



Fragmentos Críticos Sobre Identidades Virtuais

Marco Antonio Pasqualini de Andrade

Doutorando - Universidade de São Paulo

Mirando espelhos (testemunhas de acusação da arte)

Desde tempos imemoriais, as linhas da face foram tomadas como reveladoras do estado interno de um indivíduo. No século XVIII, sob o estímulo de Johann Caspar Lavater, o estudo científico da fisionomia tentou criar um sistema para ler estes traços. O Modernismo, entretanto, colocou um problema totalmente diferente: a face é menos uma expressão do retratado do que da arte em si mesma (Günter Metken).¹

Este primeiro estudo diz respeito ao problema do retrato e auto-retrato em estado de frontalidade, em congruência com o retrato indiciário de identidade advindo dos arquivos de criminalística, mas utilizado por artistas contemporâneos em tensão ao princípio de seu uso como um revelador de identificação ou identidade.

A escolha dos exemplos a serem analisados recaiu em quatro artistas da *Arte Povera* italiana e um alemão, discípulo de Bernd e Hilla Becher. Tal seleção, vinda de intuição e casualidade, se configurou de maneira feliz, pois acabou por abordar uma fortuna de problemas abrangente e ao mesmo tempo singularizada.

A questão central diz respeito ao retrato ser visto como alegoria da própria arte, como diz a epígrafe de Günter Metken reproduzida acima. Mais do que representar a si mesmo ou ao outro, a imagem indiciária se comporta como um verdadeiro *espelho* da arte, seus sistemas e códigos. E “o espelho dá ao artista a experiência de que aquela coisa aparentemente familiar em frente a ele está sendo tomada dele. ‘J’est un autre’- como Rimbaud disse tão claramente”.²

A partir dos anos 60, a experiência da contracultura coloca todo o circuito artístico em cheque: as posições anteriormente fixadas de quem são o artista e o espectador, assim como o papel do crítico, do historiador, da galeria, do museu, etc., são questionadas e subvertidas, em nome de uma desmistificação das ideologias que amparavam tal sistema.

Os artistas da *Arte Povera*, dentro deste contexto, contribuíram significativamente para a discussão, e apresentam, nas obras a seguir, uma possibilidade de leitura que coloca alguns pontos interessantes sobre a relação retrato/arte/espelho.

Henri-Pierre Jeudy afirma que “os jogos de espelho revelam o quanto a vertigem do especular conduz mesmo à impossibilidade de captar uma imagem fixa de nosso próprio corpo.”³ Ora, se

¹ METKEN, Günter. Behind the Mirror: notes from the Portrait in the Twentieth Century. In: BIENNALE di Venezia, la. 46. Exposizione Internazionale d'Arte. *Identity and alterity: figures of the body 1895/1995*. Venice: Marsilio, 1995, p. 33.

² *Idem*.

³ JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 51.

pensamos o retrato como espelho da arte, tal impossibilidade se aplica também ao próprio desvendamento dos segredos da prática artística que, mesmo tentando ser revelados pelos artistas, acabam por provocar enigmas, às vezes, maiores e mais herméticos.

Tomemos o primeiro objeto de estudo, *Giovane Che guarda Lorenzo Lotto*, de Giulio Paolini, realizado em 1967. Trata-se de uma reprodução fotográfica de uma pintura a óleo realizada pelo artista renascentista, em tamanho natural. O título é essencial para a compreensão da obra, pois a intenção de Paolini é a de inverter a relação entre o sujeito retratado e o autor, concentrando o foco não no olhar do artista, mas no de seu personagem. “Assim, o espectador é colocado na posição do pintor, Lotto. Os aspectos espaciais, temporais e relacionais do processo de fazer a obra são recriados.” “Eu queria restaurar o momento em que Lotto executou a pintura, e transformar, por um momento, todos que olharem a reprodução fotográfica em Lorenzo Lotto”.⁴

Temos, portanto, neste exemplo, várias situações de conflito: o retratado deixa de ser o assunto principal da obra artística, e conseqüentemente sua identidade, sua personalidade, seu caráter e sua fisionomia não mais importam para o espectador; além disso, o outro personagem em questão, o pintor do retrato, está ausente, fora da obra (e fora do tempo): sua elisão o torna um fantasma, tão despojado de identidade quanto o jovem que o observa; o terceiro envolvido, o artista, se resume a reproduzir a pintura original e dar-lhe outro título, assumindo dessa forma a “morte do autor” pregada por Barthes; e o último elo do jogo, o espectador, não se enxerga na pintura e nem na fotografia: pode apenas pressentir-se vigiado pelos olhos do jovem, mas incomodado com o fato de que não é a ele que aquele olhar quer vislumbrar. O público sente-se um impostor, ou um acusado tomado por engano. Seu retrato é tirado equivocadamente e colocado no arquivo dos réus. O identificado é por conseqüência um engodo, um artifício da arte.

Já em *Lato Destro* de Giovanni Anselmo, de 1970, temos uma outra situação ambígua entre o artista e o espectador. A fotografia mostra o artista com o título da obra inscrito em seu pescoço, de forma legível, no lado esquerdo de seu corpo, direito de quem o olha. A obra cria, dessa forma, uma constatação de que a imagem, enquanto fotografia, não está correta, pois a inscrição está no lado errado, e induz, assim, a uma possível identificação do espectador com o artista se olhando em um espelho. De fato, a imagem foi invertida virando o *slide* ao avesso. Para Meinhardt, “este trabalho explora a função indiciária da fotografia – que é afinal o resultado do efeito de uma inscrição energizada, um tipo de diagrama – e por meio da frase: “*lato destro*”, este trabalho concede à função indiciária um empurrão adicional que a transforma em um mutante: Por o lado direito na fotografia ser marcado como tal, a posição do espectador se transforma naquela do autor olhando a si mesmo no espelho; o ponto de vista do espectador se altera em uma posição de fato impossível do artista sendo refletida no espelho”⁵. Portanto, o suposto auto-retrato do artista se constata problemático, pois se este quer ser visto como espelho, o espectador encontra-se mais uma vez desconfortável, alijado de sua imagem, ou no lugar de outro que está ausente.

A discussão entre identidade e a reflexão por espelhos comparece também em *Rovesciare i propri occhi* de Giuseppe Penone, do mesmo ano da obra anterior. Desta vez, o retrato do artista possui um elemento estranho: seus olhos estão cobertos com lentes reflexivas, que espelham tudo aquilo que está na sua frente. Segundo o artista,

Rovesciare i propri occhi (Virar os próprios olhos) era uma tentativa de definir meu próprio corpo. Discernir a natureza tátil de meu corpo, descobrir a plasticidade de meu corpo – porque quando você tem seus olhos fechados você pode ter uma noção precisa do seu próprio corpo, enquanto que quando você os tem abertos você perde a sensação da sua própria massa. Porque a sua definição do seu próprio corpo vai tão longe quanto você puder ver. Em outras palavras, quando você fecha seus olhos, você tem um sólido e háptico volume.(...) Neles estou dizendo: este é meu corpo, este é meu mundo.

⁴ CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (Ed.). Giulio Paolini. *Arte Povera*. London: Phaidon, 1999 (Themes and Movements), p. 133.

⁵ MEINHARDT, Johannes. Signs of a Fluid World. Giovanni Anselmo's Indices of Energy Processes. In: SCHUMACHER, Rainald. (Ed.) *Arte Povera from the Goetz Collection*. Munich: Goetz Collection, 2001, p. 58.

O que quer dizer, estou me dando uma identidade. Assim como a procura por um tronco de árvore numa viga de madeira é também uma busca de identidade. (Giuseppe Penone) ⁶

É preciso atentar para o fato de que, desta vez, o artista afirma a busca de sua própria identidade, porém, para isso, cerra seus olhos e os substitui por espelhos que refletem seu redor, em especial a natureza que o circunda, com ela desejando integrar-se e afirmar-se enquanto indivíduo. Porém, a imagem, para quem vê a foto, causa uma estranheza singular, pois ao vedar seus olhos ao espectador, fecha a chamada “janela da alma”, tornando o acesso a sua personalidade aparentemente impossível, segundo a tradição do código do retrato fotográfico.

A viagem ao interior do artista é, portanto, negada a quem vê sua imagem, tornada opaca, pura superfície impenetrável. Somente imitar a experiência fenomenológica do artista poderia, deste modo, trazer o conhecimento proposto pela arte. O espectador atingiria, assim, seu próprio interior e sua própria identidade, e não a do artista pela imagem retratado.

A relação entre a experimentação física e o retrato é tema da obra *Ódio* de Gilberto Zorio, realizado em 1971. Diferentemente dos exemplos anteriores, os lábios ligeiramente entreabertos e o olhar expressivo, além de uma luz dramática e uma aproximação maior do rosto, fazem com que a neutralidade do retrato indiciário, presente nas demais obras, seja rompida por esta imagem. Contudo, a doce face registrada contrasta com a palavra escrita em sua testa: “ódio”. O texto,

... momentaneamente pressionado na testa do artista por um tipo de carimbo de borracha, desse modo estende os limites físicos e mentais do trabalho. Este extremo envolvimento de corpo e pensamento, privilegiando o gesto e a palavra, processo e movimento, também apresenta um presente (e presença) radical, o tempo do fenômeno.⁷

Contextualizada dentro de um trabalho mais amplo do artista, a imagem, isoladamente, parece enigmática. Mas interessa na medida em que a palavra descreve um sentimento que não pode ser reconhecido na face retratada. Por isso mesmo contribui para questionar a relação imagem-texto (assim como faz Foucault em *Isto não é um cachimbo*), que se evidencia arbitrária e convencional, o mesmo podendo-se julgar sobre a capacidade de um retrato “dizer” algo sobre a personalidade ou os sentimentos do retratado. O código da fisionomia é por fim desmascarado e tornado obsoleto e não confiável. O espectador, ao ver a fotografia, se pergunta se será possível confiar na imagem (e na arte). A sua resposta imediata será, evidentemente, não.

Como um resultado possível de todo esse processo, e concluindo esta seção, podemos situar o conjunto de retratos do alemão Thomas Ruff, produzidos vinte anos depois, em 1987/1988, como uma posição bastante enfática, provocadora e dura sobre a questão, já dentro do contexto de uma Pós-Modernidade instaurada e um tanto cínica frente às possibilidades da arte. Metken comenta, provavelmente a seu respeito:

(...); a face humana animada assumiu a rigidez de um monumento, se tornou um trabalho de escultura. A face se transforma em um edifício neutro capturado de uma vez por todas dentro de sua tendência natural de mudança.⁸

Isso quer dizer: esvaziado de sua capacidade de conceder uma identidade a um personagem retratado, e consciente de que o assunto de sua representação diz respeito a uma alegoria da própria arte, o artista entende o retrato como uma manifestação isenta de conteúdos expressivos, objetiva ao extremo, na qual o sujeito retratado nada mais é do que uma imagem banal, uma entre as inúmeras

⁶ Apud SCHREIRER, Christoph. The form of the Tree is its Memory. Interview with Giuseppe Penone, 1997. In: SCHUMACHER, Rainald. (Ed.) *Arte Povera from the Goetz Collection*. Munich: Goetz Collection, 2001, p. 162-3.

⁷ DAVID, Catherine. *Canoe (1976)*. In: CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (Ed.). *Arte Povera*. London: Phaidon, 1999 (Themes and Movements), p. 277.

⁸ METKEN, Günter. *Op. Cit.*, p. 37.

possíveis, que se configura como linha, forma, cor, superfície e luz, construída através de um código por demais saturado, ultrapassado, redundante, que em última instância nada tem a dizer, nada significa, a não ser o vazio de qualquer gesto artístico possível na contemporaneidade.

Como, no lugar de, do mesmo modo que (simulando um outro)

Eu desejava mudar a minha identidade e, primeiramente, eu pensei adotar um nome judeu. (...) Mas não encontrei nenhum nome judeu de que gostasse ou que despertasse a minha fantasia e, de repente, tive uma idéia: Porque não mudar de sexo? Era muito mais fácil! (Marcel Duchamp)⁹.

Mudar a própria identidade, ou simular estar no lugar de algo ou alguém, é um estranho desejo humano, que se configura na obra de inúmeros artistas modernos e contemporâneos. Trocar de sexo, duplicar a si mesmo, configurar-se como um objeto ou uma idéia possui raízes alegóricas, tanto quanto psicológicas. Cabe aqui analisar alguns exemplos deste procedimento, que se manifesta em seu melhor meio, o retrato fotográfico.

Os paradigmas básicos para estas atitudes partem de dois artistas fundamentais para o século XX: Marcel Duchamp e Andy Warhol. Curiosamente, os dois se travestiram em mulheres, embora com características diversas: enquanto Duchamp assume um outro personagem, nomeado *Rose Selavy*, Warhol deixa claro que apenas encena artificialmente o papel *In Travesti*, sem querer criar necessariamente outra persona.

Como exemplos significativos, evidentemente sua referência permanece no imaginário contemporâneo, toda vez que um artista recria tal atitude e idéia.

Yasumasa Morimura, em *Doublemage (Marcel)*, de 1988, recria o papel de Duchamp, em curiosa duplicação. Fascinado pela possibilidade de se transfigurar ou participar das imagens que cria, principalmente com os recursos da imagem digital, o artista reconstrói seu universo de modo irônico e crítico, utilizando de propósito imagens conhecidas da História da Arte. Nesta imagem, dois elementos do original multiplicam-se: o chapéu e as mãos. Segundo Amélia Jones,

(...) a distinção binária do original – um homem mascarado como mulher – é expandida em aspectos contemporâneos mais globais de raça e cultura, e a maneira pela qual esses aspectos são sexualizados. A face masculina e oriental de Morimura no centro da imagem veste uma máscara branca de feminilidade cuja artificialidade crua é enfatizada pelos brancos braços femininos reais que a alcançam e atravessam a figura. Elas são seguras – restringidas – por mãos que poderiam ser tanto femininas ou masculinas, mas certamente não brancas, sugerindo que o controle está com o 'outro' não-ocidental.¹⁰

Assim, travestir-se do outro, neste caso, é simular a própria ideologia cultural que está subjacente ao primeiro referencial. O conflito de identidades se configura como uma disputa por dominação e poder, especialmente no reino da arte e de seus circuitos.

A troca de identidades com personagens conhecidos faz parte também da prática artística do belga Olivier Blanckart. Mestre do ilusionismo, recria imagens das mais variadas fontes, de tablóides ou da História da Arte, refazendo-as com artifícios precários, na forma de esculturas de papelão e fita crepe, ou por meio de fotografias, nas quais o próprio artista ou seus amigos posam como outra pessoa. Duchamp e Warhol não escapam deste procedimento, que pode ser visto em *Alberto Sorbelli en "Warhol as drag"*, de 2000 ou em *Moi en Philippe Sollers (jeune)*, do mesmo ano. Na primeira imagem, um amigo do artista posa como Warhol, e na segunda, o próprio artista se disfarça na figura do escritor. Disfarçar é uma palavra conveniente, pois ao contrário de Morimura ou Cindy Scherman, o truque, embora visível, não é explícito.

⁹ Apud MINK, Janis. *Marcel Duchamp 1887-1968. A arte como contra-arte*. Köln: Taschen, 2000, p. 71.

¹⁰ JONES, Amélia. *Performing Identity*. In: WARR, Tracey; JONES, Amélia (Ed.). *The Artist's Body*. London: Phaidon, 2000 (Themes and Movements), p. 155.

E desse modo, depois de algumas tentativas, surge um momento quando a semelhança física se torna 'convicente', simplesmente porque o ângulo está correto e o artista escolheu iluminar um detalhe – uma curva dos lábios, uma bochecha inchada (usando um chumaço de algodão) – um detalhe que domina todos os outros e assim funciona como signo.¹¹

Blanckart valoriza menos a possível troca de identidades do que a possibilidade de que a arte, através da pose e de uma pobre manipulação técnica, possa causar espanto com seu poder de transformação das imagens através de ilusões banais. Enganar o olho, representar o real, recriar o mito. E mostrar que a proliferação e a des-hierarquização das imagens segue um padrão biológico de alastramento, como um vírus se disseminando em um meio ávido pela contaminação.

A duplicação da linguagem, sob forma tautológica, comparece na obra do artista italiano Alighiero Boetti. Em *Gemelli*, de 1968, o artista retrata a si mesmo como duas pessoas, dois irmãos gêmeos: Alighiero e Boetti.

Em *Gemelli*, ao longo de uma alameda que funciona como um caminho do tempo, vemos Boetti vindo em nossa direção como um e dois, o original e a réplica, a pessoa e seu duplo, o indivíduo e o simulacro, ele e um outro, o Narciso adulto e seu amado reflexo, Alighiero e Boetti, carinhosamente mão na mão.¹²

Neste caso, a identidade única do indivíduo se divide em duas personalidades siamesas, que andam lado a lado, inseparáveis. Não há diferença entre um e outro e, portanto, qual a vantagem da duplicação? Enquanto clones idênticos, que vivem simultaneamente o mesmo tempo, fazem as mesmas coisas, respiram o mesmo ar, a existência dupla torna-se um capricho lingüístico, uma tautologia sem nexos, um jogo de linguagem que comprova sua indiferença e prescinde da realidade. Artificio da arte, a fotografia, para Boetti, enuncia sua própria arbitrariedade enquanto construção factual do mundo e das identidades.

Um último caso a ser analisado é *Self-Portrait as a Fountain*, de 1966-67, do artista norte-americano Bruce Nauman. Duchamp novamente é citado, mas neste caso através de seu primeiro *ready-made*, que é transformado, por Nauman, em uma alegoria da arte e da missão do artista, ao mesmo tempo de forma jocosa e mística. Enquanto fonte, o auto-retrato faz alusão, visualmente, aos chafarizes, especialmente barrocos, nos quais a figura humana jorrava água por seus orifícios. Ao mesmo tempo, a atitude parece provocatória: o líquido que o artista expele é sinal de pureza ou sujeira? Subproduto ou ativador de vida? O complexo de idéias, que já está presente na *Fonte* de Duchamp, se revitaliza nesta encenação, agora deixando o mundo dos objetos industrializados e adentrando na condição humana, inclusive como uma nova identidade. "Como ambos, artista e objeto, Nauman de fato apresenta a si mesmo como uma fonte metafórica de sabedoria e fertilidade."¹³ O registro fotográfico, nominado como auto-retrato, explicita uma construção desejada de personalidade e da missão do artista no mundo. É uma utopia, e nada melhor que o congelamento do instante pelo *still* fotográfico para representar os desejos do ser humano, inclusive do seu papel social, o que fazia parte da função original dos retratos.

O escritor argentino Jorge Luiz Borges, em seu conto *As Ruínas Circulares*, descreve a história de um homem que vai até um templo circular para criar um outro homem. Mas, ao final, tendo construído seu sonho, é atormentado pela dúvida: se ele conseguiu inventar uma outra identidade, será que a sua não seria também invenção de um outro?

¹¹ LEYDIER, Richard. Olivier Blanckart: high tech & low use. *Art Press*. n. 277, Paris, mars 2002, p. 47.

¹² BOATTO, Alberto. Alighiero Boetti (1984). In: CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (Ed.). *Arte Povera*. London: Phaidon, 1999 (Themes and Movements), p. 240.

¹³ JONES, Amélia. Gesturing Bodies. In: WARR, Tracey; JONES, Amelia (Ed.). *The Artist's Body*. London: Phaidon, 2000 (Themes and Movements), p. 79.

... Em seu leito de morte...

Fechados em seus cofres de veludo, estes clichês, postos entre todos, confundem suas impossíveis apostas: como representar, dar forma à ausência, à desapareição, ao nada? Como, senão imitando aquele que não será mais? Em uma época quando a morte é uma visita freqüente às famílias, as fotografias *post mortem* dos desaparecidos tomam seu lugar nos álbuns, sob as chaminés, ou em pingentes ao redor do pescoço. Auxiliar da memória e do luto, o objeto, mesmo se configurando ainda inaceitável, ultrapassa o entendimento, a razão, ajuda a se separar de um sofrimento aos limites do indizível. (Veronique Bouruet-Aubertou)¹⁴

Os retratos fúnebres perpetuam uma tradição que remonta à Antiguidade, quando a crença de vida após a morte (para os egípcios) ou a transformação do morto em um protetor familiar (etruscos e romanos), concedia uma função específica religiosa para tais representações. Passados séculos, o culto aos antepassados e aos personagens célebres se transformou em um certo impulso maníaco grotesco que nos acompanha mesmo na vida cotidiana.

Um acidente trágico na rua ou um assassinato bárbaro nos jornais atíça uma curiosidade mórbida de ver o corpo, a pessoa morta, os restos da violência que perturbaram a ordem da vida, e que jazem, normalmente, sob lençóis que marcam a figura humana como um molde que se tornará vazio com a putrefação do cadáver.

A tradição se estende da pintura, exemplificada aqui por *Louise Vernet sur son lit de mort*, obra de Paul Delaroche, de 1845, à fotografia, que mantém o procedimento pelo século XX. O código que é estabelecido no meio pictórico permanece inalterado, embora evidentemente, a pintura contribua com uma idealização e romantização da cena.

O retrato de *Wittgenstein em seu leito de morte*, de 1951, atesta a permanência do modelo, e é importante salientar os elementos presentes na cena: o travesseiro e o lençol, e a posição da tomada fotográfica: pela lateral, ligeiramente acima da linha dos olhos. A aparência serena do morto, como se dormisse um sono profundo, a ênfase na face e na cabeça, fazem com que ainda nos deparemos com a idéia de uma identidade sendo representada, embora os olhos fechados de algum modo causem um certo afastamento do personagem representado, uma distância intransponível pela morte.

Artistas e fotógrafos contemporâneos, ainda atraídos pela morbidez do retrato fúnebre, retomam a tradição, mas modificando o código, a partir do uso de *closes*, detalhes de partes do corpo como pés e mãos, olhos abertos, etc. Outra transformação possível de se perceber é que, enquanto para a pintura ou fotografia tradicionais importava o nome do morto, ou seja, identificar a personalidade retratada, agora existe um fascínio pelo anonimato das figuras e o que se quer reconhecer é a *causa mortis*, especialmente se a imagem for tomada a partir de mortes violentas, em morgues.

É o caso de Jeffrey Silverthorne, com *Morgue Work: Old Man*, de 1986 e Andrés Serrano, com *Infections Pneumonia*, de 1992. Enquanto Silverthorne aparenta ser mais objetivo, em sua produção sobre a morgue (embora utilize uma luz dramática), Serrano parece lidar com as imagens por um viés metafórico. "Há uma representação alegórica da Morte na obra: o Destino cego cortando o fio, o velho homem com uma foice ceifando suas vítimas, vaidades que relembram a passagem do tempo e o inevitável fim de todas as criaturas vivas."¹⁵

O impacto dessas imagens atinge nosso subconsciente, e seu anonimato corrobora para transformá-los em signos universais, despossuídos de personalidade ou histórias pessoais. A causa da morte, banalizada nos títulos, torna-se indiferente. O fragmento significa mais que uma visão unitária e total. "O belo e o abjeto, a doença, o ódio, a morte e a arte em si são igualmente fragmentários. Revelam sua natureza de fenda quando não enfatizam a fratura. (...) 'Fragmentos' escreveu Pontalis, 'subtraem um de cada vez'."¹⁶

¹⁴ BOURUET-AUBERTOT, Véronique. Le Dernier Portrait: la mort en face. *Beaux Arts Magazine* n. 216, Paris, mai 2002, p. 38.

¹⁵ BRISEBOIS, Marcel. *Ars Moriendi*: Andrés Serrano. In: BIENNALE di Venezia, la. 46. *Exposizione Internazionale d'Arte. Identity and Alterity: figures of the body 1895/1995*. Venice: Marsilio, 1995, p.51.

¹⁶ *Idem*.

Pois é fazendo uma consideração sobre a subtração que quero finalizar este trabalho, não com uma obra realizada em fotografia, mas sim a partir de uma fotografia. Trata-se de uma escultura em mármore de Luciano Fabro, intitulada *Lo Spirato – lo rappresento l'ingombro dell'oggetto nella vanità dell'ideologia. Dal pieno al vuoto senza soluzione di continuità*, de 1968-73. A peça foi construída por artesãos recriando as técnicas medievais e renascentistas da escultura, a partir de uma montagem de uma fotografia do artista coberto por um lençol, na qual não aparece a cabeça, mas apenas sua marca no travesseiro.

A imagem, que se assemelha a estátuas fúnebres, diz respeito a um corpo ausente, só visível pelas impressões no lençol e no travesseiro. Tratando-se da figura do artista, ainda vivo, é possível questionar os vários significados apostos a esta obra. De um lado, remete aos retratos fúnebres comentados anteriormente, e traz consigo o tom alegórico presente nos exemplos anteriores. Por outro lado, não deixa de ser um auto-retrato do artista, mórbido, decerto, mas não menos compreensível com seu poder simbólico e como alegoria. Enquanto retrato elidido, virtual, fragmento de um instante perdido, o sinal da morte que sempre acompanhou a representação fotográfica converte-se em signo abstrato, sem continuidade, no qual as identidades perdidas só podem ser reconhecidas como tipologias generalistas, que escondem suas idiosincrasias em favor do tipo humano ideal, utópico, um ser humano perfeito, mas inexistente. Nem criminoso, nem celebridade. Sem ideologias nem vaidades. Vida e morte reunidas em um instante eterno, que perdurará até que a materialidade de seu suporte evanesça. Papel fotográfico, pintura ou pedra. Tudo tornado em pó. Pura virtualidade.

Referências

- BIENNALE di Venezia, la. 46. *Exposizione Internazionale d'Arte. Identity and alterity: figures of the body 1895/1995*. Venice: Marsilio, 1995.
- BOURUET-AUBERTOT, Véronique. *Le Dernier Portrait: la mort en face*. *Beaux Arts Magazine* n. 216, Paris, p. 38, mai 2002.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (Ed.). *Arte Povera*. London: Phaidon, 1999. (Themes and Movements) JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LEYDIER, Richard. *Olivier Blanckart: high tech & low use*. *Art Press* n. 277, Paris, p. 44-47, mars 2002.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp 1887-1968. A arte como contra-arte*. Köln: Taschen, 2000, p. 71.
- SCHUMACHER, Rainald. (Ed.) *Arte Povera from the Goetz Collection*. Munich: Goetz Collection, 2001.
- WARR, Tracey; JONES, Amelia (Ed.). *The Artist's Body*. London: Phaidon, 2000. (Themes and Movements).

Referências Iconográficas



Figura 1 - Giulio Paolini: *Giovane Che guarda Lorenzo Lotto*, 1967. Foto-emulsão sobre tela, 30 x 24 cm



Figura 2 - Alighiero Boetti: *Gemelli*, 1968. Postal de fotografia p/b, 16,5 x 12 cm