

**A TRÂNSFUGA: UMA POÉTICA DA PROJEÇÃO DE SI**  
**THE RUNAWAY: A POETIC OF THE PROYECTION OF SELF**

Rosa Maria Blanca / UFSM

**RESUMO**

A presente pesquisa possui como objetivo principal discutir o estatuto do autorretrato e do retrato como documento identitário, através de distintas linguagens como a fotografia e a projeção na arte contemporânea. A biopolítica do poder como produção e regulação das identidades tem intensificado a normatização dos processos de subjetivação, mediante a tecnologia e a visualidade. A poética propõe a desconstrução e descodificação dos elementos próprios do retrato, dialogando com a estética, a história da arte e os estudos *queer*. Sugere-se pensar o conceito de trãnsfuga como a ação performativa de deserção e de projeção de si. São analisadas as obras do coletivo G+q e de artistas em contextos de estrangeiridades como Claude Cahun, Zineb Sedira, Lucia Moholy e Rosa Blanca.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte contemporânea; estrangeiridades, identidades; subjetividades; trãnsfuga.

**ABSTRACT**

*The main objective of this research is to discuss the status of self – portrait and portraiture as an identity document, through different languages such as photography and projection in contemporary art. The biopolitics of power as production and regulation of identities has intensified the normalization of the processes of subjectivation, through technology and visuality. The poetics proposes the deconstruction and decoding of the proper elements of the portrait, dialoguing with aesthetics, art history and queer studies. It is suggested to think the concept of the runaway as the performative action of desertion and self-projection. The works of the collective G+q and of the artists in contexts of foreigners such as Claude Cahun, Zineb Sedira, Lucia Moholy e Rosa Blanca are analyzed.*

**KEYWORDS:** Contemporary art; foreignities, identities; subjectivities, runaway.

## Introdução

A presente pesquisa possui como objetivo principal discutir o estatuto do autorretrato e do retrato como documento identitário, através de distintas linguagens como a fotografia e a projeção na arte contemporânea. A biopolítica do poder como produção e regulação das identidades tem intensificado a normatização dos processos de subjetivação, mediante a tecnologia e a visualidade. A poética propõe a desconstrução e descodificação dos elementos próprios do retrato, dialogando com a estética, a história da arte e os estudos *queer*. Sugere-se pensar o conceito de trânsfuga como a ação performativa de deserção e de projeção de si. São analisadas as obras do coletivo G+q e de artistas em contextos de estraneidades como Claude Cahun, Zineb Sedira, Lucia Moholy e Rosa Blanca.

Propõe-se, também, o autorretrato como forma de persistência subjetiva, cuja estética de si propõe um contexto (des)identitário, através da linguagem da arte contemporânea. A poética permite a experimentação de distintas visualidades, confrontando a imagem fotográfica e seus elementos como o enquadramento, a nitidez e a exposição. No desenho, os traços e a gestualidade na ação e no percurso, mediante a (des)configuração do rosto e do corpo, apagam qualquer possibilidade de identificação, ao mesmo tempo em que ampliam a estética na percepção de si. As séries propostas escapam da fixidez identitária, problematizando a construção do sujeito a partir da sua captura estética e visual. Sugere-se, também, que o autorretrato como constituição de si, expandindo processos de subjetivação que questionam a naturalização da(s) identidade(s).

A seguir, na primeira parte da pesquisa, discutem-se aquelas obras que se consideram relevantes na desconstrução da linguagem retratística e identitária.

Na segunda parte, pesquisa-se a trânsfuga como conceito operativo para o desenvolvimento da poética, no percurso da obra *Não me peguem / No me peguen* (2017), de Rosa Blanca, em articulação com as experiências artísticas de outras artistas como Zineb Sedira e Lucia Moholy, em uma dimensão de deslocamento ou de estraneidade. Almeja-se esboçar uma breve genealogia da desconstrução identitária, fazendo um recorte de artistas mulheres, sem a pretensão de esgotar a temática, profundamente experimentada nas últimas décadas.



A saber, a configuração da nacionalidade data do século XVIII, durante a conformação dos estados nacionais, a partir do surgimento da república, na Revolução Francesa, quando começa a gestar-se a identidade nacional e a se designar quem pertence ao povo e, portanto, quem tem o direito à cidadania e quem não o possui (CURIEL, 2013).

Os estudos fotográficos que contribuíram à constituição dos códigos identitários e, consequentemente, ao documento de identidade, surgem na antropologia física. Lembrando que já existiam papéis oficiais de identidade, que já vinham sendo usados, a partir do século XVIII, durante a Revolução Francesa, precisamente, em função da configuração do Estado-nação e as respectivas nacionalidades, como foi explicado no parágrafo anterior. Alphonse Bertillon foi precursor do sistema antropométrico, no final do século XIX. Através de retratos de infratores, Bertillon criou registros detalhando características específicas que, deram lugar a classificações (SANDON, 2012). As imagens eram acompanhadas de legendas escritas. A necessária uniformização dos retratos para efetivar a pesquisa criminal, deu lugar à padronização dos retratos, como pode ser visto na seguinte imagem (Figura 2):



Figura 2: Alphonse Bertillon. *Tipos Criminais* (1893). Fotografia. Publicado na *Identification Anthropométrique*.

Este sistema, que mais tarde será denominado como *bertillonage*, por ter sido Alphonse Bertillon o seu precursor, junto com a impressão digital, será utilizado para a identificação da população, na França, no início do século XX. Transformando-se, futuramente e em escala global, em práticas de identificação de nacionalidades. As técnicas serão mobilizadas para identificar aquelas parcelas da população consideradas como indesejáveis, tais como estrangeiros, nômades, infratores e reincidentes, o que será um motivo de preocupação para todos os franceses (PIAZZA, 2004). O retrato e a assinatura serão os elementos que legalizarão estas primeiras cartilhas de identidade, no solo francês.

Entre as artistas precursoras na desconstrução do autorretrato como dispositivo de controle, destaca Claude Cahun. Nas suas fotografias, a ambiguidade do gênero se faz evidente. O trabalho do Cahun é significativo também porque incursiona na linguagem da performance fotográfica. A artista problematiza a veracidade identitária do retrato, fazendo uso dos poderes performativos da imagem em fotografia (DUMONT, 2011). No trabalho de Cahun, pode ser observada a relação entre os códigos do retrato fotográfico e os códigos identitários (Figura 3).



Figura 3: Claude Cahun. *Aviador* (1929). Fotografia - autorretrato. Nantes.

Os autorretratos autoficcionais de Cahun através de infinitas posturas, gestos e mascaradas, *avant la lettre*, rejeitam o sujeito feminino como objeto, chamando a um

“tu” e, nesse sentido, apelando a uma alteridade ou a uma multiplicidade de vozes, imagens e trânsfugas (OBERHUBER, 2004).

O uso da fotografia é totalmente deliberado em Cahun. Parece ser que Cahun irá produzir o autorretrato *Aviador* (1929), a partir da sua simpatia por um soldado russo desertor, muito semelhante ao ator estadunidense Gary Cooper, do filme *A legião dos condenados* (1928). Nessa experiência, pode ser observado como a artista identifica-se com a figura da objeção.

### **A trânsfuga**

A artista Zineb Sedira problematiza a estética da mulher –ocidental– descoberta ou sem véu, como imagem da mulher civilizada, em oposição à mulher passiva com véu –oriental–. A obra de Sedira é autobiográfica e mostra as constantes migrações que tem vivido, transitando entre Oriente e Ocidente. Sedira é considerada britânica, mas é de ascendência francesa e algeriana. Atualmente, trabalha tanto em Londres, quanto em Paris e Argélia.

No autorretrato *Eu ou a Virgem Maria* (2000), Sedira aparece multiplicada e de forma velada (Figura 4). É impossível distinguir seu corpo e seu rosto. Os véus fazem parte da estética de algumas mulheres. Por exemplo, a burca é um tecido usado geralmente por mulheres de ascendência iraniana. Outros mantos como o *hiyab* são também usados ocasionalmente pela mulher árabe. A analogia com a Virgem Maria é usada para ensinar as semelhanças entre as religiosidades, como a católica e a islâmica. Com a intensificação dos fluxos migratórios, na história recente, alguns países europeus têm-se manifestado a favor do veto do véu, como a burca ou o *hiyab*, por razões de segurança.

Ao propor um autorretrato que foge do código da retratística ocidental, Sedira intervém na disposição visual obrigatória do corpo feminino. O trabalho traduz o véu como uma forma de resistência cultural frente ao policiamento identitário europeu. Há uma dificuldade na legibilidade da imagem. Uma veladura do sutil transpõe a inteligibilidade da subjetividade, antevendo no pânico ao véu uma justificação absolutamente mental. No autorretrato, o direcionamento do(s) corpo(s) aponta para fora do enquadramento, através do imaginário andar dos corpos, indicando a

(re)velação de uma paisagem em aberto. Essa abertura da paisagem sugere a indefinição do enquadramento, dos territórios e das fronteiras.



Figura 4: Zineb Sedira. Autorretrato ou a Virgem Maria I, 2000. Tríptico, C-Prints contrecollés sur aluminium, 170cm x 100cm c /u. © Zineb Sedira, Paris

Pioneira nos retratos de dimensão subjetiva, Lucia Moholy foi das primeiras artistas a produzir em um contexto de mobilidade, devido a suas inquietações artísticas e culturais. O seu trabalho está inserido dentro da estética da Bauhaus. No entanto, a sua obra explora outras maneiras de fotografar a sensibilidade tanto autoral, quanto do sujeito retratado. Em *Damenportrait* (1928), apresenta uma mulher com chapéu, cuja sombra impede que seja reconhecida a sua identidade, interferindo nos códigos da retratística tradicional (Figura 5). Dificilmente é visualizado rosto e seus olhos, chave para a sua identificação pessoal.



Figura 5: Lucia Moholy. *Damenportrait* (1928). Fotografia, prata/gelatina, 14,3 x 10,9 cm.  
Col. Particular

De procedência judaica, nasceu em Praga, em 1894. Com 21 anos, descontenta com o ambiente familiar, mudou-se para Wiesbaden, ocupando imediatamente um lugar no âmbito artístico. A sua presença no âmbito cultural é relevante devido aos obstáculos para uma mulher artista, na época. Em 1921, László Moholy-Nagy casou-se com Lucia Shulz, que adotaria o sobrenome dele. Em 1923, o casal passou a morar em Weimar, para trabalhar na Bauhaus, onde Lucia trabalhou intensamente nos projetos fotográficos e editoriais, tornando-se a fotógrafa oficial (VALDIVIESO, 1998). Em 1925-26, estudou na Academia de Artes Gráficas e do Livro de Leipzig. Durante a transferência da Bauhaus para Dessau, Lucia Moholy efetuou as fotografias dos novos edifícios arquitetados por Walter Gropius, em 1926, assim como projetos editoriais e os objetos da instituição, para serem inseridos no mercado. Redigia os livros da Bauhaus, também, mas nunca será mencionada como autora (Idem, 1998). Em 1928, instalou-se em Berlim. Com a chegada do exército nacional-socialista no poder, na década de 1930's, separada de László e unida agora com Theodor Neubauer, a situação de Moholy se complicou. Neubauer é preso, pelo exército nacional-socialista. Moholy passou a morar em Londres, abandonando Berlim e devendo deixar os negativos da sua produção fotográfica para Bauhaus, na Alemanha, em poder de Gropius. Em 1959, mudou-se para Zollikon, na Suíça, onde se transformou em retratista e ministrante de aulas de fotografia. A partir desse momento, deu conferências, dedicou-se à microfilmação e publicou artigos. Viajante, perseguida, exilada e marginalizada, participou nas primeiras mostras de fotografia artística, como *Neue Wege der Photographie*/Novos caminhos da Fotografia (1928), *Fotografie der Gegenwart*/Fotografia Contemporânea (1929) e *Film und Foto*/Cine e Fotografia (1929).

No retrato *László Moholy-Nagy* (1925-1926), realizado por Lucia Moholy, o sujeito aparece com o rosto encoberto pela sua mão em um gesto desfocado (Figura 6).



Figura 6: Lucia Moholy. *László Moholy-Nagy* (1925-1926). Fotografia, prata/gelatina, 25,5 x 20 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA.

A obra fotográfica de Lucia Moholy foi vital para o lançamento e impulso de Bauhaus, para a sua produção e reprodução. Os seus negativos foram apropriados por Walter Gropius e impressos, sem nunca levar o crédito de Lucia Moholy. Aliás, Gropius negou-se a devolver-lhe os negativos, reproduzindo-os sem autorização legal (SHULDENFREI, 2016). O ponto de vista da artista, ângulos e tomadas do desenvolvimento arquitetônico da escola, assim como das pesquisas desenvolvidas, determinaram o rumo de Bauhaus, como movimento e como projeto político. A clareza, a transparência e a nitidez, foram elementos altamente trabalhados na sua obra.

Em *László Moholy-Nagy* (1925-1926), Lucia Moholy altera a estética da retratística tradicional. A inversão da transparência e da nitidez é chave para o entendimento da sua proposta. A saber, alguns elementos exigidos pela retratística estão relacionados com os dados da pessoa fotografada, como seu caráter, posição, etc (MIFSUD, 1998). Ao não poder ser visualizados os elementos convencionais do retrato, a imagem produzida por Moholy convida a refletir a “subjetividade do artista, ou talvez do observador, se é que há alguma” (HIGGINS, 2012, p. 245). Há um ato fotográfico deliberado na oclusão do objeto.

A projeção *Não me peguem / No me peguen* (2017), de Rosa Blanca, configurada por doze autorretratos projetados através de um *data-show*, discute o estatuto da imagem como documento identitário (Figura 7).

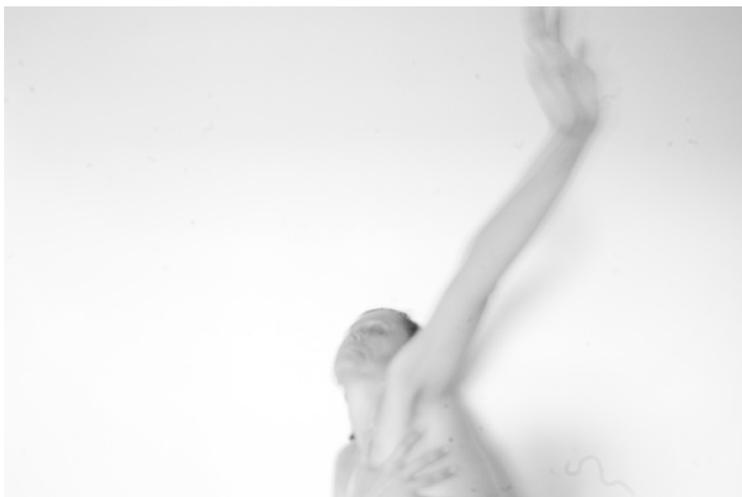


Figura 7: Rosa Blanca. Não me peguen / No me peguen (still) (2017). Autorretrato.  
Projeção fotográfica em preto e branco, dimensões variáveis.  
Col. Particular.

Durante o processo de elaboração das fotografias, Blanca interage com a câmara tentando desconstruir a ideia de retrato. A câmara é colocada em um tripé, enquanto a artista performa na sua frente. Sem nenhum tipo de vestuário, a interação pode ser traduzida como uma persistência do subjetivo, questionando o visualizável quando classificável. A tensão pode ser percebida nos gestos que a artista produz como tentando evitar ser tomada em foto, ao mesmo tempo em que há uma insistência nos seus movimentos para enfatizar a sua existência.

A câmara fotográfica é usada por Blanca de modo metaforicamente intersubjetivo. Há uma reapropriação do potencial da câmara, tanto no que se refere à sua contribuição para a formalização dos códigos identitários, quanto na sua função de captura. Blanca tenta não sair do enquadramento, mas também batalha para não ser pega pela objetividade. A lógica do retrato depende da estabilidade do enquadramento. Lembrando que a estrutura da fotografia está em função do enquadramento, que, atua “normativamente” (BUTLER, 2015, p. 44).

Em todos os momentos, Blanca busca antecipar-se nas tomadas, indo no (des)encontro da imagem de si.

As imagens são projetadas em um formato horizontal, contrariamente à retratística vertical dos documentos de identidade (Figura 8).



Figura 8: Rosa Blanca. Não me peguen / No me peguen (still) (2017). Autorretrato.  
Projeção fotográfica em preto e branco, dimensões variáveis.  
Col. Particular.

A técnica da projeção pode chegar a problematizar a legitimidade da imagem como documento.

Em *Não me peguem / No me peguen* (2017), a artista mostra-se nua. No entanto, os seus movimentos não correspondem às expectativas de nenhum estereótipo do corpo nu. Mas tampouco existem certezas na forma da análise identitária. A obra de Blanca insere-se na arte contemporânea. Entende-se esta arte como uma projeção de proposições inseguras e contingentes, dúvidas e desacertos (SMITH, 2012).

Sem inscrição aparente, a projeção na arte contemporânea reativa o lugar expográfico onde se dispõe, expandindo a percepção do espaço. A evanescência da projeção luminosa evoca a fugacidade do corpo. O reflexo da artista emana fugitiva, primeiro através do data-show, e logo, na parede onde é lançada a projeção.

A projeção de si permite a Blanca espelhar o seu próprio processo de subjetivação (des)capturando fotograficamente sua proposição no espaço e no tempo. Como artista, sua imagem trânsfuga desincorpora qualquer elemento que possa aludir a uma expectativa cultural. O autorretrato deixa de ser fiel a sua codificação.

A projeção *Não me peguem / No me peguen I* (2017), quando intocável, sugere uma imagem trânsfuga do controle identitário. Nesse contexto, sugere-se pensar o conceito de trânsfuga como a ação performativa de deserção e de projeção de si.

A (des)occlusão de si pode ser observada em outra imagem da projeção *Não me peguem / No me peguen* (2017), de Rosa Blanca (Figura 9):



Figura 9: Rosa Blanca. *Não me peguem / No me peguen* (still) (2017). Autorretrato. Projeção fotográfica em preto e branco, dimensões variáveis. Col. Particular.

Por momentos, o seu rosto e o seu corpo (des)aparecem ou não são visualizáveis. A instabilidade propõe uma estética subjetiva através de um corpo que se desliza, performa e imagina-se a si mesmo, sem determinar-se.

Rosa Blanca nasceu na Cidade de México, em 1965. Atualmente, reside em Santa Maria, Brasil, tendo morado também no Estado espanhol. O título “Não me peguem”, alude ao verbo “pegar”, que em espanhol significa “bater”, problematizando as múltiplas sujeições e violências ao impor categorias identitárias, ou no momento de desmarcar-se delas, no contexto atual da violência de gênero e dos fluxos migratórios.

“Pegar” significa também em espanhol “colar”; assim, “não me peguem” é uma tentativa de deslocamento. “Não me peguem”, em português, sugere o desejo de desclassificação na nomenclatura das ciências ou de qualquer outra ordem.

Nesse sentido, a série “Não me peguem” pode ser interpretada também como uma posição *queer*. A poética propõe um processo de subjetivação contra a violência da regularização da identificação do sujeito nacional –e por que não, do sujeito mulher e ou homem–. As fotografias sugerem uma diáspora como espaço de renegociação, em um contexto pós-nacional ou pós-identitário. A obra faz parte da pesquisa *Arte*

*nas margens: estrangeiridades e (des)localizações.* Propõe-se imaginar uma fronteira plena, como dimensão artística, para dar fim aos atuais nacionalismos e/ou técnicas de controle.

### **Considerações finais**

A pesquisa mostra as distintas implicações geradas a partir das performances em fotografia e da projeção na arte contemporânea. Estudam-se as relações entre os códigos da retratística, a regulação das identidades e das artes visuais. Como resultados da pesquisa, vivencia-se o gesto performativo como uma poética que sugere subjetividades da trânsfuga, espelhadas tanto no processo quanto na sua projeção.

Como conclusão, existem vários níveis. Em uma dimensão, evidenciam-se as especificidades das linguagens usadas e investigadas, como o autorretrato e a projeção. Em outra dimensão, pode ser observado como os processos de subjetivação desenvolvidos através de poéticas em arte contemporânea são percursos de resignificação de si, que atentam os paradigmas identitários. Ambas dimensões buscam a projeção de ambientes subjetivos, instaurando o lugar da obra em uma espacialidade e temporalidade microestéticas, como a continuação se explica.

Ao optar pela performance em fotografia, a poética de artistas como Claude Cahun, Zineb Sedira e Rosa Blanca, visualizam percursos particulares em situações de vulnerabilidade. A performatividade do evento poético, produz subjetividades fluídas abrindo uma dimensão do (des)nacional. Há uma clara proposta de incorporação de outras lógicas e de tentativa de renegociação contra o “violento impacto da regularização e a identificação” (GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, 2011, p. 85).

As experiências de deslocamento, persecução, exílio ou migração, levam à reflexão e (re)invenção de práticas artísticas em movimento. As incertezas territoriais, a intensificação do controle, as decisões precipitadas, as fugas ou as (im)permanências, direcionam as propostas estéticas para a desconstrução do(s) saber(es) disciplinários, incidindo na subjetivação de si, nas formas de fazer e pensar a arte e o corpo. A poética explora as perspectivas do corpo e seus graus de apresentação, em função da narrativa da projeção. A variedade de perspectivas do

corpo pertencem aos próprios sujeitos e, no entanto, a sua apreensão depende das suas experiências e de suas vivências, mas, também, do contexto político em que vivem (BUTLER, 2015).

É visível que conceitos como representatividade ou representação nacional são mecanismos reguladores do sistema das artes, dentro das exigências do Estado-nação. Artistas em descolamento nunca se sentiriam identificadas nem nos movimentos da arte moderna, no caso de Claude Cahun ou Lucia Moholy, nem nas mostras internacionais, no que se refere a Zineb Sedira e Rosa Blanca.

A câmara fotográfica é usada como dispositivo para o questionamento dos códigos que regem a retratística identitária. A performance é o modo como se desconstrói a retratística tradicional. A expansão do campo fotográfico devirá na performance da evasão, dentro do enquadramento da visão.

A projeção como linguagem da arte contemporânea modifica a percepção do tempo subjetivo. As espacialidades são mais amplas. O sujeito não possui como suporte nada além da sua própria propagação na projeção, fixada apenas pela invisibilidade da luz. Na projeção, a subjetivação parece deslocar e deslocar o lugar de qualquer enquadramento identitário, científico ou geopolítico.

### Referências

- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CURIEL, Ochy. *La nación heterosexual*. Colombia: Impresol, 2013.
- DUMMONT, Fabienne. *Approches féministes et pensées queer en Europe. Perspective*, No.1, p. 592 - 598, 2011.
- GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Encarna. *Anhelos diaspóricos y la pequeña libertad: sexualidad, migración y precariedad*. In: ROMERO BACHILLER, Carmen, GARCÍA DAUDER, Silvia, BARGUEIRAS MARTÍNEZ, Carlos (Orgs). *El eje del mal es heterosexual: Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2005.
- HIGGINGS, Jackie. *O eu moderno*. In: HACKING, Juliet (Ed. Geral). *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- JAUNEAU, Cécile. *L'autoportrait féminin en peinture à la fin du XIXe siècle en France*. In: GISPERT, Marie, MÉNEUX, Catherine, PERNOUD, Emmanuel e WAT, Pierre (ed.). *Actes de la Journée d'études - Actualité de la recherche en XIX siècle*. Master 1, Années 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, 2015.
- MIFSUD, Cristina Benaches. *La fotografía ¿una amenaza para la retratística tradicional?* *Milars. Espai Història*. No. 21, p. 97 – 104, 1998.
- OBERHUBER, Andrea. *Aimer, s'aimer à s'y perdre?: Les jeux spéculaires de Cahun Moore*. *Intermédialités*. No. 4, p. 87 – 114, 2004.

- PIAZZA, Pierre. Septembre 1921: la première « carte d'identité de Français » et ses enjeux. *Genèses*. Vol 1, No. 54, p. 76 – 89, 2004.
- SANDON, Emma. Fotografia e ciência. In: HACKING, Juliet (Ed. Geral). *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.
- SHULDENFREI, Robin. Images in exile: Lucia Moholy's Bauhaus negatives and the construction of the Bauhaus legacy. *History of Photography*. Vol. 37, No. 2, p, 182 - 203, 2013.
- VALDIVIESO, Mercedes. Lucía Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus. *Arte, Individuo y Sociedad*. No. 10, p.213 - 228, 1998.

### **Rosa Maria Blanca**

Artista, teórica, curadora, docente e pesquisadora. Possui Doutorado em Ciências Humanas (UFSC) e Mestrado em Artes Visuais (UFRGS). Atua no Programa de Pós-graduação (PPGART) e no Departamento de Artes Visuais (DAV) e, como Coordenadora do Curso de Artes Visuais (CAV) e do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB), da UFSM. É Curadora da Exposição Internacional de Arte e Gênero (UFSC, 2013 e 2017). Participou em exposições coletivas como *Selfie* (Gasômetro, Porto Alegre, 2015).