

Do *photobooth* à *selfie* A cabine fotográfica e as gerações tecnológicas

Constança Babo

Resumo:

A cabine fotográfica é uma máquina que perpassa gerações, suscitando um contínuo interesse por parte do público. Consistindo a fotografia na captura de um determinado momento, observa-se como, nesse dispositivo, a prova fotográfica é, simultaneamente, o acontecimento e o seu registo, o objeto e a sua fotografia e o utilizador da máquina é o fotógrafo e o fotografado, ambivalências que conferem um particular interesse a esta técnica, o que se reflete na sua recorrente utilização por parte dos artistas. O *photobooth* é, pois, um importante instrumento de produção de autorretrato, de autorrepresentação e de introspeção subjetiva, permitindo explorar o conceito de identidade através de uma linguagem muito própria: o automatismo, a imagem refletida na tela e a sequencialidade. Por oposição, a tão popularizada *selfie*, capturada através dos dispositivos móveis digitais, banaliza a autorrepresentação e esvazia a sua singularidade. É a esse recente método que, hoje, recorrem as jovens gerações, cada vez mais absorvidas pelo universo digital, contexto no qual se constroem identidades múltiplas ou fabricadas. Assiste-se um desdobramento do eu que explora, de modo contínuo e disperso, o alter-ego, tendendo até a anular a representação individual. A dinâmica do virtual e da partilha em rede, nomeadamente nas redes sociais digitais, é pública, ao invés de ser privada, íntima, simbólica de reflexão e de introspeção, características, precisamente, das cabines. Este artigo propõe-se a questionar e a refletir sobre o lugar do autorretrato do *photobooth* perante as novas gerações, humanas e tecnológicas.

Palavras-chave: *photobooth*; fotografia; *selfie*; autorretrato; autorrepresentação.

Abstract:

The *photobooth* goes through generations, provoking a continuous interest in a diversified public, preserved and, at times, raised by a strong revivalism, at the same time, being devalued by the new generations. Photography is, itself, the capture of a certain moment, and, in the booth, the photographic proof is simultaneously the event and its register, the object and the photograph. The user of the machine is the photographer and the photographed, the one that triggers the camera and the one that's captured by it, which consists in an interesting ambivalence hugely explored by the artistic community.

The *photobooth* became a strong instrument of self-portrait, self representation and subjective introspection as it allows to explore the concept of identity through an unique language: the automatism, the image reflected in the screen and the sequentiality. In the other hand, the popularized *selfie* suggests a subjectivity that vulgarizes the self representation and collides with the search of identity. It's to that type of photography that the younger generations are dragged to, being completely absorbed by the digital universe, the era of the multiple identity of an almost infinite individual unfolding that explores the alter-ego in a continuous and dispersed way tending to anul the purpose of self-representation. The dynamic of the virtual and the online sharing, as in the social media networks, are no longer private, intimate or symbolic of reflection and introspection, characteristics of the booth. From that, this article questions and reflects the role of the photobooth and the self-portrait in today's generations, both social and technological.

Keywords: *photobooth*, photography, *selfie*, self-portrait, self-representation.

Introdução

A fotografia começou por ser conhecida pela sua capacidade de servir várias áreas, caso das ciências, ao contribuir para novas disciplinas de investigação tais como a fisionomia ou a frenologia. Porém, a técnica foi principalmente utilizada com fins sociais para a obtenção de retratos oficiais de carácter burocrático. Nesse mesmo âmbito, concebeu-se a cabine fotográfica que possibilitou a rápida produção de documentos de identidade padronizados que uniformizam os indivíduos. Tal função manteve-se até a máquina ser produzida e distribuída em larga escala e o seu uso aberto às massas, momento a partir do qual se desenvolveu enquanto importante instrumento de introspeção subjetiva.

Consistindo a fotografia na captura e na impressão de um determinado momento, observa-se como, nas cabines, a prova fotográfica é o momento, ou seja, é, simultaneamente, o acontecimento e o seu registo, o objeto e a fotografia. O utilizador da máquina é o fotógrafo e o fotografado, o acionador da máquina e o capturado por



esta. Contudo, ao mesmo tempo que o retrato sucessivo permite que o indivíduo se veja repetidamente, ao surgir multiplicado, objeto de produção em série e, portanto, pouco individualizado, também estabelece um contraponto com a ideia de autorrepresentação. É um instrumento de múltiplas ambivalências e com uma estética singular, tornando-se objeto de particular interesse e, consecutivamente, de estudo e de análise.

A dinâmica que o *photobooth* fornece ao seu utilizador permite explorar, de diversas formas, o conceito de identidade, algo que se tornou central na modernidade, o indivíduo tornando-se "modelo e referência" (Neves, 2016: 63). A linguagem da cabine é particularmente *sui generis*, permitindo o automatismo, a imagem refletida na tela, a sequencialidade e o íntimo, podendo, através dela, questionar-se *quem sou eu, tu e nós*. Ao mesmo tempo, trata-se de uma máquina que perpassa gerações, cativando um público alargado e diversificado que se vai alterando ao longo do tempo. Com efeito, denota-se um constante interesse pela utilização das cabines, tanto em eventos privados, especialmente por parte das *élites* e das *socialites* americanas, como em ocasiões públicas, podendo destacar-se as exposições em torno desta prática, como aqui se explora de seguida.

Ao dispensar um fotógrafo que opere manualmente a câmara e tratando-se de um espaço estreito e ocultado por uma cortina, o *photobooth* sugere uma até então inédita lógica de secretismo e de intimismo. A experiência de entrar numa cabine, fechar-se e interagir com uma objetiva é, precisamente, o que se mantém exclusivo a esta máquina e que preserva a sua singularidade perante o atual panorama de domínio das tecnologias digitais e virtuais.

Hoje, vive-se na era da *selfie*, na qual a capacidade do indivíduo capturar a sua imagem é garantida por todo o dispositivo que detenha uma lente de obturação. Ao mesmo tempo, surgem cada vez mais aplicações tecnológicas, muitas delas que simulam os resultados imagéticos das bandas da fotografia de cabine, frequentemente assumindo-o, como é o caso da *Cabine de Risos*, disponível na *App Store*. Inúmeras redes sociais também se apropriaram da estética visual do *photobooth*, apresentando estruturas semelhantes, como se verifica no popular *Instagram*. Existe, inclusivamente, uma *instaprinta*, impressora que faz a revelação imediata das fotografias capturadas e publicadas nessa plataforma digital. Essa máquina, comercializada por *The Photobooth Guys* (2013), apresenta-se com um marketing de venda que utiliza, precisamente, o mesmo discurso *do it yourself* do *photobooth*, aparelho este que o grupo também vende. As redes sociais, por sua vez, tratam-se de plataformas de partilha e conectividade, assim como de autorrepresentação e de individualização nutrindo o narcisismo de quem quer ver-se e mostrar-se aos outros, consecutiva e sucessivamente, numa sequencialidade por vezes até narrativa. Como Susan Sontag (2012) identifica, toda a

prática fotográfica sugere utilizações narcísicas, porém, é nos dispositivos atuais que essas mais se manifestam e multiplicam, mediante as possibilidades fornecidas pelo atual universo digital, mais prático, acessível, rápido e instantâneo. É, precisamente, esse novo panorama que provoca inúmeras alterações na prática, forma e significação do autorretrato e, ao mesmo tempo, na utilização do *photobooth*.

No sentido de analisar o autorretrato fotográfico em relação aos diferentes dispositivos que o possibilitam e que, em certo sentido, representam essa prática a nível analógico e digital, começa-se por relembrar o aparecimento da cabine fotográfica no contexto da própria fotografia e a sua subsequente evolução. De seguida, referem-se momentos artísticos nos quais a utilização desse processo de produção imagética foi particularmente significativa.

Isto justifica-se na medida em que foram os artistas a identificar e a apresentar ao público as inúmeras potencialidades do *photooboth*, explorando e introduzindo novas formas, significações e conceitos tanto da máquina como da própria autorrepresentação. Por último, termina-se relacionando as duas modalidades de autorretrato, o da cabine fotográfica e o digital, a *selfie*.

História do *photobooth*

“O primeiro dispositivo de arte *do it your self* do mundo”³
Mark Bloch, 2012, (tradução das editoras)

É necessário observar o percurso da cabine fotográfica para identificar os diversos papéis e significados que foi adquirindo ao longo do tempo e, a partir daí, a forma como tem sido utilizada pelas diferentes gerações. Nesse sentido, enquadra-se o *photobooth* no contexto da história da fotografia, uma das técnicas mais revolucionárias do séc. XIX. Desde o aparecimento da prática fotográfica, em 1839, que, como André Bazin identificou,

Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior forma-se automaticamente sem intervenção criadora do homem. (...) Todas as artes foram fundadas com base na presença do homem, somente na fotografia se desfruta da sua ausência. Esta produção de modo automático afecta radicalmente a nossa psicologia da imagem (1960: 7).

A máquina fotográfica que acabou por se tornar numa forte ferramenta de questionamento do real, do mundo e do humano, foi, inicialmente, requisitada para servir outras áreas, científicas e, principalmente, sociais, para fins burocráticos e efeitos de

³ “The world’s first do-it-yourself art-making device” Mark Bloch (2012).



controlo social. Tal como Walter Benjamin observou, antes de ser inserida na esfera da arte, "a fotografia só ganhou terreno com a reprodução fotográfica de cartões-de-visita" (Benjamin, 1931/2012: 97).

Convém lembrar que, até então, a única forma do indivíduo ver a sua imagem refletida era através do espelho e do reflexo em alguma superfície e, como Susan Sontag refere "o que o registo fotográfico confirma é (...) simplesmente que o indivíduo existe; por conseguinte, as fotografias nunca são de mais" (Sontag, 2012: 342). Assim, a utilização da técnica cresceu rapidamente e, em 1888, a Eastman Kodak Company produziu a máquina Kodak nº1, com um formato acessível e prático que possibilitou a aproximação da forma de registo do visível ao grande público. No ano seguinte, em Paris, na primeira Exposição Universal de Fotografia, foi apresentada uma outra inovação, o aparelho de fotografia automática. A origem deste último permanece incerta, divulgando-se, frequentemente, como explica Mark Bloch (2012), que em 1888 já havia sido construído um primeiro modelo por William Pope e Edward Pool.

Inicialmente, à semelhança da prática fotográfica, a máquina de cabine foi apresentada e divulgada enquanto objeto de função social, permitindo a captura rápida de retratos de identidade. Porém, o *photobooth* permitiu algo inédito, o autorretrato, a autonomia da ação do sujeito que se pretende fotografar. Também possibilitou a captura e a impressão sequenciais de fotografias livres da espera do, anteriormente longo, processo de revelação que passou a ser realizado instantaneamente numa questão de minutos. Progressivamente, o mecanismo tornou-se mais rápido, deixou de requisitar a troca frequente do papel e da tinta e, depois, foi programado para reagir à introdução de moedas.

A livre e pública utilização das cabines fotográficas e a sua história mais reconhecida datam do início de 1925, quando Anatol Marco Josepho levou a primeira máquina para Nova Iorque. Este, fotógrafo judeu de nacionalidade russa e emigrante nos Estados Unidos da América, desenvolveu o intitulado *Photomaton*. Abriu um estúdio em Manhattan, entre a Broadway e a 51th *street*, com três *booths* que apresentava com o slogan *Just picture yourself*. Dois anos depois, Josepho vendeu a sua criação a um grupo de investidores britânicos que distribuíram as cabines pela Europa e pelo Canadá. Em 1931, o canadiano David Mc Cowan criou o *Phototeria*, mais pequeno e, portanto, mais fácil de deslocar e de instalar, ao qual se seguiram inúmeros outros exemplares concorrentes. Depois, John Anton Slack retomou e aperfeiçoou a criação original de Josepho, ação posteriormente continuada por Herman Casler. A criação deste último e o *Photomaton* foram ambos comprados por William Rabkin que utilizou e uniu as duas máquinas para construir uma única, mais funcional e com melhor design, que intitulou de *Photomatic* e se tornou um sucesso, instalada em estações de metro e de comboio

e no porto de Nova Iorque. Vinte anos mais tarde, surgiram as *Auto-Photo Co* que apresentavam um interior padronizado com *flash* e planos de fundo pré-definidos, modelo rapidamente adoptado pela maioria das produtoras de cabines fotográficas e que anulou a individualidade dos autorretratos. Também se replicou a escolha entre duas, quatro ou seis fotografias, primeiro, com o papel fotográfico *argentique* e depois com o *thermique*, a cores, introduzido pela *Photo-Me*, em 1990.

O "procedimento dos retratos ao minuto", como Joan Fontcuberta explana, sugeriu uma nova forma de captura do real que se distanciou da concepção de que a imagem fotográfica contém algo de especial, o *punctum* de Roland Barthes (Fontcuberta, 2010: 28). Esse elemento, um determinado pormenor, detalhe, qualquer coisa da ordem do subjetivo, único a cada observador, que captura o seu olhar e atenção, parece perder-se perante a multiplicação do registo fotográfico. Questiona-se, assim, se essa característica tão especial da fotografia se perdeu, principalmente na máquina digital. Esta última, concebida por volta de 1990, instalou-se rapidamente enquanto instrumento de imediatismo, alterando fundamentalmente a relação do humano com a técnica de registo do real. Como já havia sido iniciado pelas empresas Kodak e Polaroid, com o sistema instantâneo, os formatos menores, mais leves e de custos reduzidos introduziram um carácter mais lúdico. Também em semelhança às fotografias instantâneas, o digital permitiu uma maior privacidade e intimidade, tanto no instante da captura como na revelação. Foi então que a fotografia transitou da esfera pública e social para a privada, algo que, mais tarde, se inverteu novamente por meio das plataformas digitais e redes sociais.

Paralelamente, a cabine fotográfica manteve, até ao tempo presente, uma evolução relativamente contínua, pela mão de diferentes entidades que a melhoraram e comercializaram. Um dos casos que se destaca é a máquina japonesa *purikura - Print Club*, uma *photo sticker booth* concebida no Japão, nos anos 90, e que parte do mesmo princípio do *photomaton*, tendo-se tornado rapidamente num dos instrumentos mais requisitados e utilizados no país. Tais cabines digitais, em vez do esquema padronizado recorrente nas restantes, incorporam diferentes fundos, escritas e pontos de vista e incluem diversas possibilidades de manipulação, desde a montagem e composição à sobreposição de símbolos e *emojis* nas fotografias. São máquinas coloridas e ilustradas com letras, motivos diversos e *animes* (desenhos animados japoneses), sendo tão feéricas e excessivas como a maioria da atual cultura nipónica de entretenimento.

Também na cultura ocidental se assiste a um revivalismo do *photobooth*, publicitado pela indústria do entretenimento e através da sua colocação dos átrios das salas de cinema e nos *shoppings*, compreendendo o método enquanto uma fotografia *vintage*, uma experiência e uma ação *de outro tempo*. Porém, o que a cabine fotográfica



representa e significa, no passado e no presente, não se mede somente pela sua utilização pública, mas, em grande medida, pelo seu enquadramento na esfera da arte, o que, em semelhança ao que ocorreu com a restante prática fotográfica, a reposiciona numa dimensão de maior significado e relevância.

O autorretrato na esfera da arte

Como Joan Fontcuberta entende, o rosto é "a sede da revelação e da simulação, da indiscrição e da ocultação, da espontaneidade e do engano, ou seja, de tudo aquilo que permite a configuração da identidade" (Fontcuberta, 2010: 23). O retrato é, pois, uma forma de representação que permite e sugere inúmeros questionamentos, algo que se multiplica no contexto do autorretrato. Desde logo, é recorrente dar-se um efeito de surpresa para o indivíduo que se faz fotografar, pois, na procura de se ver representado, é confrontado com um *outro* de si mesmo. Como Bernardo Pinto de Almeida explica, "assiste-se, assim, a uma fundamental descoincidência (a uma dissociação?) do que entendemos por identidade - enquanto projeção de autorreconhecimento com a identificação" (Pinto de Almeida, 2014: 26). Daí que, frequentemente, o fotografado não se veja integralmente na imagem que o representa e não identifique uma absoluta coincidência consigo mesmo.

No caso da fotografia do *photobooth*, mediante o mesmo plano de fundo, enquadramento e iluminação de um sistemático *flash* intenso, todas as provas fotográficas são descaracterizadas e despersonalizadas. Como Roland Barthes refere, a fotografia de cabine "retira o peso da imagem (...) para fazer de nós um assassino, procurado pela polícia" (Barthes, 1979: 20). Os retratados acabam por se assemelhar entre si, principalmente nas impressões a preto e branco, o que, apesar da experiência íntima da captura fotográfica, pode conduzir a uma anulação do indivíduo enquanto ser único, aí refletindo o inicial propósito da máquina, ou seja, a reprodução de retratos em série.

Condicionando e determinando a forma como o autorretrato se concretiza, a cortina e o universo que por detrás dela se encontra revelam-se particularmente singulares e complexos, o que inspirou inúmeros artistas tais como Gerhard Richter, com a obra *Rideau* (1965). Referenciando Eduarda Neves, compreende-se como o uso experimental da técnica fotográfica na criação artística contemporânea é recorrente "nas práticas artísticas que experienciam a explosão do(s) sujeito(s) e da(s) subjectividades" (Neves, 2016: 63). Aí se enquadra, precisamente, a autorrepresentação, a esfera da memória, do privado e do íntimo e de tudo o que constitui, em certa medida, as narrativas do sujeito.

É importante lembrar que o autorretrato foi, sempre, um objeto de estudo e uma forma de experimentação artística, mesmo antes do aparecimento da fotografia, podendo recordar-se a conhecida pintura de Van Gogh, *SelfPortrait* (1889). Mas foi, porém, a representação do *eu* através do *medium* fotográfico, mais automática e menos premeditada, que incentivou diferentes reflexões e análises. Desenvolveu-se, nomeadamente, a ideia de que a cabine fotográfica poderia revelar a *essência* do artista, a qual pode ser compreendida como uma certa *manifestação do espírito*, do autor na imagem por si produzida, o que, recorrendo à estética de Hegel, se situa na dimensão do sensível. Essa qualidade interna da imagem fotográfica será a sua *aura* e, nesta medida, o retrato constituirá a exceção da reprodutibilidade técnica. Já Walter Benjamin (1931) havia referido, precisamente, que na "expressão efémera de um rosto humano acena, pela última vez, a aura das primeiras fotografias" (Benjamin, 1931: 73). O autorretrato automático foi, pois, uma vertente muito particular da fotografia, compreendido como a possibilidade de fazer transparecer e capturar esse traço particular que diferenciava o artista do homem comum. A ideia foi explorada, principalmente, pelos Surrealistas, os primeiros a reconhecer o potencial artístico da cabine fotográfica e a introduzi-la no mundo da arte. Curiosa e coincidentemente, no mesmo ano em que Josepho criou o *Photomaton*, André Breton publicava o seu primeiro manifesto surrealista. Os artistas desse movimento associaram esta forma de retrato à escrita automática, método de libertação do inconsciente que decorreu das investigações da psicanálise freudiana. O automatismo fora, primeiramente, usado no âmbito da produção literária surrealista no sentido da libertação do inconsciente por via da escrita. Depois, a fotografia serviu como um importante contributo para essa investigação, surgindo enquanto método técnico de criação imagética. Possibilitou aos surrealistas a criação de imagens que evitam o controlo do consciente, principalmente ao nível da autorrepresentação.

A câmara fotográfica, nomeadamente o *photobooth*, tornou-se, então, ferramenta e objeto de estudo por parte de inúmeros outros artistas, para além dos surrealistas, nomeadamente o grupo *Fluxus*, em obras individuais e coletivas. Também se pode lembrar a internacionalmente reconhecida americana Susan Hiller que produziu, nos anos 70, uma série de autorretratos expostos sequencialmente, lado a lado, a par da sua escrita automática. A artista recorreu a métodos surrealistas mas com motivações diferentes, próprias, conduzindo a um resultado plástico, expressivo e estético particularmente invulgar e complexo. Paralelamente, a captura da identidade de forma automática adveio, ainda, como uma ferramenta de questionamentos, não somente individuais, mas também do *outro*, a nível coletivo e social, assim concedendo um uso mais diversificado e abrangente da máquina *photobooth*.



A captura de autorretratos possibilitou e conduziu, pois, a inúmeros e variados questionamentos, sendo que, a própria estrutura da máquina, as suas características formais e práticas e o que estabelece a sua estética, também constituíram elementos de análise. Foi precisamente a partir daí, concebeu-se e organizou a primeira grande retrospectiva da história do *photobooth*, a *Photomaton, Derrière le rideau: l'esthétique Photomaton*⁴, em 2012, no Musée de L'Elysée de Lausanne. No mesmo ano, a exposição fez itinerância em Bruxelas e em Viena de Áustria, neste último caso com o título *Foto-Automaten-Kunst (PhotoBooth Art), The Aesthetics behind the Curtain: From the Surrealists to Rainer and Warhol*, no museu *Kunst Haus Wien*, entre novembro de 2012 e janeiro de 2013. O projeto expositivo questionou e problematizou a fotografia das cabines e propôs-se a revelar a estética por detrás da cortina, explorando as particularidades do processo técnico e as suas várias possibilidades e práticas, expressivas e conceptuais.

Os eixos de análise que orientaram a exposição consistiram em três principais dimensões do indivíduo que a fotografia de cabine permite questionar: *quem sou eu?*, a identidade ou a lógica de autorreflexão; *quem és tu?*, o outro, quando com ele nos fotografamos ou quando assumimos uma personagem, um alter-ego; *quem somos nós?*, enquanto espaço onde se revela a postura do casal ou do grupo, ou seja, o comportamento com o outro, reportando-se ainda à ideia de uma identidade coletiva.

A conceção e a curadoria, de Clément Chéroux e Sam Stourdzé, com a colaboração de Anne Lacoste, consistiram na divisão da exposição em várias áreas, correspondentes às diversas aplicações das cabines. Uma dessas secções dizia respeito à similitude da estrutura física e da lógica da cabine com as do confessionário da Igreja, espaço das mais íntimas revelações, algo paradoxal na medida em que a habitual colocação do aparelho fotográfico é em espaços públicos de trânsito, fluxos e passagem como estações de metro e de comboio. De facto, o *photobooth* cria uma esfera entre o público e o privado ou o íntimo, o interior e o exterior, o aberto e o fechado, ambivalência que provoca várias reflexões, principalmente por parte da comunidade artística.

A nível visual e estético, o *photobooth* possibilita, também, a criação de narrativas, visto que a *Strip*, ou seja, a justaposição da impressão das imagens, sugere e simula a passagem do tempo. Tal característica motiva e permite o desenvolvimento de uma sequência e multiplicidade imagética, aproximando-se do cinema e da ideia de narrativa. Essa sequencialidade e a ordem fornecidas pela impressão das fotografias de cabine é, pois, um dos elementos de interesse da prática, a partir do qual se constituiu um outro núcleo da mostra em Lausanne.

⁴ Informações detalhadas sobre a exposição são fornecidas por Stern & Bacchetta (2012).

Essa exposição revelou vários exemplos de obras e de autores que trabalharam a partir do *photobooth*, tais como Arnulf Rainer e Cindy Sherman, figuras marcantes a vários outros níveis, expressões e plásticas da esfera da arte. Também Andy Warhol foi destacado, tendo sido, eventualmente, o maior entusiasta e adepto desta forma de produção imagética, inspirado na estética visual as cabines fotográficas, na reprodução e na multiplicidade do rosto e do sujeito. Para o artista, o *photobooth* representava uma intersecção entre a massificação do mundo do entretenimento e a autocontemplação individual, dinâmicas aparentemente díspares. A partir desse entendimento e analisando a sua estrutura e linguagem, pode compreender-se como a cabine anula dicotomias e aproxima universos distintos ou até contraditórios, numa espécie de hibridéz.

De facto, foram inúmeros artistas que recorreram à cabine enquanto técnica fotográfica de produção imagética, mesmo que não a utilizassem como forma principal de criação. Anne Deleporte, por sua vez, convocou para discussão as fotografias de usos democráticos e administrativos pela sua condição de apreensão e utilização pelo Estado, no âmbito da constituição de um arquivo com propósitos sociais e criminais. A artista pretendeu, assim, problematizar não só as imagens produzidas em cabine, mas também, a sua funcionalidade e aplicação por parte de terceiros. Questionou a identidade num sentido alargado, compreendendo-a enquanto o que nós pensamos de nós mesmos e, paralela e diferentemente, o que os outros definem sobre nós.

Também pode destacar-se Tomoko Sawada com o seu trabalho *id400 #1-100* (1998-2001), constituído por 400 autorretratos de *photobooth* que a artista refotografou, quadriplicou e editou, compondo grupos quadrangulares de 100 fotografias. Em todas as imagens apresenta-se a si mesma disfarçada, encarnando diferentes *personas* ou personagens, assim demonstrando como um indivíduo pode retratar-se de modos distintos. Trabalha a sua identidade, a dos outros e a que perpassa fotograficamente, conceitos particularmente relevantes na atualidade.

O autorretrato do *eu* contemporâneo

A contemporaneidade é um tempo caracterizado por identidades múltiplas e multiplicadas, fragmentadas e líquidas, de acordo com a conceção de sociedade líquida de Zygmunt Bauman (2006). A recorrente utilização do autorretrato digital enquanto instrumento da construção do *eu* que se pretende apresentar ao mundo, afasta-se da inicial procura da autêntica reprodução de identidade. Por certo, a possibilidade de fabricação encontra-se em toda a técnica fotográfica, desde o fotojornalismo, à fotografia de paisagem ou de moda e toda a forma de autorretrato permite o engano e a manipulação, inclusivamente o *photobooth*. Na autorrepresentação, o indivíduo que



se deixa fotografar pode, por um lado, procurar encontrar-se a si e à sua identidade, autorretratar-se ou autorrepresentar-se e por outro lado, pode alterar-se consoante um ou vários alter-egos, num desdobramento em personagem. Por isso, e citando Eduarda Neves (2016: 50), "não podemos falar de a Identidade, mas sim de multiplicidades, resistências, contra-narrativas que concorrem para o autorretrato". Como a teórica explica, já no séc. XX se havia desenvolvido a reflexão e o estudo em torno da subjetividade, acompanhados por interrogações sobre o sujeito e a sua singularidade, sendo o privado e o íntimo esferas importantes. O indivíduo deixou de surgir enquanto único e coerente, mas sim na forma de um *eu* constituído por inúmeros *eus*.

Entendendo o lugar do autorretrato como território de alteridade (Neves, 2016:70), constituído por contrastes, distinções e relações, lança-se a dúvida sobre a possibilidade da apresentação de um único *eu*. Este não será uniforme e único, mas revela-se enquanto resultado de variações, acrescentos, simulações e anulações, tanto por parte do exterior como do interior de cada um. A identidade é, pois, em certo sentido, constituída pelas diferentes esferas de vida, pessoal, familiar e social, pública e privada, pelas várias áreas que constituem o quotidiano, da casa ao trabalho e ao lazer, até à sexualidade ou às preferências políticas. Construído pelas diversas pluralidades e estabelecendo-se de modo diversificado, em constante e contínua construção, como Zygmunt Bauman (2006) identificou, o indivíduo surge líquido, o *Eu* não é um só ou único. De acordo com a própria liquefação do mundo e da experiência moderna, o teórico questiona o próprio processo identitário e sugere que se compreenda a procura da identidade como uma tentativa de dar forma ao disforme.

Ora, a fotografia reflete, precisamente, a dificuldade de encontro do *eu*, na medida em que, dificilmente, o retrato dá "a ver esse imperceptível que não se reduz à expressão" (Pinto de Almeida, 2014: 88). Tudo o que existe para além da imagem exterior, do visível do indivíduo, altera-se ou desvanece-se no momento de disparo da lente da câmara fotográfica. Como Susan Sontag identifica, o retrato fotográfico introduziu o receio da perda de singularidade, o que se acentuou com a produção imagética múltipla e padronizada, na qual o sujeito abdica da sua voz e ação e, no limite, perde a sua identidade e individualidade e torna-se objeto (Sontag, 2012: 342). Assim, perdendo uma fração da sua identidade, instala-se, no indivíduo que se fotografa, uma objetivação que se reconverte em subjetividade. Como Roland Barthes referiu, "a Fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência da identidade" (Barthes, 1979: 20).

A fotografia existe, pois, entre a verdade e a mentira, a objetividade e a subjetividade, o documento e a ficção, cada vez mais destituída de verdade, até porque, como Lewis W. Hine faz notar, "embora as fotografias não possam mentir, os mentirosos podem

fotografar" (Hine, 2013: 126). Compreende-se que a retórica de qualquer imagem se multiplica entre a relação discursiva adotada, certa e inalterável, de acordo com a data de produção, o autor, o que visualmente se encontra representado na imagem e o que a própria *diz* mas que não pode ser compreendido enquanto testemunho histórico. Porém, como Roland Barthes indicou, a fotografia só pode significar algo se adotar uma máscara (Barthes, 1979: 43).

Ora, essas características sobressaem principalmente nos usos da fotografia pelas gerações mais jovens, as quais Bauman designa de eletrônicas, já que as associa, tanto quanto os seus comportamentos, às inovações tecnológicas, e que se preocupam particularmente com "preservar a capacidade de remodelar a *identidade*" (Bauman, 2011: 22). O autor identifica, portanto, que a procura da própria identificação tende a ser deslocada pela necessidade de uma reidentificação perpétua e que, hoje, requerem-se identidades descartáveis. É este sujeito do presente, cada vez mais individualista e autocentrado, que, com as possibilidades da tecnologia digital, exerce a multiplicação da prática do autorretrato na forma de *selfie*.

O photobooth e a selfie

*Nunca houve tantas fotografias tiradas e, contudo, a fotografia está a morrer.*⁵
António Olmos citado por Jeffries (2013, 13 de dezembro; tradução das editoras)

Como se referiu anteriormente, na época em que o *photobooth* surgiu, anos 60 e 70, tempo da técnica e da produção em série, a impressão em poucos minutos de um múltiplo de fotografias tornou-se, rapidamente, num enorme atrativo. Atualmente, o digital superou o analógico, tanto a nível tecnológico como pela possibilidade de localização simultânea e de deslocação entre duas distintas dimensões, a física, quando as imagens são impressas, e a virtual, ao circular em rede. Nesta sua mais recente forma, a fotografia alastra-se por todo o mundo, registando-o, capturando-o e, como Bernardo Pinto de Almeida explica, reduzindo-o à espessura de uma prova, de uma reprodução (Pinto de Almeida, 2014: 72). A fotografia é cada vez mais prática, rápida, eficaz e acessível e, por isso, nas últimas décadas, é contínua e constantemente explorada tanto pelos artistas como por qualquer um com acesso a um dispositivo com lente de obturação.

A imagem fotográfica tornou-se omnipresente, adotada e explorada pela indústria do entretenimento, pela imprensa, pela publicidade e em inúmeros âmbitos de segurança e de documentação científica. Há câmaras por toda a parte, estabelecendo um "olhar

⁵ No original: "There have never been so many photographs taken, but photography is dying." (Jeffries, 2013, 13 de dezembro).



vigilante que iguala o olho omnividente de Deus" (Fontcuberta, 2010: 30). Instalou-se com tal hegemonia nos acontecimentos públicos e privados que a ocorrência dos mesmos parece requerer a sua comprovação e validação através do registo imagético. Como Joan Fontcuberta refere, "se achávamos que alguma coisa do referente se incrustava na fotografia; pois agora devemos pensar o contrário: é algo da fotografia que se incrusta no referente" (Fontcuberta, 2010: 30). Verifica-se, assim, na contemporaneidade, um uso constante, ininterrupto e excessivo desta técnica, principalmente por parte das mais jovens gerações. Em semelhança a outros fotógrafos contemporâneos, o fotojornalista Antonio Olmos (citado por Jeffries, 2013, 13 de dezembro) considera que esta utilização sistemática está a afastar-se e, no limite, a anular o que a fotografia representa, consiste e simboliza. A prática perde a sua singularidade ao surgir em série, tão múltipla, plural, instantânea e acelerada quanto a tecnologia, o tempo e a vida atuais. Também a relação com o *medium* é reduzida pelo digital, bem como a própria experiência desenvolvida pelo utilizador.

Paralelamente, se, durante décadas, a fotografia enfrentou um caminho complexo, desafiante e demorado para a sua afirmação enquanto forma de arte, a sua atual banalização, infinita reprodução e digitalização colocam-na, novamente, numa situação de indefinição e instabilidade. Porém, do mesmo modo que Arthur Danto (1995) anunciou o fim da arte, este novo panorama não consiste no fim da fotografia mas, essencialmente, numa mudança estrutural, de utilização, compreensão e análise da mesma. O universo da prática fotográfica abre-se, necessariamente, para enquadrar as novas e múltiplas formas que surgem, sem anular as anteriores que constituem a sua base e história, mas propondo múltiplos novos quadros práticos, estéticos e teóricos, de utilização, compreensão e análise.

Ao mesmo tempo, a importância do *photobooth* e a relação que com ele se estabelece variam ao longo do tempo, cultural e geracionalmente, sendo com as gerações mais jovens que se observa o seu maior enfraquecimento. O mesmo ocorre com a restante prática de autorretrato que tem vindo a anunciar-se enquanto *selfie*, na forma de captura fotográfica do *self*, do *eu*, através dos dispositivos tecnológicos pessoais. O significado da palavra *selfie* consiste em "uma fotografia que o indivíduo tira a si mesmo, capturada habitualmente com telemóvel. A *selfie* é frequentemente publicada em *social media*" (Selfie, 2019; tradução da autora)⁶. Esta tipologia de fotografia representa e implica, de facto, algo profundamente diferente do autorretrato que lhe antecedeu. O intuito da autorrepresentação digital não é pessoal ou institucional, mas o da partilha *online*, nas redes sociais, principalmente no *Facebook* e no *Instagram*, ou seja, na esfera das

⁶ "a photograph that you take of yourself, usually with a mobile phone. Selfies are often published using social media" (Selfie, 2019).

comunidades virtuais. Principalmente no caso das jovens gerações, pode associar-se e compreender-se a frequência da publicação de *selfies* como uma contínua expectativa de obtenção de reconhecimento, gratificação e aprovação por parte dos outros, algo que se pode desenvolver numa autêntica obsessão.

A *selfie* revolucionou a forma como cada um regista informação de si mesmo e do seu círculo mais próximo, bem como sobre o seu quotidiano e acontecimentos privados. Esta rápida prática digital do autorretrato alimenta o narcisismo e encoraja a superficialidade e a individualização, materializando a ideia de um *self*, sozinho, sem um outro. É, então, não só uma forma de autorrepresentação como também de autoexpressão, tendo ganho a sua maior visibilidade e divulgação quando começou a ser utilizada por algumas das maiores *influencers* da última década, como por exemplo, a *socialite* americana Kim Kardashian West. As fotografias que os adolescentes e os jovens capturam, publicam e partilham funcionam enquanto instrumentos de relação uns com os outros, instaurando um sistema de comunicação e partilha do qual se revelam cada vez mais dependentes.

Pode, assim, compreender-se como a *selfie* se apresenta através de duas ambivalências principais, por um lado, a captura de dados íntimos e a sua decorrente partilha pública e, por outro, a simulação de uma autonomia e poder sobre a autorrepresentação que se perdem no instante em que esta é inserida no universo digital. Ao entrar no espaço virtual *online*, em rede, toda a imagem é convertida em dado digital e percorre os infinitos fluxos que compõem a *internet*, onde fica alojada eternamente.

Então, ao contrário do *photobooth*, a forma, o contexto e o tempo da *selfie* já não são privados, íntimos ou ferramentas de reflexão e de introspeção, mas, ao invés, identifica-se um desdobramento quase infinito do *eu*. O autorretrato da *selfie* revela-se tão real quanto ficcionado e tão privado quanto público, anulando dicotomias e assumindo-se enquanto instância múltipla onde se conjugam diferentes dimensões, tanto físicas e espaciais como práticas e de experiência. Então, esta forma de fotografia não é necessariamente sinónimo da procura de uma identidade e tende, inclusivamente, a anular a autorrepresentação. Não obstante, correspondendo à disponibilidade do *aqui* e *agora* bem como ao hábito e à necessidade do instantâneo, instaurados pelas lógicas do tecnológico, é ao autorretrato digital que, presentemente, se recorre com mais frequência, principalmente as mais jovens gerações.

Reflexão final

Com base no que se analisou, pode afirmar-se que, desde a cabine fotográfica, à câmara do telemóvel, mediante as suas características e o modo como cada dispositivo



se processa e apresenta, pode trabalhar-se o autorretrato de múltiplas formas. Cada *medium* comporta e, simultaneamente, projeta estéticas, discursos e linguagens próprios, bem como intersecções com distintos segmentos do *eu*, desde o mais íntimo e privado ao público. Logo, os dispositivos fotográficos não se anulam ou substituem, mas conjugam-se na multiplicação e na construção de uma autorrepresentação mais completa e plural, ou seja, múltipla, fragmentada e segmentada, tanto quanto o próprio sujeito contemporâneo.

A cabine fotográfica foi um importante contributo para o autorretrato que impulsionou a sua prática, o seu desenvolvimento e uso por parte de várias gerações e estratos sociais. Assim, conquistou uma significação histórica, conceptual e simbólica que, a par das suas possibilidades formais e visuais, artísticas e pessoais, determinam-na como insubstituível. Detendo maior ou menor importância nos campos social e artístico e no próprio universo da fotografia, o *photobooth* preserva um carácter que lhe mantém uma atualidade permanente e uma certa atemporalidade. É uma máquina que existe na interseção entre o secreto e o público, o lado de dentro e o de fora da cortina, respetivamente, sendo um lugar de exceção e apresentando-se enquanto distinto e inigualável.

Não obstante, perante o atual universo digital, sobressai a utilização da *selfie* enquanto forma de autorrepresentação que cativa as gerações mais jovens. Explora de modo contínuo, disperso e múltiplo o alter-ego, refletindo crises da representação e do sujeito, enquanto ser singular e pertencente a um coletivo, a uma comunidade e esfera social. A partir daqui levantam-se questionamentos vários, desde logo se a possibilidade tecnológica do autorretrato o banaliza ou se, pelo contrário, alarga a sua prática, abrindo outras possibilidades, tanto criativas e artísticas, como introspetivas ou, simplesmente, utilitárias. Também se questiona o estatuto e o lugar do autorretrato, qual a sua função e propósito no quadro dos atuais contextos sociais e das crescentes possibilidades tecnológicas e digitais. Do mesmo modo, pergunta-se se o autorretrato deixará, progressivamente, de ser compreendido como um espaço singular de interioridade e de reencontro pessoal ou se, pelo contrário, se desdobra e dilui em fluxos tão variados como os que caracterizam a contemporaneidade.

Independentemente da presente análise às duas técnicas de prática autorrepresentativa, *photobooth* e *selfie*, e embora se compreenda que uma não substitua a outra e se considere que, conjuntamente, refletem o sujeito contemporâneo, dá-se conta que, efetivamente, os seus usos e significações se alteram, o que, inevitavelmente, tem repercussões na conceção, na categoria e no estudo do autorretrato.

Financiamento

A frequentar o Curso de Doutoramento em Arte dos Media com bolsa de doutoramento da Universidade Lusófona do Porto.

Referências bibliográficas

Barthes, R. (1979/2012). *A Câmara Clara, nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70.

Bauman, Z. (2006). *Amor Líquido*. Lisboa: Relógio d'Água.

Bauman, Z. (2011). *44 cartas do mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar.

Bazin, A. (1960). *The Ontology of the Photographic Image, Film Quarterly*. Vol. 13, No. 4, 4-9.

Benjamin, W. (1931/2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.

Bloch, M. (2012). *Behind the Curtain. A History of the Photobooth*. [Texto em site]. Consultado em: <http://www.panmodern.com/photobooth.htm>.

Danto, A. (1995). *After the End of the Art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press.

Fontcuberta, J. (2010). *A Câmara de Pandora. A fotografia depois da fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Hine, L. W. (2013). A Fotografia Social, in A. Trachtenberg (ed.). *Ensaio sobre Fotografia* (pp.123-127). Lisboa: Orfeu Negro.

Jeffries, S. (2013, 13 de dezembro). The death of photography: are camera phones destroying an artform?. *The Guardian*. Consultado em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/dec/13/death-of-photography-camera-phones>

Neves, E. (2016). *O auto-retrato, fotografia e subjectivação*. Lisboa: Palimpsesto Editora.

Pinto de Almeida, B. (2014). *Imagem da Fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água.

Selfie (2019) *Cambridge Dictionary*. [online] Consultado em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/selfie>

Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores.

Stern, R. & Bacchetta, C. D. (2012). *Dossier Pédagogique Derrière le Rideau – L'esthétique Photomaton*. Lausanne: Musée de L'Elysée. Consultado em: https://bdper.plandetudes.ch/uploads/ressources/3165/DOSSIER_PEDAGOGIQUE_PHOTOMATON_.pdf



Constança Babo é doutoranda em Arte dos Média na Universidade Lusófona do Porto, tendo como área de investigação o objeto artístico dos novos média e os seus modelos expositivos. É mestre em Estudos Artísticos - Teoria e Crítica de Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e licenciada em Artes Visuais - Fotografia pela Escola Superior Artística do Porto. Tem publicado artigos científicos e textos críticos

✉ constanca.pbabo@gmail.com