

OS LIMITES? QUE LIMITES?*

EDUARDA NEVES

O Auto-retrato e a máquina da desterritorialização capitalista.

Limites? Que limites?

“As pessoas admiráveis nas quais o sistema se personifica são bem conhecidas por não serem aquilo que são; tornaram-se grandes homens ao descer abaixo da realidade da mais pequena vida individual, e cada qual o sabe.” (Guy Debord)¹

“A questão do futuro da revolução é uma má questão, pois enquanto cada um a vai colocando, há muitas pessoas que não se tornam revolucionárias. Está feita precisamente para isso, para impedir a questão do devir-revolucionário das pessoas, a todos os níveis, em qualquer lugar.” (Gilles Deleuze e Claire Parnet)²

*Este artigo enquadra-se no processo de investigação da nossa tese de doutoramento concluída em 2012.

¹ Guy Debord – *A sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991, p. 45.

² Gilles Deleuze e Claire Parnet – *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 2004, p. 166.

O tema da identidade, alimentado pelos media, foi-se progressivamente impondo sobretudo na segunda metade do século XX. A sua explícita manifestação na prática artística do auto-retrato objectiva-se em cartografias e territórios despercebidos³, em indícios referenciais ou puras ausências. Já não se trata da invocação da presença, da identificação do modelo ou de um realismo tecnicamente idealizado, nem tão pouco da procura de uma imutável essência.

O auto-retrato contemporâneo, aproximando-se do *homo pshycologicus*, expressa a capacidade humana para representar ficções, contra uma suposta transparência do pensamento. Neste âmbito, a imagem fotográfica dissemina-se como ferramenta que problematiza a percepção do artista em relação a si mesmo: “se bem que os avanços das tecnologias baseadas nas lentes permitiram a artistas como Acconci ou Nauman explorar a reprodução instantânea (...) do vídeo, como ferramenta para a análise de questões de falso reconhecimento e de alienação do eu; essa alienação foi sempre uma parte inerente à própria imagem fotográfica. Estava já lá em 1924, nas justaposições de montagem da própria imagem do diagrama de O Construtor, de El Lissitsky. Estava lá em 1928, no auto-retrato sem título que Renger-Patzch fez através do seu reflexo distorcido num farol de automóvel e no uso que André Breton fez de umas fotografias que tinha usado para seguir a sua própria pista mais do que para se representar no auto-retrato autobiográfico Nadja, no qual tentou responder à questão “quem sou eu?” colocando esta outra: quem persigo?”⁴

Entre exercícios que traduzem a manipulação da imagem ou o hiper-realismo desrealizante que desafia o espectador, o auto-retrato opera neste fluxo de códigos visuais que confronta disciplinas e géneros, se apropria de acções e objectos do quotidiano. Confrontações contemporâneas que mantêm uma relação privilegiada com a memória, seja ela individual, social ou colectiva. Num artigo pu-

³ No sentido em que escapam à percepção ou são imperceptíveis.

⁴ Harriet Riches – “Esa soy yo? Rastreando el yo en el arte contemporáneo”, Exit Express – *Autorrepresentación. Rastros del yo en el arte contemporáneo*. Madrid: Olivares & Asociados, S.L., nº 43, Abril, 2009, p.26-27.

blicado na revista EXIT, diz José Luis Brea que “a própria biografia, é o efeito e o valor em alta no mundo contemporâneo, o produto mais vendido - e por certo o que mais falta – nos tempos do capitalismo globalizado. Como dizia Ulrich Beck, nada há que se deseje tanto nas sociedades actuais como – de facto, o que mais falta – ter “uma vida própria”.⁵ É mais à frente, equacionando o lugar da identidade na economia capitalista, recorda o que designou noutra lugar como “princípio arquimédico” do novo “capitalismo das identidades”, uma equação teórica que definiria a sua linha de flutuação no contraste entre o que a “nova fase” desaloja – todo o potencial das velhas máquinas genéricas de produção de identidade, os velhos e antiquados programas essencialistas/fundacionalistas – e o volume de (efeito de) identidade que no seu deslocamento o Novo capitalismo tenta induzir.”⁶

A identidade como mercadoria política na época da globalização, configura as contingências e os declínios do sujeito. Através da imagem fotográfica somos convidados a redefinir singularidades de aparente inacessibilidade e a, interminavelmente, proceder à tarefa da desocultação. Enquanto território de experimentação, o auto-retrato expõe-se como mecanismo que reflecte a necessidade permanente que o poder manifesta de produzir e reproduzir o aparentemente diferente no campo da economia das identidades. A alquimia da identidade é a da mercadoria, mas não só; o artista torna-se um operário produtivo pois é assalariado de um capitalista, de um agente do espectáculo, como diria Debord e não, como Marx advertiu, porque produz ideias. Enriquece aquele para quem trabalha, dando a este mais em trabalho do que o que em troca recebe como salário. Torna-se criador de mais-valia. De acordo com Marx e Engels “o processo de produção capitalista não é só uma produção de mercadorias. É um processo que absorve trabalho não pago e transforma os meios de produção em meios de

⁵ José Luis Brea - “Fábricas de Identidad (retóricas del autorretrato)”, EXIT- *Autorretratos*, nº 10, Madrid, 2003, p. 84.

⁶ José Luis Brea - “Fábricas de Identidad (retóricas del autorretrato)”, EXIT- *Autorretratos*, nº 10, Madrid, 2003, p. 9.

absorção do trabalho não pago. Daí resulta que o carácter específico do trabalho produtivo não tem qualquer ligação com o conteúdo determinado do trabalho, com a sua utilidade particular ou com o valor de uso especial com que se apresenta. O mesmo género de trabalho pode ser produtivo ou improdutivo.”⁷

Tudo se transforma em moeda, em objecto de compra e venda, tornando-se a circulação nessa grande cornucópia social.⁸ As mercadorias equivalem-se na troca: um objecto artístico pode ter o mesmo valor de troca de uma lata de cerveja, apesar da objectiva diferença entre os respectivos valores de uso. A apropriação da mais-valia por outro, que não o produtor, caracteriza o capitalismo. A isto Marx chamou exploração. É sempre do poder que se trata e não apenas da sociedade capitalista, pois no sistema socialista soviético assistimos ao mesmo tipo de acumulação de capital.⁹

O auto-retrato, ocupando um posicionamento no domínio da economia política, reivindica o que o sistema capitalista espera e necessita que seja reivindicado. Alain Badiou destaca o que Deleuze já dissera claramente: “(...) a desterritorialização capitalista necessita de uma permanente reterritorialização. O capital exige, para que o seu princípio de movimento torne homogéneo o seu espaço de exercício, um surgimento permanente de identidades subjectivas e territorializadas, que, no fundo, nada reclamam para além de um direito de exposição idêntico aos outros, segundo uniformes prerrogativas de mercado. É a lógica capitalista do equivalente geral e a lógica cultural e identitária de comunidades e minorias¹⁰. Ou, na versão de Peter Sloterdijk, “quem quer o poder, tem de servir os poderosos até se tornar indispensável.”¹¹

⁷ Marx-Engels - “Teorias sobre a Mais-valia”, tomo I, in - *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 75.

⁸ Marx - “O Capital, livro I”, in - *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 58.

⁹ “Sociedade industrial ou sociedade capitalista? Não saberia responder senão dizendo que estas formas de poder se encontram também nas sociedades socialistas: a transferência foi imediata.” (“El ojo del poder”, Entrevista con Michel Foucault in Maria Jesus Miranda - *Bentham en España*. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1989, p. 22).

¹⁰ Alain Badiou - *Saint Paul: La Fondation de L'Université*. Paris: PUF, p. 11.

¹¹ Peter Sloterdijk - *Palácio de Cristal. Para uma Teoria Filosófica da Globalização*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2008, p. 68.

Este “conhece-te a ti mesmo”, travestido de crítica imanente e retorno socrático, constitui motivação suficiente para o desenvolvimento da indústria da subjectividade. Ao auto-retrato subjaz as marcas da modernidade: o interesse pela subjectividade (o humanismo), o pressuposto de que o Homem se inventa a si mesmo (o idealismo), o sujeito define-se pelas suas representações, ao que hoje adicionamos a marca da desinibição pois, no espaço discursivo da arte (apenas aparentemente desfasado do espaço económico, social ou político), a palavra Inovação soa a algo já usado e menos vendável.

Tal como a Novidade - mas não o *Homem Novo* - constitui uma exigência para o artista moderno, a Desinibição é actualmente um requisito específico do auto-retrato e do artista que, “sem culpa”, já não pretende modernamente inovar mas sim, contemporaneamente, desinibir sem limites. Afirma Sloterdijk que o “único slogan forte de desinibição que, após o empalidecer das ideologias, abre em todo o mundo a passagem para a prática, leva, em resumo, o nome de inovação. Raros são os que têm consciência do facto de aquilo que assim se apresenta constituir um vestígio das antigas “leis da história”. Desde que o Homem Novo foi retirado do Mercado numa operação de recolha de produtos defeituosos, as novidades técnicas, as novidades de procedimento e as novidades de design constituem as mais poderosas atracções para todos os que estão condenados a perguntar: que fazer para chegar ao cume? Aquele que inova pode estar certo: a qualquer momento, o lema da sua acção poderá tornar-se o princípio de uma legislação universal”¹².

Através da imagem se exprime a obrigação de exteriorizar uma qualquer interioridade, de exhibir um qualquer secretismo que inquieta. A câmara, domesticada pela dualidade interior-exterior, remonta à prática anatómica, aqui como que reinventada tecnologicamente.

Trata-se do excesso de confissão pública, do partilhar segredos sem que nada haja em comum, a estratégia de um acordo sobre coisa nenhuma: “Entre esse segredo

¹² Peter Sloterdijk – *Palácio de Cristal...*, p. 74.

e aquilo a que habitualmente se chama “segredo”, embora sejam heterogéneos, há uma analogia que me faz preferir o segredo, à palavra pública, à exibição, à fenomenicidade. Tenho o gosto do segredo, o que tem decerto a ver com a não-pertença; tenho um movimento de temor ou terror diante de um espaço público que não dê espaço ao segredo. Para mim, exigir que se faça sair tudo à praça e não haja foro íntimo, é já o fazer-se totalitária da democracia. Posso transformar o que disse em ética política: se não se mantiver o direito ao segredo, entrar-se-á num espaço totalitário.”¹³

A câmara, ao serviço da máquina capitalista, entra no domínio do segredo. Sabemos que, desde o século XIX, a fotografia se afirmou como instrumento ao serviço da economia capitalista e do controle da informação, tal como a rádio, o cinema ou a imprensa. Rentabilidade, competitividade, especulação ou expansão dominaram desde cedo a indústria e o mercado da fotografia. Desde os anos cinquenta do século XIX (quando Talbot cria a primeira fábrica de revelação fotográfica do mundo, estabelecendo dessa forma uma relação económica com os produtores de materiais de fotografia, tal como película, câmaras, entre outros), até à dependência de multinacionais como a Kodak ou a Fuji, o mercado das instituições económicas da fotografia alia-se aos sistemas culturais e ideológicos dominantes.

A hiper-visibilidade que enclausura a imagem fotográfica e o auto-retrato à dicotomia interior-exterior, enquadra-se neste regime de verdade e na lógica do capitalismo: “Este é o sonho mais profundo da arquitectura do capitalismo, como se pode ver nos centros comerciais. No Japão, integraram-se mesmo pistas de ski em salas enormes e construíram-se praias atlânticas sob uma grande cúpula. A lógica da abolição do exterior é inerente ao capitalismo, na medida em que o capitalismo compreendeu que não busca a aventura mas a segurança. O exterior não lhe interessa e deixa-o àqueles que são suficientemente pobres e

¹³ Jacques Derrida, Maurizio Ferraris – *O Gosto do Segredo*. Lisboa: Fim de Século-Edições, 2006, p. 78-79.

miseráveis.”¹⁴

Hoje, como ontem, fluxo de dinheiro e mercadorias, objectos artísticos que circulam nos sistemas de controlo. O capitalismo projecta a vida no poder de compra. O comunismo surge como etapa a ser superada pelo capitalismo, por um qualquer erro de dialéctica¹⁵. Como mostrou Sloterdijk, o comunismo e o seu ressentimento contra a propriedade privada dos meios de produção, não inviabilizou o facto de a economia moderna ser, sobretudo, uma economia da propriedade. Os próprios movimentos que se reclamaram de Marx tentaram distribuir mais justamente a riqueza, mas essa batalha moral não aboliu o fluxo do capital: ”De facto, o comunismo não produziu uma sociedade pós-capitalista, mas uma sociedade pós-monetária que, de acordo com Boris Groys, abandonou esse meio cardinal que era o dinheiro para o substituir pela língua pura do comando, assemelhando-se nisso a um despotismo oriental (e a um reinado estropiado dos filósofos)”. Consequentemente, “os movimentos de extrema-esquerda derivados de Marx (tal como alguns dos seus rivais fascistas de direita) nunca em momento algum conseguiram desfazer-se da sua desconfiança relativamente à riqueza enquanto tal (...). As suas faltas económicas foram sempre também confissões psicopolíticas.”¹⁶ Conta o autor que Friedrich Engels utilizou durante mais de três décadas os fracos lucros da sua fábrica de Manchester para a sobrevivência

¹⁴ Peter Sloterdijk – *Se a Europa Acordar. Reflexões sobre o Programa duma Potência Mundial no Termo da sua Ausência Política*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2008, p. 74.

¹⁵ “Uma vez aceite a metáfora do “palácio de cristal” como emblema para as ambições finais da modernidade, podemos refundar a simetria muitas vezes assinalada e muitas vezes negada entre o programa capitalista e o programa socialista: o socialismo/comunismo era muito simplesmente o Segundo estaleiro do projecto de palácio. Encerrado o seu ciclo, torna-se evidente que o comunismo era uma etapa na via do consumismo. (...) Do capitalismo, porém, só agora se pode dizer que representou sempre mais do que uma “relação de produção”; desde sempre, a sua pregnância ultrapassou amplamente o que a figura intelectual do “mercado mundial” podia designar. Ele implica o projecto que consiste em transpor a totalidade da vida do trabalho, dos desejos e da expressão artística dos seres para a imanência do poder de compra.” (Peter Sloterdijk – *Palácio de Cristal...* p. 191).

¹⁶ Peter Sloterdijk - *Cólera e Tempo*. Lisboa: Relógio d’ Água, 2010, p. 46-47. “(...) a alma dos abastados se revolta a justo título contra si própria quando não encontra meio de sair do círculo da insaciabilidade. Mesmo os ademanos culturais que caracterizam esse meio em nada alteram a situação: regra geral, o interesse pela arte mais não é do que o facto domingueiro da cupidéz. A alma dos possidentes só se curaria do desprezo de si nos belos actos que reconquistam o assentimento interno da parte nobre da alma.” (Idem, p. 47-48).

em Londres da família Marx, enquanto este os utilizava para recusar o que tornava Engels necessário e possível. Sem pretender ver esses gestos como paternalistas ou típicos das propostas burguesas da reforma, Sloterdijk neles antevê “o horizonte metacapitalista que se perfila sempre que o capital se volta contra si próprio.”¹⁷

Entre a sociedade disciplinar estudada por Michel Foucault e a sociedade de controlo¹⁸, estudada por Deleuze¹⁹, a distinção opera-se através do dinheiro. Para este autor passamos da moeda cunhada a partir do molde do ouro como número-padrão para o controlo ondulatório, para as trocas flutuantes. A serpente, diz Deleuze, substitui a toupeira.

Neste âmbito, não será por acaso que a arte tenha abandonado “os meios fechados para entrar nos circuitos abertos da banca. (...). A corrupção adquire aqui uma nova força. O serviço de venda tornou-se o centro ou a “alma” da empresa. Informam-nos que as empresas têm uma alma, o que é de facto a notícia mais aterradora do mundo. O marketing é agora o instrumento do controlo social e forma a raça mais imprudente dos nossos senhores. O controlo é a curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, enquanto a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua.”²⁰

A interioridade torna-se o espaço de circulação do capital. O auto-retrato oferece as suas desinibições ao capitalismo global. A arte torna-se um equivalente da criação e esta um equivalente da comunicação. Tudo deve ser visto para ser consumido, tudo deve ser claro para ser comunicável: os vasos comunicantes, como

¹⁷ Peter Sloterdijk – *Côlera e Tempo...*, p. 48.

¹⁸ Sobre esta questão seguimos de perto Gilles Deleuze – “Post-scriptum, sobre as sociedades de controlo” in *Conversações*. Lisboa: Fim de Século, 2003, p. 239- 46.

¹⁹ “É certo que entramos em sociedades de “controlo”, que já não são exactamente disciplinares. Foucault é muitas vezes considerado como o pensador das sociedades de disciplina, e da sua técnica principal, o encerramento (não só o hospital e a prisão, mas também a escola, a fábrica, a caserna). Mas, de facto é ele um dos primeiros a dizer que as sociedades disciplinares são aquilo que estamos em vias de deixar para trás, aquilo que estamos a deixar de ser. Entramos em sociedades de controlo, que funcionam já não por encerramento, mas por controlo contínuo e comunicação instantânea.” (Gilles Deleuze – *Conversações*. Lisboa: Fim de Século, 2003, p. 234).

²⁰ Gilles Deleuze - “*Post-scriptum...*”, p. 245.

anéis de serpente, protegem o controlo de qualquer interrupção e asseguram a passagem.

Subvertendo as teses mecanicistas Deleuze e Guattari produzem um conceito de máquina que não apenas representa mas produz o funcionamento do homem e da natureza. A máquina é a própria realidade na sua produção de desejo e de socius; o inconsciente constitui-se como campo de fluxos livres e não codificados: “Já não há homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro, e liga as máquinas. Há por todo o lado máquinas produtoras ou desejantes, máquinas esquizofrénicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, já nada querem dizer (...) Se o desejo produz, produz real. Se o desejo é produtor, só o pode ser a realidade e da realidade. (...) Não existe nenhuma forma de existência particular a que possamos chamar realidade psíquica. Como diz Marx, não há falta, o que há é paixão.”²¹

Em vez da *falta*, Deleuze fala-nos da dinâmica e do poder das multiplicidades e das diferenças. Em vez da investigação sobre o que isto significa, uma investigação sobre como isto funciona. Trata-se de ultrapassar o *autos*, procurar o que nele se desloca de si mesmo. Animal desterritorializado, para escapar à máquina binária, como diria Guattari. Só deslocando os elementos é que deles se pode fugir, neles encontrando – sejam dois ou mais - uma brecha que tornará o conjunto numa multiplicidade, num agenciamento com os seus códigos e territorialidades, as suas repressões e poderes.

Se o potencial crítico e político da fotografia reside na possibilidade de o seu in-

²¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari - *O Anti-Édipo...*, p. 31 “Ao desejo não falta nada, não lhe falta o seu objecto. É antes o sujeito que falta ao desejo, ou o desejo que não tem sujeito fixo, é sempre a repressão que cria o sujeito fixo. O desejo e o seu objecto são uma só e a mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objecto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir, e qualquer coisa no produto se afasta do produzir, que vai dar ao sujeito nómada e vagabundo um resto.” (Idem, p.31).

consciente óptico²² tornar manifesto o interesse escondido de uma economia da representação, então, nas palavras de Brea, “a fotografia situa-se do lado do que resiste à pretensão simbólica que organiza a economia ocidental do signo (...). O trabalho da fotografia cumpre-se precisamente à margem de uma ordem da representação para cuja desconstrução contribui. A pretensão simbólica que dá suporte a uma forma generalizada de organização do mundo – a do capitalismo – ganha fundamento na estabilidade da economia do sentido – e esta, por sua vez, assegura-se na firme organicidade da forma artística, na completude e estabilidade da sua aparência efectiva.”²³

²² Como sublinha o autor, esta noção é diferentemente utilizada por Walter Benjamin e Rosalind Krauss. Para Krauss “O inconsciente óptico reivindicará para si esta dimensão opaca, repetitiva, temporal, desdobrar-se-á na lógica modernista só para atravessar o seu núcleo, para o desfazer, para o reconfigurar de outra maneira. Como ocorre com a relação entre o Esquema L de Lacan e o Grupo de Klein, que não é de recusa, mas de dialéctica. (...) Este livro intitular-se-á O inconsciente óptico (The Optical Unconscious). Se este título rima com O inconsciente político (The Political Unconscious) não é casual. É uma rima composta pela estúpida simplicidade de um esquema artificioso e extravagante.” (Rosalind Krauss – *El inconsciente óptico*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A, 1997, p.39-40).

Na obra de Benjamin esta noção centra-se na ideia de que com a fotografia “a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar dar-mo-nos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fracção de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com os seus meios auxiliares, - o retardador, a ampliação – capta esse momento. Só conhecemos este inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise”. (Walter Benjamin – *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p. 246).

²³ José Luis Brea – “El inconsciente óptico y el segundo obturador. in *La fotografía en la era de su computerización, Papel Alpha. Cuadernos de fotografía*. nº 1, 1996, p. 22.