

A selfie nas paredes do museu: “O eu: entre o autorretrato e a selfie”

Lauer Alves Nunes Santos 

(Universidade Federal de Pelotas — UFPEL, Pelotas/RS, Brasil)

Edward Pérez-González 

(Musée de la civilisation, Québec/Canadá; pesquisador colaborador
LACMALG/Pelotas/RS, Brasil)

RESUMO — A selfie nas paredes do museu: “O eu: entre o autorretrato e a selfie” — Este artigo resulta dos diálogos entre o autorretrato e a selfie enquanto fenômeno social da contemporaneidade propostos pela exposição “O eu: entre o autorretrato e a selfie”, buscando dar visibilidade ao acervo de um museu universitário e provocando a participação do público mediante um *work in progress*. O exame dessas interações dá base ao presente estudo que inclui uma revisão bibliográfica sobre os conceitos apresentados e propõe uma reflexão sobre as relações estabelecidas entre eles. Tais análises permitem um melhor entendimento da experiência com a selfie como um modelo de vasos comunicantes entre acervo, público e mídias sociais digitais, em direção a um museu conectado.

PALAVRAS-CHAVE

Exposição. Selfie. Autorretrato. Museu. Acervo.

ABSTRACT — The selfie on the walls of the museum: “The self: between self-portrait and selfie” — This paper is the result of dialogues between the self-portrait and the selfie, as a contemporary social phenomenon, proposed by the exhibition “The self: between self-portrait and selfie” looking to give visibility to the museum's collection and provoking the public to participate through a work in progress. The examination of these interactions upholds the present study, that includes a bibliographic review of the concepts presented and proposes a thought on the relationships established between them. Such analyzes allow us to better understand the experience with selfies as a model of communicating vessels between collections, audiences and digital social media, towards a connected museum.

KEYWORDS

Exhibition. Selfie. Self-portrait. Museum. Museum collection.

RESUMEN — El selfie en las paredes del museo: “El yo: entre el autorretrato y el selfie” — Este artículo resulta de los diálogos entre el autorretrato y el selfie como fenómeno social contemporáneo propuesto por la exposición “El yo: entre el autorretrato y el selfie”, buscando dar visibilidad a la colección de un museo universitario y provocando la participación del público a través de un trabajo en proceso. El examen de estas interacciones sienta las bases del presente estudio, que incluye una revisión bibliográfica de los conceptos presentados y propone una reflexión sobre las relaciones que se establecen entre ellos. Dichos análisis permiten una mejor comprensión de la experiencia con el selfie como modelo de vasos comunicantes entre colección, público y redes sociales digitales, hacia un museo conectado.

PALABRAS CLAVE

Exhibición. Selfie. Auto retrato. Museo. Recopilación.

Voir, s'est entrer dans un univers d'êtres qui se montrent, et ils ne se montreraient pas s'ils ne pouvaient être cachés les uns derrière les autres, ou derrière moi (Maurice Merleau-Ponty, 1996, p. 82).

Ajustes curatoriais para um museu conectado: entre o físico e o virtual

O MALG é um museu universitário¹ que tem como missão a conservação e divulgação da obra do pintor Leopoldo Gotuzzo, e a produção e comunicação de conhecimento em artes visuais, especificamente em arte contemporânea. Foi fundado em 1987 e seu acervo cresceu e se diversificou ao longo dos seus 32 anos de existência. Atualmente o museu possui três galerias: Sala do Patrono, para abrigar obras de Leopoldo Gotuzzo; Galeria Marina de Moraes Pires, para exposições de médio porte e longa duração; e Galeria Luciana Renk Reis, para exposições de curta duração e projetos experimentais.

Explorar, divulgar e valorizar o acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) é um dos objetivos do Laboratório de Curadoria do MALG (LACMALG)², um projeto de extensão ligado a esse museu e que, através da articulação com o ensino e a pesquisa, visa proporcionar a professores, técnicos e estudantes um espaço de atuação junto ao Núcleo de Programação e Curadoria do museu, prioritariamente para atividades relacionadas às suas coleções e com ênfase na atividade curatorial.

O fato do MALG ser um museu universitário propicia a exploração do acervo em diálogo com práticas contemporâneas, no sentido de avaliar, potencializar e atualizar os olhares sobre o referido acervo a partir do incentivo à pesquisa em curadoria. Assim, a definição de temas ou conceitos para as exposições geralmente se dá através da intersecção entre as obras existentes no museu e tópicos relevantes para a cultura contemporânea, permitindo que a experiência de cada exposição possa funcionar, efetivamente, como um laboratório que traz à tona algumas questões dentro de uma gama de outras possíveis.

Dessa maneira, esses diálogos costumam se materializar em exposições e, a partir daí, geram resultados em termos de produção intelectual, influenciando toda uma cadeia de atores envolvidos na fruição da cultura em diversos níveis, uma vez que o

[...] aparato expositivo considera etapas preliminares referentes a uma pré-produção (conceito, pesquisa, localização de obras-chave, estudo da circulação no espaço) e uma pós-produção (programação e sinalização visual, textos de parede, educativo e editorial) (LAGNADO, 2015, p. 90).

Partindo desses pressupostos, e tendo em vista os limites e desafios de lidar com um acervo que possui em torno de 4000 itens distribuídos em oito coleções³, o LACMALG buscou direções para definir o programa de exposições de 2020. Assim, enfatizar as diferenças entre coleções; dar visibilidade para obras “esquecidas”; realizar uma exposição dinâmica, com a delimitação de peças chave, a partir das quais seriam substituídas “obras satélites” ao longo da duração da mostra; ou a definição de um tema, a partir da análise de obras pontuais do próprio acervo, foram algumas das possibilidades levantadas para a realização de uma exposição.

Tomando por base os estudos e experiências ensaiadas pelo LACMALG em 2019, que atendiam demandas feitas ao museu e exploravam o acervo a partir de temas internos e pontuais, optou-se por um diálogo que pudesse trazer questões mais amplas a fim de avaliar as potencialidades de diálogo do acervo. As mídias sociais digitais e a necessidade premente de conectar o museu em plataformas que o tornem mais acessível foi o pano de fundo para se lançar um olhar sobre a produção de selfies: uma prática recorrente em diferentes grupos, massivamente compartilhada através de distintas mídias sociais e passível de ser aproximada de um gênero tradicional presente nas coleções do MALG – o autorretrato. Ademais, pensar a selfie como possibilidade de diálogo com o acervo incluía, de antemão, a oportunidade de estabelecer uma interação mais direta do público com a exposição. Assim foi definida a exposição “O eu: entre o autorretrato e a selfie”, que inaugurou dia 25 de janeiro de 2020⁴.

O primeiro passo foi localizar no acervo os autorretratos — ou obras que pudessem ser aproximadas desse gênero, o que impôs um olhar específico e exploratório às distintas coleções, e indicou a existência de quatorze obras — a partir do título ou das informações constantes na documentação museológica⁵ — que podiam ser reconhecidas como autorretratos. Dessas, foram selecionadas doze — tendo em vista as afinidades iconográficas e formais — e decidiu-se incluir duas obras não pertencentes ao acervo e caras ao tema da exposição. As obras selecionadas a partir do acervo também permitiram a identificação de três grandes conjuntos: um primeiro conjunto de autorretratos tradicionais de Leopoldo Gotuzzo e Antônio Caringi; o segundo conjunto de autorretratos de ex-alunos da Escola de Belas Artes de Pelotas; e o terceiro conjunto (ao qual somam-se os dois artistas convidados), compõem os autorretratos contemporâneos. Esse reconhecimento serviu como base para se pensar conceitualmente o projeto expográfico e as propostas de interação virtuais, conforme se verá posteriormente.

Por outro lado, se o autorretrato é detentor de estatuto e objetos relativamente definidos, a selfie é um fenômeno emergente e, em certa medida, indeterminado, principalmente se comparado à estabilidade que caracteriza as obras pertencentes à coleção de um museu. Do ponto de vista teórico, é indubitável a amplitude da abordagem que, historicamente, foi desenvolvida sobre o gênero autorretrato a partir de múltiplas perspectivas que incluem o aspecto técnico, o estético, o identitário, honorífico, sagrado e mitológico, o sociológico e psicológico, entre um sem fim de aproximações que perpassam todos os tempos humanos. Portanto, nossa revisão do autorretrato permanecerá restrita a algumas questões pontuais, relativas a seu caráter mais histórico, destinadas ao entendimento de autorretratos tradicionais, e algumas perspectivas de expansão desses conceitos em direção a arte moderna e contemporânea. Em contrapartida, um tratamento mais exaustivo e transversal sobre a selfie parece pertinente, tendo em vista tratar-se de um fenômeno de recente aparição e, por consequência, com limitada bibliografia em termos globais, mais especificamente na língua portuguesa e, ainda mais particularmente, no ambiente acadêmico brasileiro.

SANTOS, Lauer Alves Nunes; PÉREZ-GONZÁLEZ, Edward. A selfie nas paredes do museu: "O eu: entre o autorretrato e a selfie".

Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 10, 2023.
Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>

Como desdobramento das atividades de pesquisa realizadas no âmbito do LACMALG, este artigo constitui, então, uma reflexão e proposição acerca dos referidos temas. Uma reflexão, no sentido de apresentar o percurso metodológico curatorial, que inclui a definição do tema, o levantamento de referências sobre os conceitos adotados, a definição de um projeto expográfico e a realização da exposição propriamente dita. Por outro lado, tem também uma função propositiva na medida em que toma os referidos conceitos e os apresenta com vistas a fornecer subsídios e pistas capazes de ultrapassar o âmbito exclusivo da exposição uma vez que, ao nosso ver, uma exposição pode ser o resultado de um percurso, mas também se abre para a produção de novos conhecimentos.

Dos modos de ser do autorretrato

O retrato de um indivíduo feito por si mesmo é uma definição razoável e comumente aceita para o autorretrato. Apesar da clareza dessa definição, e mesmo se tratando de um gênero bastante tradicional, o autorretrato pode apontar desdobramentos semânticos mais complexos e que indicam as diversas direções percorridas por essas representações ao longo da história da arte — e que perduram até os dias atuais. Omar Calabrese afirma que definir “um autorretrato — e, também, um retrato — é mais complicado do que parece à primeira vista. Desde que usamos esse termo na linguagem cotidiana, damos a ele, não sem razão, um significado amplo” (CALABRESE, 2006, p. 29). O autor enumera uma série de definições, a partir do dicionário, e seus respectivos desmembramentos, apoiados na noção de retrato: representação, réplica, aparência, identidade, e apresenta três perspectivas sobre as quais têm se apoiado a maioria dos estudos sobre o autorretrato: a análise iconográfica de conjuntos específicos de obras; a perspectiva histórica de seu surgimento relacionado à mudanças filosóficas ou sociais; e sua recorrência na obra de determinados artistas. A partir dessas premissas Calabrese propõe, então, um estudo que considera essas perspectivas e ainda inclui outras possibilidades, constituindo uma “história” do autorretrato: não

em termos cronológicos, mas através do mapeamento dessa manifestação em diferentes momentos.

Ao longo da história, a representação de um artista, seja por si mesmo, seja por outros artistas — o que nem sempre é possível verificar — não chega indicar, necessariamente, um autorretrato, uma vez que essas representações não estavam ligadas à ideia de uma identidade e individualidade. Mesmo que Platão reconheça, na figura dos artistas, seu domínio técnico (*technê* e *episteme*), eles não se igualavam e eram inferiores aos músicos e poetas, estes sim inspirados pela divindade (*mania* e *enthousiasmos*) sendo, portanto, a atividade do artista desprovida de reconhecimento (CALABRESE, 2006).

De acordo com Hauser (2000), o artista só adquire consciência de sua função e importância na sociedade, se reconhecendo como tal, a partir do Renascimento. Assim, gradativamente e atendendo critérios específicos, um número crescente de obras passam a ser reconhecidas e englobadas pelo conceito de autorretrato. Segundo André Chastel (1991), em várias dessas obras encontra-se o artista distinguido, ou não, em meio a uma cena coletiva, ou emprestando suas feições para determinado personagem religioso ou histórico (em geral nos séculos XV e XVI); há, ainda, ocasiões em que o mesmo aparece em meio a um grupo mais específico, seja familiar, profissional ou comemorativo, e também isoladamente, seja em seu ambiente de trabalho ou não (principalmente nos séculos XVIII e XIX); também se reconhecem inúmeros autorretratos nos quais aparece o artista no ambiente de trabalho (especialmente século XVII); por último, o autor menciona a existência de autorretratos sarcásticos e aberrantes (de maneira esparsa ao longo da história). Dentre os motivos que contribuíram para o aperfeiçoamento do autorretrato em termos técnicos encontra-se o desenvolvimento dos meios pictóricos que permitem a reprodução exata das feições (sobretudo na Itália e Flandres no final da Idade Média), associado à inclusão da assinatura na obra e ao aprimoramento e à difusão dos espelhos (Veneza, fim do século XIV).

Ainda, segundo Chastel (1991), é possível distinguir dois tipos de autorretratos: “profissional” e “fisionômico”. O primeiro voltado a obras em que o artista aparece executando seu ofício, ao passo que, no segundo, encontrar-se-ia menos um homem envolvido em seu trabalho e mais um “homem que se olha”. Tais autorretratos assumem, respectivamente, um caráter mais “social” ou mais “psicológico”, e o autor procura argumentar a existência de uma ou outra tendência em virtude de circunstâncias históricas determinadas e responsáveis por suas transformações gradativas.

O autorretrato social, que tem sua origem no autorretrato profissional, se mantém afeito à tradição e, apesar das inúmeras transformações e rupturas, permanece até os dias atuais como um gênero estável. Embora sua existência não se restrinja à representação do artista em seu ofício, permanecem outras características inequívocas e legitimadas pela tradição, como o título ou a semelhança fisionômica. A esse propósito, na obra de diversos artistas contemporâneos ainda se encontram, mesmo que de maneira esparsa, autorretratos, como, por exemplo Lucian Freud e Bill Viola.

Por outro lado, o autorretrato psicológico abrange um leque maior de manifestações, uma vez que pode ser definido como “a expressão de sentimentos interiores, uma autoanálise profunda e uma autocontemplação capazes de imortalizar, por assim dizer, o artista” (BRIGHT, 2010, p. 8). Nesse sentido pode-se desdobrar numa ampla gama de manifestações recorrentes na contemporaneidade e que não se restringem a simples representação do artista, mas podem tanto se mesclar ao conjunto de sua obra, quanto explorar essas dimensões explicitamente subjetivas em momentos pontuais.

Apenas para mencionar algumas das possibilidades decorrentes dessa consciência subjetiva — na maioria das vezes confrontada com o coletivo ou o social — pode-se citar artistas e movimentos que exploram o sujeito e suas relações com o corpo, ou artistas que trabalham numa perspectiva essencialmente autobiográfica.

No primeiro caso é possível verificar, ao longo do Século XX, artistas e movimentos que exploram exaustivamente — até situações limites — seu próprio corpo. De acordo com Bernard Borgeaud, citado por Frederico Morais, “a arte do corpo pode ser definida como a prática de certo gênero de performance, fazendo intervir o corpo do artista como médium único” (MORAIS, 1991, p. 33). Alguns dos artistas que adotaram o corpo como referência, além da *Body Art*, é possível citar Marc Quinn, Bruce Nauman e Hudinilson Jr.

Já os artistas cuja obra se insere numa perspectiva autobiográfica trabalham a partir de narrativas atreladas a dimensão temporal da existência humana, tendo em vista sua finitude. Joanna Woods-Marsden (1998), ao tratar do autorretrato renascentista, afirma que a concepção do eu se situa nas noções de autodescoberta e autoinvenção, a partir de uma herança que remonta Alberti, Vasari, Castiglioni e Montaigne. Após inúmeros desdobramentos, mas ainda alicerçados nessas origens, diversos artistas têm como eixo estruturante de sua obra seus conflitos e dramas individuais, e dentre aqueles que têm na sua existência cotidiana a matéria prima e os temas de sua produção é possível mencionar Frida Kahlo, Nan Goldin e José Leonilson, mesmo que pertençam a contextos e períodos distintos.

Por fim, ainda pode-se mencionar mais uma possibilidade em relação a qual a noção de autorretrato também pode, e continua, sendo tensionada. Trata-se da perspectiva que o *outro* é capaz de atribuir ao *eu*. Tal perspectiva é aquela que possibilita afirmar, contestar ou problematizar um autorretrato, a partir de um ponto de vista externo ao seu autor e, que na maioria das vezes é desempenhado pelo crítico ou pelo curador. Há casos em que o crítico, ou também o historiador, se incumbem desse papel, geralmente associado a solução de um enigma pela escassez de provas, como o caso do “provável” autorretrato de Jan van Eyck. Já na arte contemporânea curadores têm proposto exposições em que, a partir de determinados pontos de vista, indicam que certas obras sejam consideradas autorretratos, independentemente do título, da semelhança ou de alguma intenção

do artista, mas sim a partir de critérios de identidade — gênero, raça, língua – ou algum conceito mais amplo — nomes, recorrências, medidas.

Assim, um breve panorama sobre o autorretrato nos permite observar como o reconhecimento do artista extrapola o domínio da *technê* e da *episteme*, em direção à conquista de sua individualidade e seu papel social, se desdobrando numa ampla gama de manifestações até os dias atuais. No alvorecer do século XXI, o fácil acesso aos meios possibilita um domínio técnico, não desprovido de individualidade, onde, qualquer sujeito, de maneira automática e impulsiva, se olha e se reconhece, não mais na superfície das águas, como Narciso, mas na superfície luminosa dos ecrãs. Nesse contexto, será a selfie responsável por uma retomada massiva do autorretrato?

Selfieverso⁶: considerações transversais sobre o universo das selfies

Salvo raras exceções, diversos autores (entre eles Bégny-Crimail, 2017; Denouël, 2012; Escande-Gauquié, 2015; Lichtensztejn, 2015; Jordan, 2015; Naivin, 2016) parecem coincidir na definição de base para a selfie. Esses autores indicam que uma selfie é o registro fotográfico tomado pelo próprio sujeito, e compartilhado através das redes sociais digitais. Porém, abordar a definição de selfie unicamente a partir de seus procedimentos, seria uma mera simplificação.

De um ponto de vista mais sociológico e, poderíamos nos atrever a dizer, mesmo antropológico, Alice Eler propõe que a selfie possa constituir-se como uma imagem aspiracional, na qual o indivíduo conectado se mostra da maneira como gostaria de ser visto, em interação social e a fim de atrair visualmente a atenção por *likes* (ELER, 2017, p. 244). Assim, a selfie se aproxima de um mecanismo de construção do eu, tanto do ponto de vista de sua socialização, como pela própria autoconsciência que temos de como queremos nos mostrar ao mundo. Contudo, a autora parece não ser rigorosa ao definir se uma selfie pode ser considerada enquanto tal, mesmo sem ter sido compartilhada nas redes, ao afirmar que “a selfie

é uma foto tirada de si mesmo e frequentemente, *mas não necessariamente sempre*⁷, publicada em uma rede social” (ELER, 2017, p. 2).

Outros autores, não obstante, são mais categóricos ao afirmar que o que define a selfie é seu compartilhamento, tal como expressa Agathe Lichtensztein, para quem a selfie é um “autorretrato fotográfico contextual feito com um objeto conectado e publicado on-line, com gramática de comunicação bem estabelecida, que permite que todos sejam visíveis na rede, a qualquer momento, da maneira mais convencional e individual possível” (LICHTENSZTEJN, 2015, p. 6). Ainda, de acordo com Lichtensztein, a selfie coloca em questão, desde o seu surgimento, sua pertinência artística e viabilidade, não exclusivamente como fotografia, nem como autorretrato. A autora concorda que, além de suas características sociais e tecnológicas – compartilhamento on-line, *likes* –, é ao astronauta japonês Aki Hoshide que se atribui indiretamente a primeira selfie, revelada por seu reflexo no visor do capacete no instante de se fotografar durante a Expedição 32 da Estação Espacial Internacional, em 18 de setembro de 2012.

Por outro lado, a selfie, como autoimagem, poderia ser aproximada do que o sociólogo estadunidense George Herbert Mead (1934) apontou como maneira de construir *o eu*, ao afirmar que as pessoas desenvolvem autoimagens por meio de interações com outras pessoas. Mead argumentou que *o eu*, que é a parte da personalidade de uma pessoa que consiste em autoconsciência e autoimagem, é um produto da experiência social.

Nesse sentido, Pauline Escande-Gauquié (2015), afirma que o universo dos ecrãs tem colaborado na construção de um duplo eu, em uma dança globalizada que normaliza o reflexo cotidiano da selfie. Para essa autora, a selfie dissipa os limites entre o virtual e o real, já que o momento de sua execução parece realmente vivo. Essa coreografia se normaliza, então, na ação: “Me fotografo porque estou aqui, logo existo” (ESCANDE-GAUQUIÉ, 2015, p. 61, tradução nossa). Nessa construção de um segundo eu, de uma segunda identidade, as pessoas buscam

se adequar aos gostos de determinados grupos, se empenhando não apenas no seu autorretrato, mas nos demais elementos acessórios e simbólicos presentes na cena (ESCANDE-GAUQUIÉ, 2015, p. 47-48).

Poderíamos ainda falar de uma democratização dos meios e mecanismos de produção de conteúdo visual que anteriormente estavam reservados aos conhecedores e participantes da indústria da imagem. Essa acessibilidade massiva e globalizada aos meios de produção de conteúdo visual propicia o que a autora define como pulsão séléfica: ver, ver-se e ser visto. Ela se atreve assegurar que essa pulsão séléfica “está no prazer de pôr em cena o olhar. O sujeito busca um reconhecimento íntimo sem saber o que realmente o motiva” (ESCANDE-GAUQUIÉ, 2015, p. 33, tradução nossa).

Esses mecanismos da pulsão séléfica já se encontravam nas proposições apresentadas por Dominique Cardon, ao afirmar que

[...] a identidade digital pode-se implementar de acordo com regimes de visibilidade muito diferentes (‘esconder-se ver-se’, ‘mostrar ocultar’, ‘mostrar tudo ocultar tudo’, ‘ver-se oculto’) - cada um dos quais testemunha tanto a parte prescritiva da plataforma sobre a conformação de identidades, como também as estratégias de ajuste reflexivo da distância de si mesmo implementada pelos usuários (CARDON *apud* DENOUEL, 2012, p. 16).

Assim, esses dispositivos de construção parecem revelar o questionamento constante que fazemos sobre o eu. É evidente, tal como o expressa Elsa Godart, que a metamorfose do eu está em constante mutação. Para Godart (2016, p. 70), a selfie revela “um eu em busca de sua nova definição: uma definição que oscila entre o real e o virtual. Um eu em constante questionamento, em uma busca incessante de identidade” (tradução nossa).

Paralelamente, e fazendo eco aos assuntos sociais que hoje em dia se encontram em discussão, autores como Geoff, afirmam que as selfies são, sobretudo, atos de resistência que

[...] perturbam a beleza normatizada, as representações de gênero e sexualidade nos meios de comunicação. Empoderam as pessoas para que sejam agentes ativos na definição de sua própria beleza, gênero e sexualidade. As selfies outorgam visibilidade aos corpos não normatizados que estão sub representados e mal representados nos meios de comunicação (GEOFF *apud* ELER, 2017, p. 244).

Essa irrupção, que se soma à crescente busca pela representatividade e inclusão – próprias das dinâmicas sociais da contemporaneidade – pode-se também constatar na engenhosa e vertiginosa aparição de inumeráveis denominações para referir-se a tipos particulares de selfies, conforme o indica Wolfgang Ulrich (*apud* RAMOND, 2016, p. 32, tradução nossa) — apenas para citar algumas — existem:

[...] *belfies* (selfies de costas), *celfies* (selfies de prisioneiros em suas celas), *gelfies* (selfies tiradas durante as sessões de ginástica ou *fitness*), *helfies* (selfies do cabelo), *lelfies* (selfies de pernas), *nefies* (selfies de *nudes*), *relfies* (selfies com parceiro), *vefies* (selfies-vídeo) ou, inclusive, *suglies* (selfies de caretas horríveis).

Contudo, na medida em que consideramos a selfie como um fenômeno que põe em questão os modos psicológicos, sociais e de representatividade na contemporaneidade, parece, então, necessário revisar suas considerações estéticas e sua pertinência no campo da arte, uma vez que a selfie, e o fenômeno social que ela provoca, propõe um jogo atraente para as esferas da arte. O mundo da arte tenta responder às provocações e perguntas desencadeadas pela selfie, ao mesmo tempo que se torna parte do entusiasmo quase irracional que ela suscita.

Se o *meio* de representação artística associado ao nosso tempo pode ser o virtual, o domínio técnico das ferramentas digitais não seria suficiente para produzir arte? De início, e como acontece também com os meios de representação tradicionais, o evidente seria negá-lo. No entanto, com os aparelhos inteligentes e a massiva e crescente aparição de aplicativos de edição e manipulação de imagem para a produção digital do visual, parece prudente manter a dúvida. Todo um universo de possibilidades está disponível para ser executado com apenas um toque dos dedos. Dispomos de inúmeros aplicativos que, através de um repertório

de gestos táteis tais como tocar, esfregar e até acariciar, possibilitam uma imensa gama de ações de manipulação de imagens que não requerem expertises técnicas muito sofisticadas para alcançar os efeitos e ajustes desejados. Ações como girar, inverter, enquadrar, acentuar perspectivas, por um lado, e controle de brilho, nível de exposição, contraste, saturação, controle de tons, balanço de brancos, por outro, complementam os mecanismos de manipulação *prêt à porter* oferecidos pelos smartphones. Com apenas um toque para um filtro (*claredon, lark, juno, ludwig, perpetua, X-proll*, entre outros) será suficiente, quase instantaneamente, obter um produto visual de boa qualidade. Tal como indica Escande-Gauquié “os gestos táteis vinculados ao ecrã se incorporam para converter-se em automatismos [...] e a tela simplifica tudo na medida em que oferece um modo de aprendizagem acessível e divertido o que explica o êxito da imagem móvel” (ESCANDE-GAUQUIÉ, 2015, p. 18-19, tradução nossa).

Ainda na perspectiva de considerar a selfie como arte, Escande-Gauquié afirma que uma selfie só poderia alcançar esse status na medida que os experts do mundo da arte estabelecessem um modo de triagem. A autora continua dizendo que isso “implica um reconhecimento crítico e a difusão da *e-foto* em um dispositivo legitimado no mundo da arte, como a galeria ou o museu, portanto, através dos mecanismos de exposição fora do espaço de plataformas interativas” (ESCANDE-GAUQUIÉ, 2015, p. 105).

Coincidentemente, já faz quase duas décadas, Yves Michaud, nos advertia que, para que uma obra fosse considerada arte, era necessária toda uma *mise-en-scène* de exposição, preferivelmente em uma galeria com as características do cubo branco, já estudado nos anos 1980 por Brian O’Doherty (1986). Além disso, se fazia necessária a incorporação de um conjunto de chaves visuais, de linguagem e de comportamento, que definissem a área de operação e a experiência artística (MICHAUD, 2003, p. 37).

Para alguns, o fenômeno *sélfico* como arte não é recente, sobretudo se considerarmos a relatividade do tempo contemporâneo. Se no ano de 2013 já encontramos selfies nas paredes de importantes museus do mundo, sem dúvida o debate sobre a categorização da selfie como arte continua e, a esse propósito, Godart considera que

[...] a selfie ainda não é uma forma de arte universalmente reconhecida. E isto por uma simples razão: singularidade. Mesmo que o objeto possa multiplicar-se infinitamente, uma obra de arte segue sendo uma peça única: isto é o que marca a diferença entre um artesão e um artista. Nesse sentido, produzir uma selfie não é produzir uma 'obra', embora siga sendo 'objeto', atrelado à materialidade do dispositivo, multiplicável, utilizável (GODART, 2016, p. 163).

A esse respeito, vale a pena mencionar que a ideia do múltiplo como obra de arte aparece já nos anos 1950, ainda que nesse período seus limites fossem mais restritos aos que consideramos atualmente. Esses múltiplos da modernidade, eram objetos que se assemelhavam às obras de arte únicas, mas diferentemente destas, eram produzidos por meios industrializados. Esse fenômeno da reprodutibilidade técnica já foi estudado desde os anos 1930 por Walter Benjamin (1936).

A imaterialidade da selfie parece então condicionar sua entrada formal no âmbito museal. Isso parece acontecer porque seguimos trasladando os mecanismos convencionais da arte àqueles que não são próprios ao nosso tempo. A possibilidade de *monetização*, o fato de ser colecionável, de ser exposta, são todos modos tradicionais de ser da arte que são colocados em questão pela selfie, indicando a iminente necessidade de (re)visitá-los, (re)avaliá-los e (re)inventá-los e “para tanto, é necessário abandonar o enquadramento de serialização e reprodução infinita, que é o suporte da Internet” (ESCANDE-GAUQUIÉ, 2015, p. 105).

De alguma forma parece que a selfie começa a ocupar os espaços da arte valendo-se de artifícios sociais. Esta transformação da não-arte em arte é, então, produto, ou de uma reclassificação dos modos de exibição, ou do estabelecimento de critérios concretos de classificação entre o que é e o que não é arte, tal como o valor estético da fotografia. Escande-Gauquié acaba por concluir que “o que

distingue a selfie criativa e artística da selfie social, é o desejo do fotógrafo em recuperar os potenciais técnicos específicos do gênero para construir um *olhar*” (ESCANDE-GAUQUIÉ, 2015, p. 100-101, tradução nossa).

Um exemplo bastante representativo da selfie como arte é o trabalho do artista multimídia e ativista político de origem chinesa e reconhecimento internacional Ai Weiwei (Figura 1). Este artista é amplamente reconhecido por seus trabalhos em escultura, instalações, cerâmica, fotografia, vídeo, arquitetura, música e suas selfies. Weiwei, em entrevista a Alastair Sooke, da BBC de Londres, comenta que “Rembrandt pintou a si mesmo umas 30, 40 vezes [...] assim como o fez Van Gogh. Eu posso fazer 50 ou 100 selfies em um dia, facilmente [...] Amo fazê-las: sou o melhor artista da selfie”. Weiwei, quiçá de maneira humorada e até irônica, nos mostra como utiliza os potenciais técnicos da selfie, assim como os grandes mestres da pintura utilizavam seus pincéis. O artista, famoso por sua obsessão pelos detalhes, perfeccionismo e domínio dos materiais, tira vantagem disso na construção de um olhar próprio em relação ao mundo.

Figura 1 — Ai Weiwei, Mirror da série Selfie, 2018



Fonte: Disponível em: <https://antwerpart.be/agenda/ai-weiwei-mirror>. Acesso em: 16 abr. 2020.

A esse respeito, Anna Poletti, parte dos pressupostos de Rosalind Krauss, e afirma que “o uso de Ai da selfie pode ser entendido como uma continuação da

prática geral do mimetismo da *avant-garde* de assumir a aparência de séries inteiras de experiências da não-arte ou da anti-arte para criticar as pretensões não avaliadas da alta arte” (POLETTI, 2018, p. 11). Poletti afirma ainda que

[...] em seu uso entusiasta de plataformas online, como Twitter e Instagram, e de consumo de hardware, como a câmera do iPhone, Ai assume o papel de provocador na galeria inaugurada por Duchamp. As selfies retrabalhadas de Ai são uma inserção deliberada de um objeto fora de lugar, objeto não estético, no espaço pouco comum da galeria [...] A selfie, como outros autores têm argumentado, é um suporte técnico comum de autorreflexão – mais que um lugar exclusivo – para a projeção e construção de uma imagem do eu [...] Ao converter a selfie em um papel parede na galeria, Ai Weiwei mantém a tradição vanguardista de negar o caráter distintivo do objeto de arte (POLETTI, 2018, p. 11).

Por outro lado, será possível considerar as selfies de Weiwei arte por terem sido feitas por um artista já reconhecido? Ou, por que o mesmo artista afirma que o são? Têm elas a potência estética e comunicativa para funcionar como arte, independentemente de seu criador? Ou, ainda, por que os museus e outros espaços para a arte as acolhem, em busca de capitalizar o massivo, ubíquo e potencial público? Evidentemente somos incapazes de dar respostas a essas interrogações, mas, seja pelas dinâmicas do mercado de arte, seja por aquelas próprias da arte contemporânea, as selfies de Ai Weiwei ocupam as paredes de inúmeros renomados espaços de arte.

Se o valor estético da selfie e sua elevação à condição de arte se associam às suas correspondências com a fotografia analógica, é inevitável fazer equivalências entre seus componentes constitutivos. Novamente, segundo Escande-Gauquié, os elementos próprios da fotografia analógica podem encontrar-se também na fotografia móvel:

[...] com o smartphone, a superfície sensível se torna luminosa, já não se mostra no filme, senão na tela. A câmera escura com seu banho de revelação [...] se torna superfície, já que os aplicativos permitem reelaborar uma tomada fotográfica com o toque tátil dos dedos. (ESCANDE-GAUQUIÉ, 2015, p. 17).

Finalmente se faz necessário ponderar que o estudo do *selfieverso* é ainda embrionário, mas não há dúvidas que a irrupção da selfie nas dinâmicas, originalmente psicológicas e sociais, e logo filosóficas e, especificamente, estéticas, além de ser incômodas, parecem produzir um deslocamento no *status quo* dos modos do ser ao dissolver muitos dos limites sólidos que herdamos da modernidade. Em tempos voláteis e pouco afeitos a certezas absolutas, a selfie parece, não apenas ser onipresente, mas também ter-se convertido em um ato reflexo que tem permeado todas as esferas do fazer humano. Questionar se a selfie se eleva à categoria de arte poderia, de alguma forma, tratar-se de uma discussão menor, se confrontada às imensas possibilidades e às determinantes consequências que a aparição do fenômeno selfie tem produzido na vida contemporânea. Assim, a selfie se desdobra como um ato de desterritorialização que lembra a ideia de rizoma, nos termos propostos por Deleuze e Guattari (1987).

A *mise-en-scène* de “O eu: entre o autorretrato e a selfie”

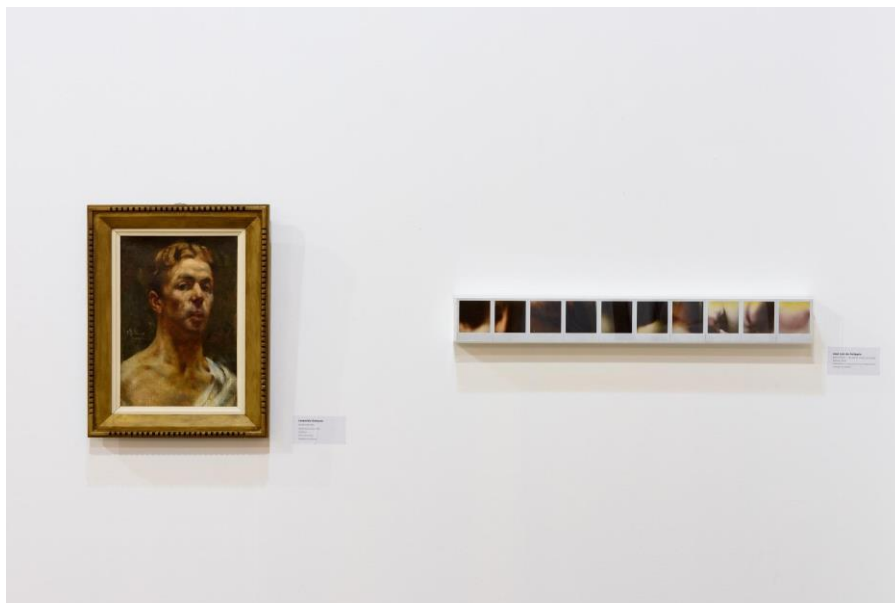
Após discorrer sobre os conceitos gerais da exposição, a fim de que se tenha ideia das possibilidades de cada um deles, podemos retomar o ponto de partida e debruçar-nos sobre o próprio objeto, neste caso, as obras da mostra e a proposta de uma interação pontual através de selfies. Se as definições de autorretrato dão conta das nuances do gênero, este é o momento de submeter tais definições às obras do acervo e extrair, desse confronto, novos olhares para obras que, até então, repousavam em suas certezas estáticas. Procedimento similar — embora muito mais dinâmico e incerto — dará a propósito da selfie.

Uma das primeiras pistas que autorizam o reconhecimento do autorretrato geralmente vem no próprio título e essas costumam ser obras que oferecem menores riscos e dúvidas. De acordo com Calabrese, “somente uma circunstância torna possível atribuir um corpo e um rosto a uma pessoa determinada, a saber, a presença de seu nome em uma inscrição ou legenda” (CALABRESE, 2006, p. 45). Tal inscrição ou legenda, é, na maioria das vezes, o próprio título da obra. No

entanto, ainda assim existem obras cujos títulos podem ter sido atribuídos a *posteriori* e isso se dá com alguns dos autorretratos do acervo do MALG.

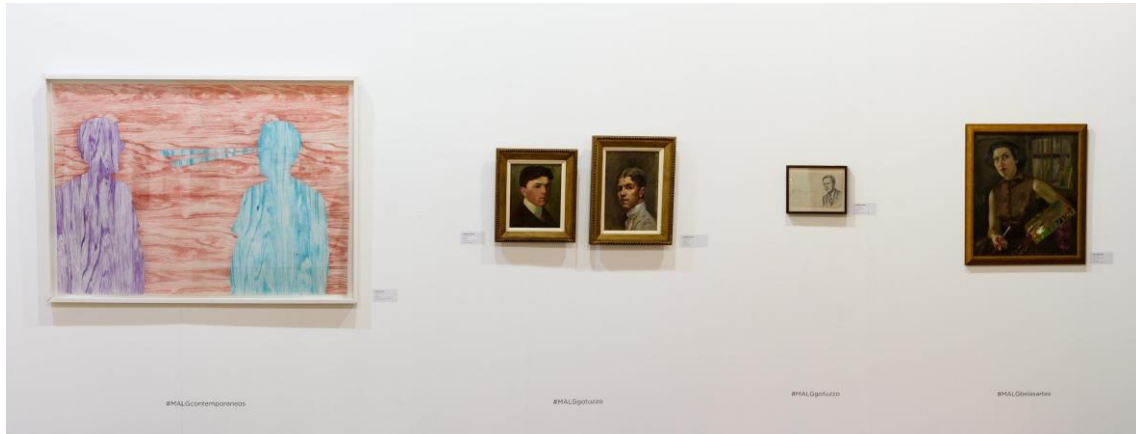
De acordo com as informações fornecidas pelo Núcleo de Acervo e Reserva Técnica, dos seis autorretratos de Leopoldo Gotuzzo, três receberam seus títulos posteriormente à doação. Todos estes apresentam o artista ainda muito jovem: um pintado em Madrid, em 1936 (Figura 2a); e os outros dois sem data, sem assinatura e sem local de origem (Figuras 3b e 3c), são considerados autorretratos pela procedência e semelhança, embora a segunda alternativa frequentemente suscite dúvidas. A obra datada de 1916 (Figura 2a) possui assinatura visível e, apesar da pincelada mais livre e dos traços naturais da juventude, a semelhança com outras obras do artista presentes na exposição é inquestionável.

Figura 2 — Parede sul esquerda. Da esquerda para direita: a) Leopoldo Gotuzzo, *Autorretrato*, óleo sobre tela, 43 x 31 cm, 1916; b) José Luiz de Pellegrin, *sem título da série Auto-retrato*, polaroids em moldura acrílica, 12 x 90 x 6,5 cm, 2003



Fonte: Fotografia de Daniel Moura.

Figura 3 — Parede leste. Da esquerda para direita: a) Daniel Acosta, *Duploeu*, esferográfica sobre papel vegetal, 90 x 110 cm, 2003; b) Leopoldo Gotuzzo, *sem título*, óleo sobre tela, 36 x 28 cm, sem data; c) Leopoldo Gotuzzo, *sem título*, óleo sobre tela, 45 x 30 cm, sem data; d) Leopoldo Gotuzzo, *sem título*, crayon, 19 x 28 cm, 1949; e) Inah D'Ávila Costa, *Autorretrato*, óleo sobre tela, 70 x 60 cm, década de 1950

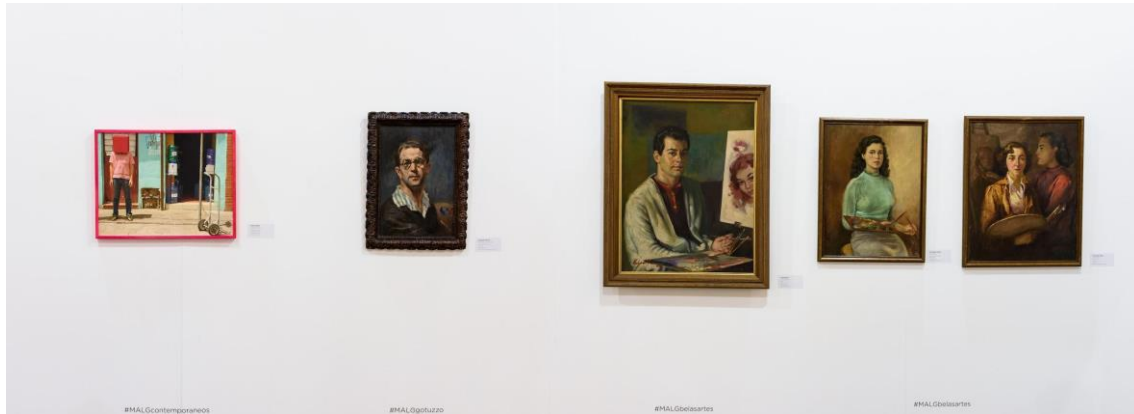


Fonte: Fotografia de Daniel Moura.

Embora os autorretratos de Leopoldo Gotuzzo suscitem alguns problemas inerentes ao gênero, o conjunto de sua obra não chega traduzir grande interesse em conflitos interiores, ou a densidade emocional presente na obra de outros pintores ao longo da história, para quem o autorretrato é uma importante referência. Ao contrário, no conjunto do trabalho de Gotuzzo, esse gênero se aproxima mais de um testemunho sobre si mesmo.

As outras duas obras de Gotuzzo presentes na exposição são um desenho em grafite, datado de 1951; e uma pintura na qual é possível ver sutilmente a paleta e as tintas do pintor, caracterizando aquilo que Chastel (1991) define como um autorretrato profissional, sendo uma das imagens mais emblemáticas do artista: *Autorretrato com óculos* (Figura 4b).

Figura 4 — Parede norte. Da esquerda para direita: a) André Venzon, *Cidade sem face*, fotografia, 50 x 66 cm, 2005; b) Leopoldo Gotuzzo, *Autorretrato com óculos*, óleo sobre tela, 56 x 39 cm, 1934; c) Volney Petiz, *Autorretrato*, óleo sobre tela, 89 x 69 cm, 1965; d) Yara Castro Meinier, *Autorretrato*, óleo sobre tela, 68,5 x 75,5 cm, década de 1950; e) Conceição Aleixo, *Autorretrato*, óleo sobre tela, 75 x 69 cm, 1951



Fonte: Fotografia de Daniel Moura.

O autorretrato profissional caracteriza outro conjunto de obras presentes na exposição e que também oferece relativa segurança para sua identificação. Nestes casos, além do título, é a própria representação do artista que figurativiza seu *métier* através do uso de instrumentos de trabalho, ou mesmo em ação. Curiosamente, no acervo do MALG, há quatro autorretratos profissionais da Coleção Escola de Belas Artes, uma coleção constituída por obras de alunos premiados anualmente pela instituição que deu origem ao museu. Nesse sentido parece evidente que os jovens estudantes de arte tivessem o desejo de se representar justamente no exercício daquilo que estava em curso e viria a se tornar sua ocupação. Nas quatro pinturas os artistas são vistos segurando paleta e pincéis.

No entanto, uma obra em especial, abre uma brecha que é capaz de instaurar a dúvida em relação à certeza de que, aquele sujeito pintado, com paleta e pincel, seja, ele mesmo, o autor da pintura. O autorretrato de Conceição Aleixo (Figura 4e) apresenta duas figuras: uma em primeiro plano, que nos encara de frente, com paleta e pincéis repousados na mão; e outra figura feminina, ao fundo e de perfil, no ato mesmo de pintar. Ora, a simples imagem de um sujeito pintando não quer dizer, necessariamente, que ele é o autor. Qualquer pintor pode pintar alguém com paleta e pincéis na mão, tal como se vê na duplicação da pintura de

Conceição Aleixo, e o resultado ser o retrato de um pintor, e não um autorretrato. Neste ponto tem-se um problema semelhante ao que, em gramática narrativa, se refere a delegação de vozes: um narrador que assume um discurso em primeira pessoa, não se confunde, necessariamente, com o autor (FIORIN, 1999). A menos que se trate de uma autobiografia, o que aponta, então, para uma questão de gênero literário, e não de discurso. Assim, em cada caso é necessário identificar o maior número possível de variáveis que, em conjunto, construam um objeto que, enquanto tal, carregará os sentidos que lhes são atribuídos. No autorretrato de Conceição Aleixo, além da figura em primeiro plano que nos encara como protagonista da cena, ainda há o título — e os relatos posteriores que revelam facetas e potencializam novas narrativas e redescobertas da obra.

Se os autorretratos a que nos referimos até o momento repousam sobre cânones e procedimentos relativamente tradicionais e são, ainda assim, capazes de levantar dúvidas e incertezas, os autorretratos contemporâneos transitam, por excelência, nesse território movediço. Assim, a medida em que a materialidade dos objetos se liquidifica, se desvanecem as fronteiras e se esticam os argumentos, propiciando a quebra de categorias preestabelecidas, as ressignificações infinitas e os deslocamentos em um constante *ir sendo* de conceitos que perdem vigor a cada momento. Os critérios — clássicos — anteriormente adotados para tentar designar ou classificar os autorretratos, tais como título, legenda ou figuração, parecem, de fato, se liquefazer (BAUMAN, 1999).

Nessa perspectiva, e no conjunto de obras contemporâneas expostas, se encontra o desenho *Duploeu* (Figura 5), de Daniel Acosta, pertencente à Coleção Século XXI. O desenho apresenta um padrão gráfico comum entre figura e fundo que lembra texturas de madeira sintética, produzidas industrialmente e presentes em várias obras do artista. A variação cromática e de orientação desse padrão gráfico (horizontal/vertical) é o que permite distinguir a figura do fundo, possibilitando a identificação da silhueta de dois sujeitos que se observam, sendo que a figura à direita emana de seus olhos um feixe que se abre em direção a

figura da esquerda. Apesar do título não trazer explicitamente a palavra autorretrato, *Duploeu* é um neologismo que alude um enunciador em primeira pessoa – duplamente. Ademais, há semelhança entre os dois sujeitos da obra — são ou parecem ser o mesmo — e o próprio artista que, embora não atribua ao desenho a condição de um autorretrato, parece se situar na perspectiva dos *desdobramentos* possíveis do gênero na arte contemporânea.

Figura 5 — Daniel Acosta, *Duploeu*, esferográfica sobre papel vegetal, 90 x 110 cm, 2003



Fonte: Fotografia de Daniel Moura.

A esse respeito, seguindo as pistas de Bright, é possível reconhecer a obra de Acosta como autorretrato na medida em que “uma peça ou um espaço vazio que denota a presença do sujeito pode também tomar o lugar do autorretrato, ainda que a pessoa não esteja visível — se não é um simples rastro ou pista do artista” (BRIGHT, 2010, p. 12). Certamente a arte contemporânea não cessa de produzir esse tipo de operações, de fazer uso desses mecanismos de tradução entre sistemas visuais, sobretudo quando se trata de obras figurativas (CALABRESE, 2006).

Do ponto de vista da imagem, as duas figuras de Daniel Acosta, resgatam um tipo de representação explorada por outros artistas ao longo da história da arte:

a duplicação de sua imagem. Artistas tais como Johannes Gump, Francis Bacon e Jeff Wall pretendem dar conta das vicissitudes do sujeito, na medida em que a

[...] imagem do duplo nos leva de volta ao autorretrato, que se converte em um cara-a-cara aterrorizante, onde ver, descobrir-se a si mesmo, significa desmascarar alterações, discordâncias sobre emoções ou fantasmas. O autorretrato não consiste apenas em uma representação frontal, mas é feito a partir da cara familiar e dessa outra, desconhecida (BÉGNÉ-CRIMAIL, 2017, p. 161).

Sem apontar, necessariamente, para conflitos específicos, o duplo na obra de Daniel Acosta pode estar associado à complexidade dos sujeitos no contexto da modernidade líquida, tendo em vista que o sujeito contemporâneo, longe de se definir de maneira unívoca, — como parece ser o buscado no autorretrato clássico — está atrelado a uma infinidade de identidades reversíveis e coexistentes.

Os outros dois autorretratos contemporâneos expostos, que não fazem parte do acervo, são de André Venzon e José Luiz de Pellegrin, já com outras obras no acervo do museu. A obra de Venzon incluída na mostra teve a finalidade de tensionar a noção de autorretrato como algo subjetivo e pessoal, em direção a uma perspectiva coletiva e de conjunto, tão presente nas práticas contemporâneas. Sua obra dialoga com o espaço urbano e dispositivos de ocultação e intervenção que criam, através do material fúcsia empregado em tapumes, um signo potente e singular do próprio artista (OLIVEIRA, 2014), fazendo do conjunto de sua obra, seu próprio retrato (ou autorretrato). *Cidade sem face* (Figura 6) não possui no título qualquer relação que facilite o reconhecimento de um autorretrato, ao contrário das outras duas obras contemporâneas presentes na exposição. Também não é possível identificar qualquer grau de semelhança fisionômica, uma vez que o personagem que aparece na fotografia possui um cubo de madeira cobrindo sua cabeça. Trata-se de um autorretrato oculto, de um rosto ausente, revelado pela intenção do artista, ultrapassando a materialidade da obra em direção a um momento outro ao que se vê na fotografia.

Figura 6 — André Venzon, *Cidade sem face*, fotografia, 50 x 66 cm, 2005. Coleção privada



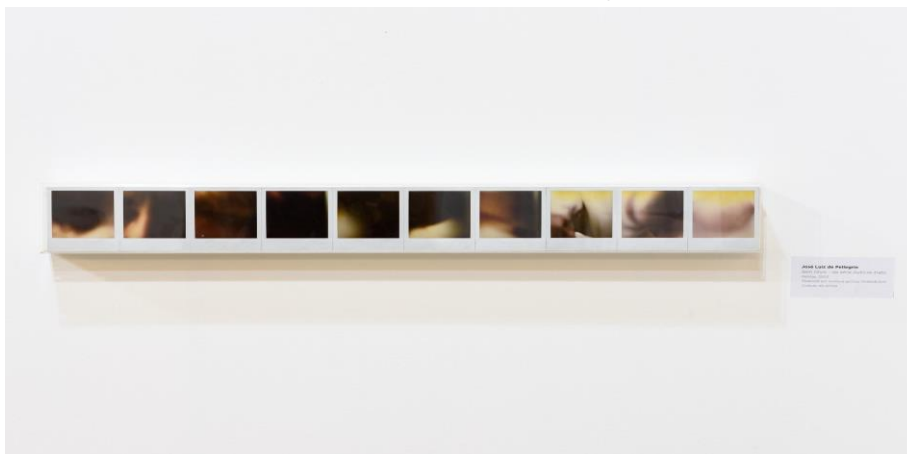
Fonte: Fotografia de Daniel Moura.

A obra de Venzon não apenas nos mostra a vulnerabilidade do sujeito contemporâneo, como parece projetar dinâmicas de confusão e isolamento próprias de nosso tempo. Sem a intenção de classificar tal obra como panfletária, *Cidade sem face* busca lançar luz em assuntos sociais no sentido que propõe James Halles ao afirmar que “se o autorretrato pode nos dizer muito sobre a sociedade de seu tempo, não é um reflexo passivo dessa sociedade. Está frequentemente na vanguarda das mudanças culturais e exerce influência no sentimento de identidade e individualização da sociedade que o produz” (HALLES *apud* RAMOND, 2016, p. 21).

Em relação ao uso do dispositivo de ocultação presente nessa obra, Bright refuta a implementação de elementos de encenação, imitação e mascaramento no autorretrato, em favor da criação de rastros da existência do outro e maleabilidade do ego, o que acaba por tensionar a ideia generalista sobre identidades imutáveis (BRIGHT, 2010, p. 10). Nesse sentido, a contundência do dispositivo de ocultação nesta obra, tenta, através da negação do rosto, manifestar as infinitas possibilidades do eu, um eu mutável, um eu líquido.

O conjunto de obras contemporâneas é completado pela obra de José Luiz de Pellegrin, um artista dedicado à pintura e que transita pela fotografia, incluindo experiências com polaroids enquanto possibilidade de exploração do uso da cor. A obra *Sem título* da série *Auto-retrato* (Figura 7), é um conjunto de 10 polaroids posicionadas lado a lado no sentido horizontal, sobre um suporte de acrílico branco. As imagens apresentam manchas informes, intercalam áreas mais escuras com luz difusa e cores que evocam corpos, sem uma aparente continuidade formal: são fotos tiradas com a câmera muito próxima do corpo, reveladas pela visualidade da imagem instantânea. O título da obra é uma chave que nos autoriza associar tais imagens ao autor em sua subjetividade e corporeidade, ao mesmo tempo que abre possibilidades interpretativas decorrentes da decomposição da própria palavra (*auto*: si próprio, mesmo) e suas conexões com o conjunto de imagens, não figurativas, não reconhecíveis de imediato e, elas também, fragmentadas.

Figura 7 — José Luiz de Pellegrin, *Sem título* da série *Auto-retrato*, polaroids em moldura acrílica, 12 x 90 x 6,5 cm, 2003. Coleção do artista



Fonte: Fotografia de Daniel Moura.

Suas polaroids constituem claramente o que poderíamos chamar pré-selfies, ou, neste caso específico, *skinfies*⁸. Estas imagens tomadas pelo artista de seu próprio corpo, ou mais particularmente, de fragmentos deste, parecem explorar a ideia de corpo como campo⁹, como território, no sentido em que Cristina Dias de Magalhães se refere a sua própria obra fotográfica, relatando que

SANTOS, Lauer Alves Nunes; PÉREZ-GONZÁLEZ, Edward. A selfie nas paredes do museu: "O eu: entre o autorretrato e a selfie".
Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 10, 2023.
Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>

[...] ao reunir as vistas de meu corpo para reconstituir um território em pedaços, convida-se o olhar do espectador a explorar uma superfície que, por analogia formal, lembra uma paisagem natural, onde é necessário avançar para ver mais um detalhe e vislumbrar o que parece estar no horizonte. É uma paisagem corporal, um corpo vivo que se move, muda, reage ao objeto fotográfico (MAGALHÃES, 2016, p. 104).

A paisagem corporal, proposta então por Pellegrin, busca ser a captura de um instante único e irrepetível, fugaz e líquido desse espaço sensível de exploração e desorientação constituído pelos fragmentos de seu próprio corpo. Especificamente, sobre a ideia do corpo como território de exploração, Magalhães assegura que através da fotografia é possível fazer um “corte da realidade delimitando a extensão espacio-corporal em uma, duas, três ‘vistas’ da geografia corporal para transformá-la em uma paisagem corporal” (MAGALHÃES, 2016, p. 103-104).

As obras de Pellegrin, enquanto fotografias/polaroids/pré-selfies/skinfies, ainda parecem responder à proposição de Magalhães, ao argumentar que “ao utilizar a fotografia como prótese de nosso olhar, aprendemos a observar-nos e a gostar disso que descobrimos. E, mostrando-nos aos outros, percebemos que o que somos é, frequentemente, igualado, e inclusive superado pelo que mostramos” (MAGALHÃES, 2016, p. 11-12). *Auto-retrato* se apresenta como um elemento chave da exposição ao estabelecer conexões entre a arte contemporânea e a selfie, construindo pontes entre o físico e o virtual a partir das dinâmicas próprias da virtualidade do mundo *sélfico*. De qualquer maneira, e mesmo que a polaroid nos aproxime de um tempo — distinto — da selfie, o tempo para concepção e reflexão de um autorretrato e o tempo da produção e, inclusive, duração de uma selfie, garantem o estatuto e a particularidade dessas práticas que se aproximam em alguns pontos, se distanciam em outros e são, aqui, colocadas em diálogo.

A presença da selfie, ou melhor do ato *sélfico*, nesse diálogo, portanto, é pensado a partir das diversas fontes estudadas, e anteriormente apresentadas, que consideram tal prática um fenômeno mais social, psicológico e antropológico do que um objeto acabado. Por ser uma ação geralmente espontânea — ato reflexo — que se propaga através das redes sociais digitais, é importante buscar aproximar essa

ação da construção do eu, daquela outra, dos eus já construídos nos autorretratos. A estratégia utilizada para isso se dá a partir de uma provocação para o público realizar selfies na sala de exposição e compartilhá-las com algumas *hashtags*¹⁰ predeterminadas a fim de que tais selfies possam ser rastreadas, ampliadas, impressas e aplicadas no museu, para a construção de um *work in progress*.

Assim, se as ponderações acerca dos autorretratos do MALG permitiram perscrutar características pouco exploradas dessas obras, também indicaram caminhos para um projeto expográfico capaz de estabelecer relações com as selfies. Se os autorretratos têm uma importância preponderante no desenho e percursos do visitante na galeria, a presença da selfie, por outro lado, traspassará esse conjunto se projetando nele e projetando-o para o espaço virtual.

O desenho expográfico – a *mise-en-scène* da exposição – se materializa na galeria Marina de Moraes Pires, uma sala com área de 106,6 m², pé direito alto (em torno de 5m) revestida com painéis neutros que deixam transparecer as características arquitetônicas ecléticas do prédio do século XIX. A sala possui duas vias de acesso à exposição e uma porta de serviço para o pátio interno da edificação. O acesso principal se dá através da Sala do Patrono, cuja porta abre-se, diretamente, para uma das paredes da exposição (parede norte) – certamente a parede cujas obras se destacam por serem vistas de ambas as galerias. É justamente nessa parede (fig. 4), vista desde a Sala do Patrono, que se vislumbra um autorretrato de Leopoldo Gotuzzo (*Autorretrato com óculos*) ao lado da obra de André Venzon (*Cidade sem face*). A colocação, lado a lado, dessas duas obras já indica o critério utilizado para a distribuição dos demais autorretratos: ao invés de manter as coleções agrupadas, decidiu-se reforçar a ideia de diálogos e mesclá-las a partir de critérios formais ou figurativos.

Já para acolher o *work in progress* mencionado, com os resultados parciais das selfies realizadas na exposição, foi disponibilizada uma parede da galeria (parede oeste) onde, semanalmente, são aplicadas novas imagens de selfies

impressas sobre papel adesivo (Figura 8). A plataforma de compartilhamento digital utilizada foi o Instagram e as *hashtags*, fazendo alusão às coleções do museu, foram confeccionadas em adesivo vinílico recortado e distribuídas próximas às obras, a fim de fomentar sua aparição na ambientação das selfies feitas pelo público. Tais etiquetas — *hashtags* — funcionam, então, como vasos comunicantes entre as obras do acervo, as obras de artistas convidados e as selfies dos visitantes no percurso da exposição. Nessa mesma parede, à esquerda, foram instalados três imponentes espelhos, de diâmetros variados — dos tipos utilizados em estacionamentos — que, juntamente ao outro espelho circular — este com moldura dourada rebuscada — pendurado na parede sul, à direita da entrada principal (Figura 9), ao lado do título da exposição e do texto curatorial, produzem, em conjunto, uma espécie de repetição infinita de imagens, tanto das obras expostas e do espaço expositivo, quanto dos próprios visitantes refletidos.

Figura 8 — Parede oeste. a) *Work in progress, Selfies impressas em adesivo, dimensões variáveis, 2020*; b) Leopoldo Gotuzzo, *Autorretrato sorrindo*, grafite, 42 x 34 cm, 1951; c) Antônio Caringi, *Autorretrato*, gesso, 51 x 32 x 25 cm, 1923



Fonte: Fotografia de Daniel Moura.

Assim, conscientes do papel dos museus como legitimadores do fato artístico, como geradores de experiências concretas, como espaços para a

construção de conhecimento e como espaços de comunicação e divulgação, se apresenta, quase de maneira urgente, a necessidade de propiciar diálogos e inter-relações com dinâmicas e modos de ser contemporâneos. e a selfie — artística e social — parece fazer parte da construção do eu contemporâneo, se esta parece funcionar como plataforma de integração da diversidade e democratização dos sujeitos mal ou pouco representados na mídia *mainstream*, se já se constituiu como um ato reflexo a mais nas mecânicas da cotidianidade, poderá então funcionar como mais um elemento ativador de trocas no museu. Além disso, apoiado nas plataformas das redes sociais digitais, tais como Instagram e Facebook, o museu poderá, também, ocupar espaços do virtual, capitalizando tais ferramentas para a divulgação do fato museal.

Figura 9 — Parede sul, direita. Espelho e texto de apresentação da exposição



Fonte: Fotografia de Daniel Moura.

Em tempos marcados pela fragilidade e transitoriedade, em tempos líquidos e incertos, a proposta curatorial da exposição “O eu: entre o autorretrato e a selfie” busca proporcionar interconexões através de uma obra coletiva com o universo da virtualidade. Nesse continuum *ir sendo*, os limites deixam de ser estáticos, o tempo se relativiza, o espaço se desintegra e, em certa medida, as paredes do museu de desvanecem, cedendo a outras e novas realidades.

Notas

- ¹ O MALG (Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo) é um órgão suplementar do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (RS/Brasil), aos quais está subordinado.
- ² LACMALG disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/curadoria/>. Acesso em: 01 abr. 2020.
- ³ As coleções do MALG, em 2020, são: Coleção Gotuzzo, Coleção Escola de Belas Artes, Coleção Faustino Trápaga, Coleção João Gomes de Melo Filho, Coleção Século XX, Coleção Século XXI, Coleção L. C. Vinholes e Coleção Antônio Caringi.
- ⁴ Curadoria feita pelos autores do artigo e Amanda Machado Madruga, integrantes do Laboratório de Curadoria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (LACMALG).
- ⁵ A documentação museológica é constituída basicamente das *fichas de inventário*, que reúnem as informações e toda documentação sobre as obras, que podem ser de diferentes fontes: de arquivos institucionais, cartas de doação, publicações e declarações, inclusive feitas pelo próprio artista.
- ⁶ Universo da *selfie*.
- ⁷ Grifo nosso.
- ⁸ *Selfies da pele (Skin + selfies)*, em correspondência às denominações propostas por Wolfgang Ulrich (2012) em seu livro *Selfies: Un langage universel*.
- ⁹ Campo, no sentido expresso por Manuel Gausa no *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*, a saber: “Espaço no qual se fazem sensíveis (são introduzidos e trocados) forças e energias (e relações) em interação (dinâmica). Lugar de confusão e desordem (ou, melhor, de outro tipo de ordem)” (Gausa, 2001, p. 95). *Tradução nossa*.
- ¹⁰ As *hashtags* usadas na exposição e divulgação foram: #selfienoMALG, #MALGgotuzzo, #MALGbelasartes e #MALGcontemporâneo.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 1999.
- BÉGNY-CRIMAIL, Michèle. *Du miroir au selfie*. Arles: Éditions L'Art-Dit, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus, 1936.
- BRIGHT, Susan. *Autofocus. L'autoportrait dans la photographie contemporaine*. Paris: Éditions Thames & Hudson Ltd, 2010.
- CALABRESE, Omar. *L'art de l'autoportrait. Histoire et théorie d'un genre pictural*. Paris: Editions Citadelles & Mazenod, 2006.
- CHASTEL, André. *Dictionnaire des courants picturaux - tendances, mouvements, écoles, genres: du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Larousse, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1987.
- DENOÛËL, Julie. *Les réseaux sociaux sont-ils nos amis?* Paris: Éditions Le Muscadier, Collection Le choc des idées, 2012.
- DIAS DE MAGALHÃES, Cristina. *Vu(es) de dos. La photographie - espace d'identité & de création*. Paris: Éditions L'Harmattan, Collection Eidos, Série Photographie, 2016.

ELER, Alice. *The selfie generation: How our self images are changing our notions of privacy, sex, consent, and culture*. New York: Skyhouse Publishing, 2017.

ESCANDE-GAUQUIÉ, Pauline. *Tous selfie! Pourquoi tous accro?* Paris: Éditions François Bourin, 2015.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

GAUSA, Manuel et al. *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*. Barcelona: Ediciones Actar, 2001.

GODART, Elsa. *Je selfie donc je suis. Les métamorphoses du moi à l'ère du virtuel*. Paris: Editions Albin Michel, 2016.

HALL, James. *The self portrait: A cultural history*. London: Thames & Hudson Ltd, 2014.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JORDAN, Marvin. *DIS: #artselfie*. Paris: Jean Boîte Éditions, 2015

LAGNADO, Lisette. Por uma revisão dos estudos curatoriais. *Revista Poiésis*, n. 26, p. 81-97, dez. 2015.

LICHTENSZTEJN, Agathe. *Le selfie aux frontières de l'egoportrait*. Paris: Éditions L'Harmattan, Collection Eidos, 2015.

LICHTENSZTEJN, Agathe. *Catalogue de l'exposition Miroir Miroir, présentée du 31 mai au 1 octobre au Musée de Design et d'Arts Appliqués Contemporains MUDAC à Lausanne, Suisse*. Édité par Marco Costantini, 2017.

MEAD, George Herbert. *Mind, Self, & Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1934.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MICHAUD, Yves. *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris: Éditions Stock, Collection Pluriel, 2003.

MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX*. São Paulo: Itaú Cultural, 1991.

NAVIN, Bertrand. *Selfie: Un nouveau regard photographique*. Paris: Éditions L'Harmattan, Collection Eidos, 2016.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. Santa Monica: Lapis Press, 1986.

OLIVEIRA, Gilberto Habib. *Pois ele merece estar em nossa memória*. 2014. Disponível em: <https://www.bolsadearte.com/oparalelo/a-arte-incomun-de-andre-venzon>. Acesso em: 28 mar. 2020.

POLETTI, Anna. The Selfie on Europe's Shores: Ai Weiwei and the Selfie as a Means of Safe Passage. *International Journal for history, culture and modernity*, v. 6, n. 1, p. 1-20, 2018.

RAMOND, Sylvie; PACCOUD, Stéphane. *Autoportraits, de Rembrandt au selfie*. Lyon: Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2016.

SOOKE, Alastair. Entrevista: Ai Weiwei, 'I am the best selfie artist', publicada em 18/09/2017. Disponível em: <http://www.bbc.com/culture/story/20170918-ai-weiwei-interview-i-am-the-best-selfie-artist>. Acesso em: 28 mar. 2020.

WOODS-MARSDEN, Joanna. *Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist*. London: Yale University Press - New Haven & London, 1998.

Lauer Alves Nunes Santos

Possui graduação em Pintura pela Universidade Federal de Pelotas (1992), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1997) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003). Atualmente é Professor Titular junto ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas e diretor do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Atua nos cursos de Artes Visuais, Design e Cinema. Tem experiência na área de Artes principalmente nos seguintes segmentos: pintura, arte contemporânea, design, curadoria e semiótica.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0900-7116>

E-mail: lauer.ufpel@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/9606353077803212>

Edward Pérez-González

Possui doutorado em arquitetura pela Universidad del Zulia com pesquisa na área de teoria dos museus a partir de uma perspectiva filosófica pós-moderna, principalmente deleuziana. Tem formação em arquitetura e graduação em engenharia civil, mestrado em gerência de projetos, especialização em estatística para pesquisadores e docência, é tecnólogo em informática e em design de interiores, e possui diplomas em Língua e Cultura Inglesa e Língua e Cultura Francesa pela McGill University, em Montreal. Atuou como professor de vários cursos em diferentes universidades, bem como exerceu os cargos de secretário de infraestrutura do estado de Zulia, diretor de cadastro da cidade de Maracaibo, vice-presidente do Instituto Municipal de Habitação de Maracaibo e intendente urbano da cidade de Maracaibo, coordenando a Secretaria Municipal de Planejamento Urbano, a Direção de Cadastro e a Direção de Terras do Município de Maracaibo. Também atuou como curador e museógrafo em diversas exposições, especialmente para o Museu de Arte Contemporânea de Zulia na Venezuela. Trabalhou como cenógrafo e produtor de teatro. É artista plástico e participou de exposições coletivas e bienais. Foi membro diretor do Conselho do Museu de Arte Contemporânea de Zulia por 6 anos e membro do Conselho Consultivo da Direção de Cultura da Universidade de Zulia por 5 anos. É coautor de livros e autor de artigos científicos e de opinião. Atualmente integra, como pesquisador, o projeto de pesquisa Perspectivas contemporâneas em curadoria, junto ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo da Universidade Federal de Pelotas, Brasil, onde desenvolve temas ligados a arte e curadoria.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5215-8681>

E-mail: edward.perez-gonzalez@mcq.org

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/2671351705770627>

Recebido em 11 de setembro de 2020

Aceito em 23 de março de 2023

