

O AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO: ENCENAÇÃO, DESPERSONIFICAÇÃO E DESAPARECIMENTO

Resumo

Este artigo apresenta uma pequena análise do autorretrato na fotografia contemporânea, assim como algumas formas de autorrepresentação fotográfica utilizadas por artistas. Para tal procedimento, o artigo foi dividido em partes que analisam algumas estratégias utilizadas pelos artistas contemporâneos, a fim de levantar questões pertinentes acerca do autorretrato fotográfico, como por exemplo, a encenação, despersonificação e o desaparecimento do Eu.

Palavras-chave: Autorretrato; Fotografia; Identidade.

A CORRIDA PELA CÂMARA CLARA

Se no retrato há certa distância entre o artista e o objeto a ser representado, no autorretrato estes dois elementos se unem, sendo que o objeto de representação a ser tratado é o próprio artista. Toca-se aqui na essência do autorretrato: “é o único retrato que reflete um criador no próprio momento do ato de criação”. (DUBOIS, 1994, p.156, nota 10).

É importante separar esta auto-representação em duas instâncias distintas: na pintura – se pintar enquanto pinta, e na fotografia – se fotografar enquanto fotografa. Eis o problema que se manifesta no auto-retrato em pintura, algo que nunca se alcança:

O sujeito poderá limitar tanto quanto quiser os movimentos de seu corpo, sempre haverá algo (seu olho, seu braço) que escapará a essa fixidez se ele quiser que a inscrição se constitua. A mão que desenha, em particular, jamais poderá desenharse se desenhando: para isso, ela deveria parar, para imobilizar sua

sombra, mas, ao mesmo tempo, também deteria o próprio ato do desenho. Ou, por mais que corra atrás de si mesma, o mais depressa possível, jamais conseguiria se alcançar. (DUBOIS, 1994, p. 124).

Pode-se perceber no ato de desenhar-se desenhando, ou pintar-se pintando, a impossibilidade de resultado de uma figuração real desta representação, e de condensação destas duas instâncias. Segundo Dubois (1994), a única solução deste problema de auto-representação estaria na representação instantânea desta imagem, na redução do processo em um gesto único. Desta forma, a fotografia viria a solucionar efetivamente o problema, uma vez que, diferente da pintura onde se adicionam elementos ao quadro, na fotografia ocorre a subtração destes elementos – que já aparecem prontos – do espaço-tempo. A fotografia é uma imagem extraída deste espaço-tempo, é como se o obturador fosse a guilhotina da duração. O fotógrafo corta, o pintor compõe.

Desta forma, com a fotografia ocorre um congelamento do ato de auto-representação, tornando possível a condensação de duas instâncias simultâneas no ato do fazer artístico. Assim, a afirmação de Dubois (1994, p.128) toma campo quando coloca que “o narcisismo indiciário do auto-retrato só pode se realizar teoricamente na petrificação fotográfica”.



Figura. I: Denis Roche: 1 de junho de 1979. *Le Skeul, Belle-Île, Hommage à Wittgenstein I.*

Sabe-se que para a realização de um autorretrato fotográfico podem ser experimentados processos diversos, e entre eles encontram-se como exemplo, o uso do

espelho (ou outra superfície refletora), a fotografia da sua própria sombra, o uso do disparador automático ou de efeito retardado (*timer*), entre outras estratégias de apreensão da auto-imagem. Em seus auto-retratos com disparador automático, o artista parisiense **Denis Roche** (Fig. I) traz a percepção de um elemento que é uma constante neste processo:

No auto-retrato, é preciso armar o aparelho, colocar-se diante dele, aguardar o disparo, voltar, rearmar, tornar a se colocar etc. Mas uma foto com disparador automático [...], engloba de qualquer forma magicamente todo o tempo da operação de cada foto. Como se o instantâneo tivesse captado o tempo bastante longo do enquadramento, o deslocamento, os trinta segundos do disparador. Tudo isso é captado. (...) Provavelmente nesse tipo de fotos sente-se mais a duração e o movimento, o vaivém. (ROCHE apud DUBOIS, 1994, p. 174 -175)

Em Dubois (1994), é descrito o processo do artista em que ele, o artista, compara este processo de deslocamento da armação do disparador até o quadro de composição a ser retratado, com uma corrida, um jogo, um torneio, onde o tempo é regido pelo tempo do disparador automático. Por vezes o disparador pode concluir seu tempo, antes que o sujeito a ser retratado consiga chegar a seu lugar de posição. Em suma, o espaço de tempo de que o sujeito dispõe e o espaço que terá de percorrer é o que rege na maioria das vezes o processo de feitura de auto-retratos com disparador automático.

Desta forma, o artista capta o conjunto de tempo-espaço em uma “corrida”. Através do atraso introduzido no dispositivo para que ocorra a captação da imagem, de certa forma o ato fotográfico tende-se a estender-se, alargar-se, propiciando ao sujeito (fotógrafo-objeto) manifestar uma corrida através da câmara clara antes do ato do corte, possibilitando preencher o vazio que se encontra entre uma posição e outra. (DUBOIS, 1994).

Denis Roche leva ao extremo a idéia de um movimento mais vertiginoso dentro de um contexto mais fixo que se possa existir (o enquadramento fotográfico). Através destes deslocamentos de idas e vindas pela câmara clara, um bloco de espaço-tempo a ser ocupado, matem a um só tempo a postura de artista e objeto de representação – característica primeira no ato do autorretrato.

Aí se encontra a identidade impossível, a necessária perda de si. Eis o desafio explícito da imagem de Roche: ser a um só tempo sujeito e objeto da ação. Desta forma, o autorretrato torna-se o nascimento e o desaparecimento de um acontecimento em jogo.

Segundo Dubois, o autorretrato aparece como sendo uma constante no ato fotográfico, um modo por excelência da fotografia. “Qualquer fotografia é sempre um autorretrato, sem metáfora: imagem do que ela toma, daquele que a toma, e do que ela é, tudo isso ao mesmo tempo, num mesmo e só lapso de tempo, *numa espécie de convulsão da representação e por ela*”. (DUBOIS, 1994, p.343, grifo do autor).

2. O RETRATO E O AUTORRETRATO

O autorretrato como gênero, ou como subgênero da fotografia, sempre foi uma prática muito comum entre fotógrafos. O autorretrato sempre acompanhou o ser humano em seu desejo de registrar a própria existência. Essa busca pela auto-imagem foi tomando formas diferentes no decorrer do tempo. Podemos entender o autorretrato como um espelho do artista. Nele se espelha e se reflete sua imagem e a imagem de seu mundo, de sua época, de seus valores. (CUMMING, 2009). Como afirma Dubois (1994, p.128), na história da fotografia praticamente todos os fotógrafos em algum momento já apontaram as lentes de suas máquinas contra si mesmo. E ainda, não só na história da fotografia esta definição toma campo, mas em toda a história da pintura. Rembrandt foi um artista que usou a prática do autorretrato em suas pinturas como um tema recorrente. Uns mais, outros menos. Mas de fato, esta prática sempre foi uma constante dentro da história das artes.

Porém, o que difere o retrato do autorretrato? Entende-se por autorretrato, um retrato do sujeito feito por ele mesmo: o objeto é o próprio fotógrafo, e o fotógrafo é o próprio objeto. Se essa distinção inicial nos aponta para uma simplicidade tranquilizadora, é preciso estar atento para as sutilezas que se revelam na complexa relação que se produz no rito do ato fotográfico.

Como aponta Annateresa Fabris (2004, p. 51), é preciso estar ciente do fato de que “quando se opõe o retrato ao auto-retrato, esquece-se frequentemente que todo retrato é também virtualmente o auto-retrato do retratado, que se reconhece nele, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade (...)”. Visto sob este ângulo, a encenação característica

do gênero “retrato” pode ser percebida a partir do momento que o indivíduo é retratado, quando este próprio pré-fabrica sua própria imagem. Desta forma, segundo a idéia sugerida pela autora, o retrato também é uma forma de auto-representação.

“O retrato, de fato, ativa um mecanismo cultural que faz o indivíduo alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro.” (FABRIS, 2004, p. 51). Sendo assim, o retrato é a auto-representação de um à presença dos outros. Continua Fabris: “Ao integrar um grupo, o indivíduo partilha uma noção de identidade bem mais ampla do que aquela do ser isolado, pois as relações mútuas estabelecem as normas de significação e os equilíbrios que serão transpostos para a fotografia.” (2004, p.52).

Desta forma, pode-se pensar o retrato como produto de uma espécie de evento, envolvendo não apenas a necessidade de se registrar mecanicamente aquilo que se deseja registrar, mas também a pontuação de determinadas regras que delimitem as fronteiras entre grupos e seus estilos de vida - ou, pelos menos, aquilo que se almeja, como algo que pode ser alcançado, nem que seja apenas no momento da encenação. A virtualização da identidade é que permite ao ser fotografado se traduzir para um campo de significado onde ele alcança a imagem desejada.¹

Dessa maneira, o autorretrato pode ser considerado como uma espécie de extensão do próprio retrato, com a diferença que nele é o próprio fotógrafo que constrói o tipo de encenação a ser produzida. É no jogo dessas construções identitárias que vêm se produzindo ao longo do século XX uma série de experiências onde artistas, rompendo os limites das encenações tradicionais dos retratos de outrora, buscam uma espécie de exploração cujo objetivo não está mais voltado para um tipo de identidade (no caso a virtual) que se veja refletida em sua identidade social. O problema da ficção adquire papel fundamental, e a construção do personagem adquire muitas vezes desdobramentos surpreendentes.

¹ O termo “virtual” é usado por Fabris em seu livro “Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico”. Segunda a autora, a idéia de virtualidade começa quando um aparato técnico intervém no jogo realizado entre o artista e o objeto de representação.

3. DA ENCENAÇÃO À SIMULAÇÃO

Se por um lado o retrato e o autorretrato se unem conceitualmente no sentido em que ocorre a construção do sujeito a ser fotografado; por outro, eles se distanciam quando essa construção objetiva não mais aproximar a identidade virtual da social, mas construir um sujeito que simula papéis socialmente determinados. Nesse sentido, o autorretrato busca muitas vezes a representação de si como um outro distante, por vezes fictício, evocando uma concepção de identidade como encenação.



Figura. II: Cindy Sherman, *Untitled Film Still, no. 21*, 1978.

No trabalho de Cindy Sherman isto fica muito claro. A artista vem produzindo obras onde se percebe a desconstrução do indivíduo. Em “Sem título A-E” (1975), Sherman busca encarnar-se em diversos personagens (desde um palhaço até uma garotinha) usando recursos simbólicos e retóricos, de maneira que sua própria identidade é questionada. Outras composições têm uma unidade temática mais bem definida. Em “*Stills* cinematográficos sem título” (1977-1980), (Fig. II) a artista busca apresentar uma visão da mulher não enquanto ser individual, mas estereotipado culturalmente. Para isso, ela se utiliza do cinema como referência para se pensar a problemática da identidade feminina enquanto processo de identificação. Neste trabalho abre-se espaço para pensar sobre o papel feminino em nossa sociedade a partir de conceitos pré-estabelecidos. Como se as mulheres estivessem amarradas a identidades que lhe foram destinadas historicamente.

A poética da artista se faz revelada em outras importantes obras. Em “Retratos Históricos” (1989-1990), ela busca redefinir os limites da expressão do retrato enquanto forma pictórica, utilizando-se muitas vezes de um gênero pautado no exagero e na paródia. Como nos mostra Fabris a artista busca - assumindo ao mesmo tempo papéis masculinos e femininos – um aprofundamento da noção de modelo em pose, transferindo “o centro da operação não mais para a problemática do sujeito, mas para o tema e para a estrutura da composição” (2004, p. 61.). Dessa forma,

Cindy Sherman lança mão de vários recursos visuais em sua releitura dos retratos históricos. Esvazia o *Pequeno Baco Doente* de toda referência autobiográfica, ao retirar de sua encenação a presença dos pêssegos símbolos de renovação. Transforma em nudez explícita e numa sexualidade sem pudores o que era velado em *La fornarina*. Trivializa a Judite de Botticelli, ao colocar em sua mão esquerda uma cabeça de Holofernes que é evidentemente uma máscara de borracha. Despoja Battista Sforza do tratamento idealizado que lhe fora dado por Piero Della Francesca, ao encompridar o nariz com uma prótese e ao remeter aos universos dos brechós o adorno da cabeça e o colar de peças claramente falsas. (FABRIS, 2004, p. 65, grifo do autor).

Seria oportuno recordar como Roland Barthes (1981) situa a questão do retrato na fotografia: a foto-retrato é um campo onde se cruzam, se confrontam e se deformam quatro imaginários. Perante a objetiva, sou simultaneamente a imagem que julgo ter; aquela que gostaria que os outros percebessem de mim; aquela que o fotógrafo vê e, ainda, a imagem-sujeito de que se serve para exhibir sua arte. Em outras palavras, trata-se de uma situação peculiar: não paro de me imitar a mim mesmo e é por isso que sempre que me fotografam sou invariavelmente assaltado por uma sensação de inautenticidade. O sujeito transforma-se em objeto diante da câmara. Desta forma o indivíduo torna-se uma espécie de simulacro. Ou seja, a cópia de uma cópia, gerada por outras imagens dele mesmo.

Ainda segundo o autor, a natureza da fotografia está fundada na concepção da pose. Não apenas a pose pré-fabricada e sim, a pose como a interrupção do instante do fluxo de movimento. Desta forma, pode-se perceber que a pose participa de toda a formação do retrato, mesmo em sua instantaneidade – o que pressupõe na sua essência o rito da encenação.

A pose, a encenação, a simulação – todos são elementos característicos do auto-retrato fotográfico. Annateresa Fabris (2004) analisa a identidade e a ficcionalização na utilização da auto-imagem em procedimentos artísticos. A pose é um elemento definidor da concepção de identidade. Segundo Fabris (2004, p. 35-36), “a pose, é sempre uma atitude teatral. [...] O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social.” A virtualização da identidade é que permite ao ser fotografado se traduzir para um campo de significado onde ele alcança a imagem desejada.²

A pose, como elemento determinante nos procedimentos de auto-retratos, permite a construção de um personagem, um modelo que não deixa de ser uma imagem de si mesmo, uma auto-representação.

Arlindo Machado analisa algumas proposições artísticas deste mesmo tema quando comenta a atitude de Cindy Sherman perante suas “Fotografias Encenadas”³:

Para Sherman, fotografar consiste menos em apontar a câmera para alguma coisa preexistente e fixar sua imagem na película que em criar cenários e situações imaginárias para serem oferecidas por ela, tal como acontece no cinema de ficção. A fotografia é concebida como criação dramática e cenográfica, ou como *mise-en-scène*, na qual a fotógrafa interpreta ao mesmo tempo os papéis de diretora, dramaturga, desenhista de cenários e atriz. (MACHADO, 2001, p.134).

No caso brasileiro, temos o exemplo da artista paulista, radicada em Goiânia, Helga Stein, trabalhando com projetos que propõem a discussão da identidade e narcisismo, onde ela interage com seus auto-retratos por meio de intervenções na imagem, desdobrando sua própria imagem em outras completamente diferentes, a partir da manipulação *pixel* por *pixel* de sua matriz original. Com o auxílio de ferramentas de manipulação de imagem, a artista manipula seu retrato transformando-se em mil novas “caras”, modificando-se desde sua cor da pele a sua estrutura óssea numa minuciosa transformação de sua identidade

² O termo “virtual” é usado por Fabris em seu livro “Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico” (2004). Segunda a autora, a idéia de virtualidade começa quando um aparato técnico intervém no jogo realizado entre o artista e o objeto de representação.

³ Conceito desenvolvido pela pesquisadora Regina Melim, que aponta para as ações performáticas, em fotografia, realizadas com ausência de público.

estética. As milhares de metamorfoses que sofrem sua auto-imagem desenvolvem-se de tal ponto a se perder de vista a matriz original da artista. A verdadeira identidade de Helga é abafada no meio de tantas “caricaturas” de si mesma.

O projeto iniciado por Helga Stein em 2004, chamado *Andros Hertz* (Fig. III), forma uma galeria de “personagens” compostos a partir de autorretratos da artista alterados digitalmente, e publicados no site Flickr. Através de uma exploração dos meios de manipulação da imagem, a artista questiona o valor da autenticidade de sua própria identidade.

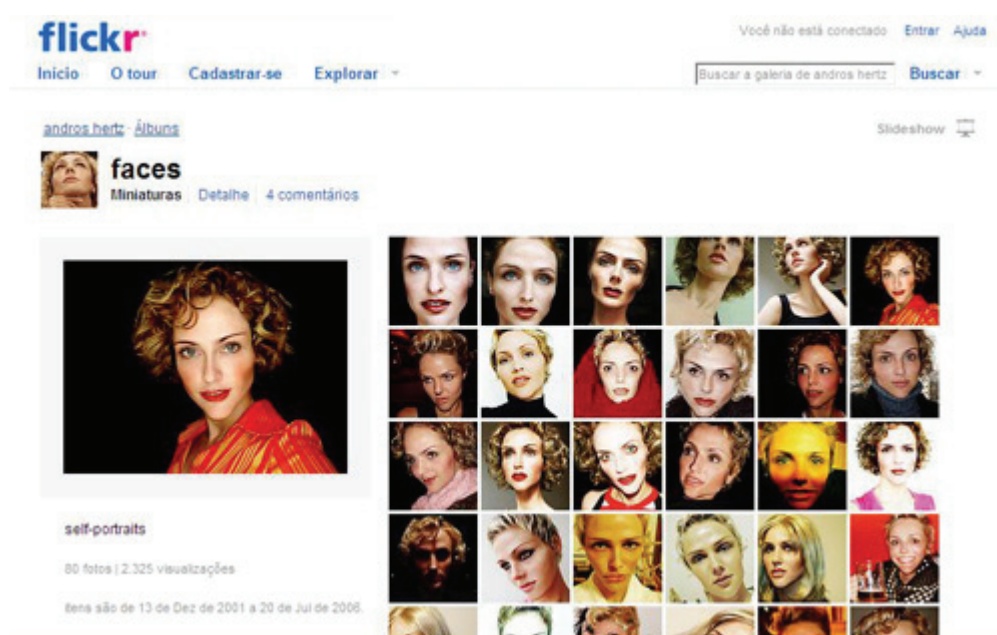


Figura III: *Andros Hertz*. Página do serviço de compartilhamento de imagens Flickr, da artista Helga Stein.⁴

Pode-se dizer que ambas artistas trabalham com a noção de encenação, ou, simulação, se valendo das práticas do auto-retrato fotográfico. A produção do auto-retrato nas artes visuais brasileiras pós-anos 70, traz características onde se percebe, dentro da fotografia (e novas mídias), obras que trazem a discussão histórica e conceitual das transformações do olhar do artista sobre seu próprio corpo, comumente trabalhando com a justaposição, fragmentação e apropriações de imagens.

⁴ Fonte: ANDROS Hertz. Coleção de imagens no serviço de compartilhamento Flickr. Disponível em: www.flickr.com. Acesso em 15 de julho de 2009.

Exemplo desta temática esteve reunido na mostra “Deslocamentos do eu: O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976 – 2001)”, que teve como curadores Tadeu Chiarelli e Ricardo Resende, em 2001. Os artistas participantes da mostra apresentaram trabalhos com fotografia, xerox, vídeo, entre outros suportes de diversas mídias. O registro fotográfico do próprio corpo, realizado pelos registros dos próprios artistas, ou terceiros, trazem imagens com diferentes significados, por vezes ambíguos, por vezes descontextualizado de seu significado original. São artistas que vêem sua própria imagem distanciando-se desta, tratando-a como objeto, por vezes mercadoria, numa situação emblemática real ou fictícia, numa atitude de autoquestionamento e autoconhecimento.

Já na segunda metade dos nos 90, surgem artistas e jovens fotógrafos que trazem uma maior abstração à fotografia. Dentre algumas obras desta época, destacam-se importantes trabalhos em autorretratos. Estas obras fotográficas apresentam elementos parecidos com os do universo pictórico. Entre os artistas representantes desta época pode-se destacar Marcelo Arruda, Rafael Assef, Marcela Hara, Pellegrin, Giorgia Volpe, Paulo Gaiad e outros.

É neste contexto de fragmentação do próprio corpo, recorte e segmento deste, explorando os limites de sua abstração, que atuam alguns dos principais artistas brasileiros que utilizam a fotografia como suporte de suas obras.

4. DA ENCENAÇÃO À “DESPERSONIFICAÇÃO”

Outras estratégias de desconstrução do indivíduo também podem ser percebidas na obra de outros artistas. John Coplans, para dar um exemplo bastante incisivo deste processo, realiza seus auto-retratos sem, no entanto, apresentar a imagem de sua cabeça (Fig. IV). Annateresa Fabris (2004), no capítulo “O auto-retrato acéfalo”, ao excluir do processo de auto-representação justamente a parte do corpo que constitui os elementos principais de identificação do indivíduo, evita, desta forma, fazer referências de sua identidade.

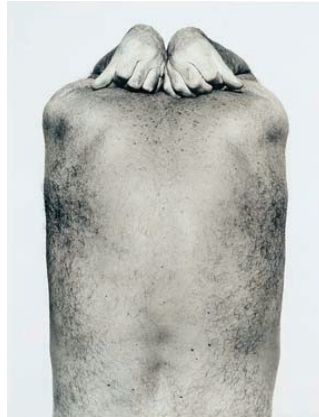


Figura IV: John Coplans, *Auto-Retrato (Costas)*, 1978.

Como pode ser observado, a desconstrução do indivíduo é levada as últimas conseqüências, quando este se fragmenta de maneira que sua identidade não pode ser revelada a partir do retrato. O rosto deixa de ser o agente fundamental do retrato para abrir espaço para aqueles que eram coadjuvantes em outrora. Dessa forma, não apenas costas, mas também mãos, dedos, pés, pernas, podem ser os atores principais dessas novas narrativas sobre o corpo fotografado.

Da mesma forma, na obra *Iminente Circuito*, o artista Rubens Mano problematiza a idéia de autorretrato, transformando-o em uma mera silhueta. Desta forma exclui qualquer marca fisionômica que lhe permita apontar uma identidade, almejando o anonimato. O artista propõe a ofuscação por uma imagem vazia, sem qualquer envolvimento social, através de uma alteridade indefinida transformada em pura superfície.

Segundo Fabris, (2004, p. 14) “o que importa num retrato fotográfico não é a identidade, e sim a Alteridade secreta, aquela máscara que torna o indivíduo singular, que o transforma em ‘coisa entre as coisas’”.

5. AUSÊNCIA E DESAPARECIMENTO DO EU

Para finalizar, dentre algumas estratégias utilizadas por artistas contemporâneos para a realização de auto-retratos, cito aqui o trabalho da artista norte-americana Francesca

Woodman (1958 -1981⁵) (Fig. V). Em suas fotografias, a artista mostra a problemática do sujeito-objeto como desaparecimento. Inscreve no ato fotográfico sua própria ausência física, através de imagens que se apagam, se camuflam e se fragmentam no confronto entre o espaço e o tempo.

Corpo e espaço são elementos fundamentais na problematização de seu trabalho, onde interagem num contexto de desconstrução do ato fotográfico, assim como da desconstrução e exploração da relação identitária. Lugar íntimo de fragmentação e pertença, os espaços escolhidos pela artista geralmente são edifícios abandonados, destruídos, numa espécie de procura de conexão com a fragmentação e o confinamento do corpo no meio.



Figura V: Francesca Woodman. *House #3*, Providence, Rhode Island, 1975-1976.

Se a fotografia em sua origem definiu-se como um atestado de presença, ela também vai expressar uma ausência – ou seja, algo que já não está mais lá. Desta forma a

⁵ Francesca Woodman, em profunda depressão, suicida-se, atirando-se da janela de seu prédio, em 1981, aos 23 anos, fazendo com que seu trabalho fosse ainda mais difundido pelo mundo.

dissolução do Eu enquanto potência expressiva pode significar também um corpo que não se apresenta nem como um corpo-espetáculo, nem como corpo-objeto, pois uma vez que perde sua identidade, sua materialidade, o corpo desprende-se do ato de significar.

A exploração da identidade através de uma atitude minimalista, numa espécie de anti-forma, num movimento de negação e de não-identidade, manifestam-se na prática de construção do auto-retrato como corpo ausente no campo físico. Woodman oferece seu corpo num contínuo jogo de simulacros, onde a origem, a matriz, há muito se apagou. “Francesca Woodman, criou um mundo de exploração e delírio corporal, auto-representativo e inquiridor do fotográfico, deixando como legado uma obra, que é presença sutil de reminiscência e libertação.” (MENDES, 2010).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo como ferramenta, suporte ou veículo da obra aparece com frequência a partir dos anos 60 na história das artes. Inúmeros artistas produziram obras apontando, questionando ou criticando as condições de existência nas mais variadas práticas artísticas, utilizando-se do próprio corpo com artifício e meio de expressão.

Tanto a encenação, simulação do ato de produzir-se como outrem, quanto a dissolução do *Eu* como identidade estável, propiciando experiências de despersonificação, aparece com frequência nas práticas utilizadas por artistas contemporâneos no ato de auto-representação.

Uma vez que a fotografia se apresenta como autorretrato, assim como todo retrato apresenta-se como autorretrato de si para o outro, então chega-se a conclusão de que todo autorretrato pressupõe um simulacro, onde não existe um “eu” e sim uma sucessão de “eus” possíveis, onde o corpo não delimita uma identidade estável, mas sim, um conjunto de identidades sucessivas e contraditórias umas as outras, e que sempre será determinado pelo olhar do outro (FABRIS, 2004).

Para finalizar, lembremos do mito de Narciso onde, depois da morte do rapaz, as ninfas perguntaram ao lago por que ele chorava tanto. O lago ficou algum tempo quieto e por fim, disse: "Eu choro por Narciso, mas jamais havia percebido que Narciso era belo.

Choro por ele porque todas as vezes em que se deitava sobre minhas margens eu podia ver, no fundo de seus olhos, a minha própria beleza refletida"(SGARIONI, 2008). Para além das obras, os artistas revelam algo mais profundo do que a própria imagem: talvez alguma verdade que eles esperam que os outros vejam, sendo que igualmente podem expressar como eles gostariam de ver a si mesmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1981.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.

CUMMING, Laura. **A face to the world on self- portraits**. London, Harper Press, 2009.

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

MACHADO, Arlindo. **O Quarto Iconoclasmo e Outros Ensaios Hereges**. São Paulo: Editora Papyrus, 2001.

SITES:

HORA, Daniel. **O Hackeamento como Prática Artística**. Publicado na Com Ciência: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. Disponível em:

<www.comciencia.br/comciencia/index.php?section=8&edicao=48&id=599>. Acesso em 14 de outubro de 2010.

MENDES, Rossana. **Francesca Woodman: Crítica do Fotográfico e Lugar Identitário**. Fevereiro de 2010. Disponível em:

<www.projectotraco.net/index.php?option=com_content&view=article&id=84&catid=43&Itemid=60>. Acesso em 14 de outubro de 2010.

SGARIONI, Mariana. **Uma Multidão de Narcisos**. Agosto 2008. Disponível em:
<www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=578> Acesso em 15 de outubro de 2010.

CATÁLOGOS:

CHIARELLI, Tadeu. **Identidade/ não identidade: a fotografia brasileira atual**. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. Deslocamentos do Eu: **O Auto-Retrato Digital e Pré-Digital na Arte Brasileira (1976–2001)**. Itáu Cultural Campinas, 2001.