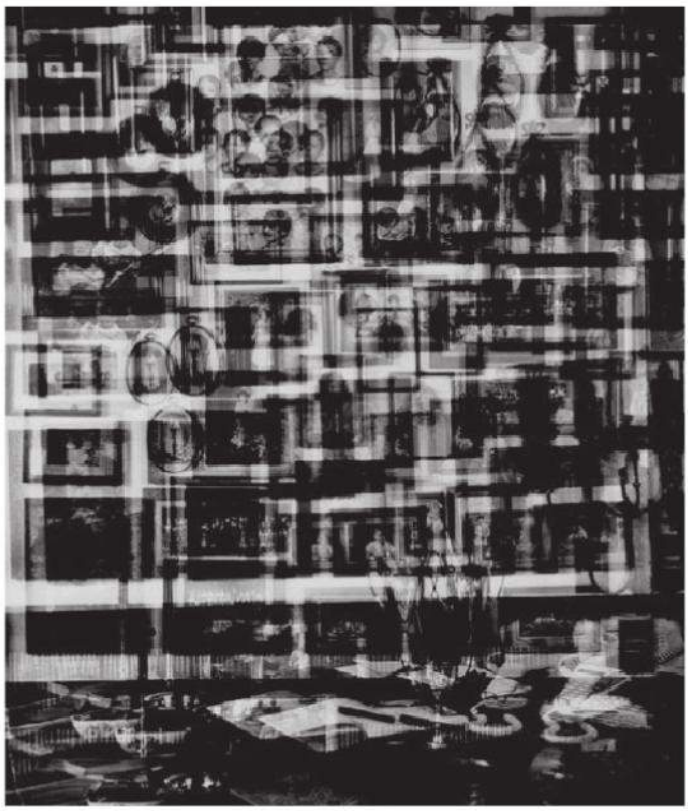
> A proteção contra a passagem do tempo como as falhas da memória, a comunicação com os demais, a expressão de sentimentos, a realização de si mesmo, o prestígio social, a distração ou a evasão.[5]

5 Bourdieu, 2003, p. 52.

O fato de não manter vínculo afetivo com os retratados, porém, possibilitou à artista realizar operações de ordem plástica para provocar esvaziamentos de caracteres identitários. Essa ausência de afetividade com os retratados leva-a a afirmar: "por isso eu posso fazer o que eu faço; por isso eu posso embaralhar; por isso eu posso destruir; por isso eu posso retirar a identidade".[6]

6 Depoimento da artista Vilma Sonaglio a Flávia Campos de Quadros em 21 de agosto de 2006 in Quadros, 2007, p. 160.

A desindividualização das identidades é conseguida por procedimentos como as técnicas de alto-contraste, solarização, sobreposições de vários negativos, inversões de



Vilma Sonaglio. *Felicidade possível* (da série Altares verticais), 90 x 110cm, Fotografia p/b, 2000.

imagens e baixa velocidade para realizar as fotografias, como na série Transeuntes. Tais procedimentos fazem desaparecer a tridimensionalidade dos corpos, deixando apenas suas linhas de contornos, como se fossem decalques de desenho sobre uma superfície sombria, mergulhados na escuridão. Contrariamente à ideia de visibilidade do retrato tradicional, aqui há a procura intencional de esmaecimento da memória corporal pelo escurecimento das imagens. Pode-se ter a sensação de que, ao puxar os fios dos contornos desses corpos, eles se dissolverão, o que resultará apenas numa superfície preta. Embora a encenação da pose em alguns trabalhos, ainda seja visível, a legibilidade dos traços do rosto e detalhes da pele é escamoteada por corpos vazados. Suas intencionalidades estéticas desqualificam o que Bourdieu denomina os órgãos nobres da representação: face, fronte, olhos e boca.[7]

7 Bourdieu, 1999, p. 26.

A procura da imagem como antidocumento fica explícita pelo testemunho verbal da artista:

> Eu queria mostrar que a fotografia tem um outro lado. Pode ser documento, mas pode não ser. Eu transformava muito, não era um registro, uma imagem pronta. Por isso, o laboratório era o espaço para encontrar a solução formal para as minhas ideias.[8]

8 Depoimento de Vilma Sonaglio a Niura Ribeiro. Porto Alegre, 4 de junho de 2008.

Essa desconstrução plástica do caráter documental do retrato indaga sobre o interesse do discurso da fotografia em revelar fisionomias. Os corpos vazados mais velam do que revelam, sobretudo quando sobrepostos vários negativos, ficando mais evidente a geometria das molduras dos porta-retratos do que propriamente os corpos. Não deixa de ser irônico o título Altares para a série de fotografias, dispostas inclinadas no espaço expositivo, no intuito de resgatar a situação original das imagens nos ambientes domésticos, como os porta-retratos.

Sua intencionalidade ao utilizar a fotografia como antidocumento se evidencia, portanto, pela forma como apresenta a iconografia das imagens e pelos títulos da obras como *Falso testemunho, Pretérito perfeito e Felicidade possível*. O que é um pretérito perfeito? Um tempo verbal que, no modo simples, indica um fato já ocorrido, concluído, o que pode fazer uma analogia com o fato de a fotografia carregar a condição de passado, de uma situação já concluída. Outra analogia possível é que as imagens tal como foram captadas, com seus graus de realismos, agora na obra da artista, não existem mais, são do domínio do passado. Suas imagens desqualificam a semelhança com o referente, não testemunham mais nada e colocam o retratado na condição de algo que poderia ter sido, propondo uma indagação de como poderiam ser esses corpos se vistos nas imagens originais e como se a única possibilidade de felicidade fosse pelo velamento de uma determinada realidade. Por outro lado, porém, se tomarmos o conceito de pretérito perfeito composto como uma ação que ocorreu no passado e continua no presente, pode-se considerar que, embora a verossimilhança esteja sendo negada, ainda continua um vestígio de corpos, denunciados pelas linhas de contornos das figuras.

Submersas em meio a zonas negras e marcas de luzes, suas figuras evocam a cegueira, pois tanto a escuridão quanto a luz intensa podem cegar e, além disso, são rostos que não podem mais ver. E, dessa forma, não há espaço para a vaidade.

O que há, entretanto, nas imagens para serem cultuadas? Em suas fotografias que nada mostram dos corpos, não há ícones para serem cultuados, apenas silhuetas que sonegam as informações vitais para mapear identidades e, portanto, nada dizem sobre a fisionomia do retratado. O que a artista parece fazer é uma dessacralização dos retratos de família.

Esse questionamento identitário de Sonaglio também é proposto por Bianca Araújo, porém valendo-se de outras operações plásticas que envolvem mestiçagens de procedimentos. O estatuto social de apresentação de corpos que se oferecem a uma objetiva é discutido pelo interesse da artista na visualidade apresentada nas fotografias das colunas sociais veiculadas nos jornais. Sabe-se que o retrato é o gênero maior para a glória do corpo e sua inscrição social, e o jornal, seu veículo de projeção para afirmação de *status* no imaginário da sociedade. Se a acepção do termo 'apresentar' significa "por-se diante ou na presença de; expor-se à vista de; mostrar-se, singularizar-se por determinado traço ou característica e dar a conhecer com ordem e clareza",[9] é exatamente a isso que se

9 Conforme Houaiss, 2009.

propõe o corpo enquanto retrato de coluna social perante o olhar dos outros, como um atestado de pertencimento social.

O desejo do corpo de se fazer imagem como produto de uma aceitação social, obedece a determinados estereótipos de representação cujo valor maior é a evidência fisionômica. Isto é conseguido pela frontalidade da pose em meio-corpo, enquadramento e nitidez da imagem. Essa tipologia de enquadramento, que não contempla o cenário, mas tão somente o corpo, visa justamente explicitar ainda mais a referência física à identidade do sujeito.

A constatação de Richard Avedon de que "um retrato fotográfico é uma imagem de alguém que sabe que o estão fotografando"[10] pode ser aplicada de forma ainda mais pertinente aos retratos de colunas sociais. E ao saber que estão sendo fotografadas, imediatamente as pessoas se constroem perante a câmera a fim de passar uma imagem de beleza e felicidade. Dessa afirmação de Avedon, pode-se aproximar esta de Barthes:

> Uma vez que me sinto observado pela objetiva tudo muda: constituo-me a mim mesmo enquanto poso e fabrico de forma instantânea outro

10 Avedon, Richard apud Ewing, 2008, p. 29.

Bianca Araújo. *Charme e Simpatia*, 42,5cm x 42,5cm, Fotografia, 2005.

> corpo para mim mesmo, me transformo eu mesmo de antemão em uma imagem.[11]

11 Barthes apud Ewing, op. cit., p. 56.

Há uma particularidade nesse tipo de retrato, diferentemente do retrato de estúdio, que é a rapidez com que as pessoas devem colocar-se em pose, normalmente em meio a um evento, para conformar seus corpos numa imagem perfeitamente agradável, uma vez que esses retratos não são feitos para um cliente único senão para o consumo público, a grande escala, e, além disso, devem ser marcantes o suficiente para despertar a atenção do público leitor, devido à natureza efêmera do periódico, portanto, para um consumo breve e logo substituído por outro. Nesse sentido, a imagem digital veio beneficiar essa tipologia de retrato pela possibilidade de, no mesmo momento da captura, verificar se é preciso realizar nova tomada para encontrar satisfação da imagem. Além disso, como se sabe, há as conhecidas técnicas de embelezamento virtuais capazes de transformar o corpo num produto de beleza a ser consumido.

A pose é um dos principais requisitos de construção social do retrato como lembra Annateresa Fabris:

> colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião.[12]

12 Fabris, op. cit. p. 57.

A pose forjada, o enquadramento e o sorriso engessado fazem com que todas as fotografias se pareçam entre si. O rosto tem importância fundamental na vida social. No retrato, as expressões são maleáveis e passíveis de ser construídas, fazendo-se gradualmente os ajustes necessários para impressionar e causar a sensação de felicidade pelo sorriso na medida em que as pessoas aprendem a animar seus rostos de forma atrativa.[13] São rostos colonizados por uma objetiva. As técnicas de conformação do corpo levam à construção de uma identidade ficcional. Nos retratos de colunas sociais o mais importante é ostentar pertencimento a uma determinada classe social. Os caracteres físicos dos retratados que poderiam distinguir uma individualidade da outra, são colocados em discussão por Bianca Araújo, na série Re(tratos). Como a própria grafia do título informa, a artista realiza uma operação de "tratar" plasticamente as imagens.

13 Idem, ibidem, p. 72.

Partindo de reproduções fotográficas encontradas nos jornais, a artista realiza uma cópia ampliada na qual recobre os corpos das pessoas com tinta. Em seguida, por procedimento de contato face a face da imagem pictórica com o papel fotográfico, realiza um fotograma que será ainda re-fotografado para que o trabalho final atinja determinada ampliação. Com esse procedimento de obter o fotograma, a luz atravessa a imagem pictórica e resgata o texto que se encontra no avesso da pintura. O texto não se refere à imagem e não pode ser lido na íntegra, mas contribui para anular a exclusividade de um olhar focado no corpo e denunciar as origens de suas imagens. As características físicas individuali-

zadoras são violadas ao cobrir de tinta o retrato das pessoas que posam para as colunas sociais, e isso fica mais evidente nos fotogramas do que nas pinturas. Não é mais possível reconhecer com tanta precisão, determinados traços fisionômicos que particularizavam cada retratado.

Há, nessa operação plástica, certa ironia, pois os corpos que desejavam ser reconhecidos por seus atrativos físicos são agora apenas figuras cobertas de tinta. Não são mais signos de uma identidade, de uma distinção social. Esvazia-se a referência biológica. O sujeito original desaparece. O que ainda permanece reconhecível é o sorriso padronizado. Desta forma, a artista escancara um dos estereótipos mais cultuados nesse gênero de fotografias. Para ressaltar o quanto os retratos de colunas sociais são padronizados, escolhe as imagens por semelhanças de poses e enquadramentos, de busto e meio-corpo, de indivíduos sozinhos, em duplas ou trios ou olhando diretamente para a câmera. Raros são os de homens sozinhos e não causa espanto o fato de a maioria ser de retratos femininos, o que ajuda a corroborar a tradicional vaidade do universo das mulheres.

As desfigurações faciais provocadas por Bianca atacam diretamente o corpo enquanto descrição física e inscrição social e lançam um olhar analítico a imagens concebidas para serem efêmeras.

Se para as obras de Vilma e Bianca a desidentificação dos corpos requer operações plásticas que escamoteiam a legibilidade física do retrato, o mesmo não acontece nos trabalhos em que Richard John procura preservar a visibilidade dos traços fisionômicos, mas nem por isso deixa de colocar em xeque a possibilidade de construção ficcional do retrato.

Seu *Duplo autorretrato*, 2003, retoma a tradição da luz e da frontalidade do corpo tipificada pelo retrato 3x4, em seu pleno estatuto de objetividade. A tomada frontal é justamente para colocar em evidência a parte mais reconhecível do indivíduo. A operação técnica de registro desse tipo de retrato coloca o corpo em situação uniformizada por um padrão de identidade sem subjetividade: luz uniforme, olhar frontal, rosto sem expressão, e pose enrijecida. No segmento A genealogia da expressão, os autores do livro *A história do rosto* lembram que

> O rosto é o lugar ao mesmo tempo mais íntimo e mais exterior do indivíduo; aquele que traduz mais diretamente e da maneira mais complexa a interioridade psicológica e também sobre o qual incidem os mais fortes constrangimentos públicos. São, em primeiro lugar, os rostos o que se investiga, os olhares que se procura surpreender para decifrar o indivíduo.[14]

14 Courtine, Haroche, op. cit., p. 226.

Se a imobilidade fisionômica faz calar a linguagem do corpo é, portanto, no sentido oposto à individualização pela expressão que o retrato 3x4 foi historicamente normatizado. A

Richard John. *Sem título (Duplo autorretrato)*, Imagem digital/fotografia, 25 x 40cm, 2003.

socialização do indivíduo por posturas mais humanizadas é desprezada na configuração fotográfica padronizada por esse tipo de imagem, pois se trata de um rosto impenetrável. Ao olhar não é disponibilizada a *alteridade secreta* de um rosto, como diria Baudrillard.

Esses códigos de visibilidade e clareza do retrato são mantidos na obra de John para interrogar sobre o conteúdo de verdade que durante muito tempo a fotografia desejou outorgar à sociedade. Essa verdade, entretanto, é subvertida. É apenas um jogo ilusório. A ideia de condensação de tempo está na base do trabalho, pois se trata da imagem do artista em duas diferentes idades obtida através de recursos digitais pelo programa denominado Morph[15] que realiza média morfológica e matemática da aparência física, variável dependendo do percentual que o artista autoriza ao programa. Nesse caso foi utilizado 50% de sua imagem, em tonalidade sépia, quando tinha três anos de idade e 50%, em imagem colorida, quando tinha trinta e três anos de idade. Portanto, trata-se de uma identidade compósita que comprime trinta anos de vida. Aqui a fotografia pode mostrar seu poder de criar ficções quando é capaz de escamotear os intervalos de tempo entre uma imagem e outra criando uma falácia fisionômica, apesar do grau de realismo imposto à imagem. Há pequenos detalhes pelos quais um olhar mais atento acaba por desvendar a estratégia plástica: a diferença de tonalidade em partes do cabelo, a diferença de área ocupada pelo cabelo e pelos ombros, além da marcas fisionômicas na pele do pescoço e nos traços faciais que descem do nariz até a boca, que não condizem com os caracteres físicos de uma criança de três anos. Apesar da presença ostensiva dos seus traços fisionômicos que poderiam propor uma concepção de verdade, de fato constituem um falso documento. O que o artista discute nessas mestiçagens de fisionomias é uma identidade fictícia capaz de convencer o espectador num primeiro olhar até que se dê conta do estranhamento das duas imagens apresentadas ironicamente como um duplo do artista. Tais imagens funcionam como uma clonagem de si mesmo. Mas, o que seria um duplo para o artista?

15 Morph é o nome genérico dado a um determinado tipo de programa gráfico para computadores, popularizado a partir do final dos anos 80, que tem a capacidade de gerar transformações (animadas ou estáticas, quadro a quadro) em continuidade, sem quebras bruscas ou sobrepostas, entre imagens completamente díspares. Conceito enviado pelo artista Richard John à autora.

> O duplo é o plano reflexivo. É a possibilidade de entendimento, mas também de dissociação. O duplo é o risco do encontro e da diferença. A presença do duplo coloca em xeque a noção do original, apontando para uma origem anterior à duplicação: um original ausente indicado apenas por replicações sucessivas. O duplo é a ruptura da unidade na dualidade, é o nascimento do mundo.[16]

16 Depoimento de Richard John a Niura Ribeiro, Porto Alegre, 16 de junho de 2008.

Essa duplicidade não deixa de ser uma forma de contrariar o princípio da unicidade de caracteres físicos que tornam um indivíduo diferente do outro. Produzir seres exatamente iguais aponta para um sentido de despersonalização que interroga o princípio de originalidade identitário. A média dos caracteres físicos entre as duas imagens construídas pelo programa de computador, de certa forma ironiza, com o título *Duplo autorretrato*, como uma encenação morfológica de si, uma identidade compósita. Essa cópia de si mesmo nos faz lembrar que vivemos na época de reprodutibilidade técnica da imagem.

Essas imagens são originárias de outro trabalho, *Sem Título* (*Autorretrato*), 1997, de igual procedimento com apenas uma das imagens. A descrição fisionômica, porém, é esmaecida pelo papel de seda texturado que cobre toda a superfície da fotografia, o que dificulta a percepção do procedimento de *morphing*. A linha criada pela justaposição das duas partes do papel sobre a imagem, literalmente divide sua fisionomia em duas partes, como uma cortina que incita o olhar a descobrir sua identidade.

Uma referência importante para Richard são as identidades compósitas criadas pela artista americana Nancy Burson (St. Louis, Missouri, 1948). Burson compôs fisionomias utilizando o programa *morph* com faces de personalidades conhecidas. Em colaboração com cientistas, utilizou a tecnologia para criar identidades geneticamente compostas entre rostos de várias atrizes, de atores, de líderes mundiais, presidentes, pessoas de diferentes raças, animais – gato com cachorro, leão e cordeiro, e também animais com homens, chipanzé, gorila e homem.[17]

17 *Androgyny*, 1982 (6homens+6mulheres), *First Beauty Composite*, 1982 (Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe); *Second male Movie Star Composite*, 1984 (Richard Gere, Christopher Reeve, Mel Gibson, Waren Beaty, Robert Redford); *Lion/Lamb*, 1983; *Presidents*, 1982, (Johson, Nixon, Ford, Carter e Regan). Burson, Carling, Kramlich, 1986.

Se nesses trabalhos de John há manipulações nos caracteres físicos do indivíduo, em *Jesus Search*, 2003, existente enquanto intervenção gráfica em *Premonitor*, a relação identitária é de outra natureza. Identificado já em trabalhos com a construção cultural da imagem de Jesus, Richard sequestra da Internet retratos de pessoas que têm em seu registro civil o nome de Jesus. Aqui o interesse não está prioritariamente na descrição física do indivíduo, mas em sua inscrição social enquanto nomeação. Uma identidade que se faz diferente pelos caracteres físicos, mas que se homogeneíza pela apresentação social. O nome desidentifica o indivíduo e o desabilita enquanto singularidade. Essa iconoteca de identidades de Jesus interroga sobre a apresentação social do indivíduo.

Seja apropriando-se de fotografias já existentes e as desconfigurando, seja utilizando procedimentos de meios mestiços ou criando ficções, esses artistas possibilitam ver como

a fotografia tem redimensionado as possibilidades expressivas de investigações arqueológicas do corpo enquanto apresentação física e social.

Niura Legramante Ribeiro (UFRGS, Porto Alegre, Brasil) é doutoranda pelo PPGAVI, UFRGS; mestre pela ECA/USP; professora de História, Teoria e Crítica da Arte na Universidade Feevale e Atelier Livre, RS. / niura.legramante@gmail.com

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BURSON, Nancy; CARLING, Richard; KRAMLICH, David. *Composites computer-generated portraits*. New York: Beech Tree Books, William Morrow and Company, Inc., 1986.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do rosto*. Lisboa: Editorial Teorema, LDA, 1995.

EWING, William A. *El rostro humano – el nuevo retrato fotográfico*. Barcelona: Blume, 2008.

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

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss eletrônico de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, junho, 2009.

JOHN, Richard. Depoimento a Niura Ribeiro. Porto Alegre, 16 de junho de 2008.

QUADROS, Flávia Campos de. *A suspeita ronda a fotografia; jogos e ambiguidades na arte contemporânea brasileira*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2007.

SONAGLIO, Vilma. Depoimento a Flávia Campos de Quadros. Porto Alegre, 25 de setembro de 2006 e 17 de janeiro de 2007.

SONAGLIO, Vilma. Depoimento a Niura Ribeiro. Porto Alegre, 4 de junho de 2008.

TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.