

RAQUEL FONSECA



A fotogenia como fundamento do desejo de transformação da aparência

RESUMO

Este trabalho é inseparável de uma longa prática do retrato fotográfico e foi federado pelo conceito estético de fotogenia. O problema que determina esta reflexão é, portanto, baseado no conceito estético de fotogenia como fundamento do desejo de transformação da aparência. O retrato fotográfico permite centralizar a reflexão bem como estabelecer sua relação com a verdade do sujeito representado. A resposta que se implanta ao longo deste trabalho é o de uma estética da visibilidade. A fotogenia vem explicar a visibilidade do corpo na arte contemporânea e fora do campo da arte, tal é o caso da cirurgia estética. Essas duas disciplinas se alimentam da imagem e operam uma estética da visibilidade. Subjugados por uma política do olhar, muitos são levados a uma busca incessante de uma improvável fotogenia e, ainda mais, de uma hibrigenia cada vez mais solicitada.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Fotografia; Retrato; Fotogenia.

A FOTOGENIA COMO FUNDAMENTO DO DESEJO DE TRANSFORMAÇÃO DA APARÊNCIA

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim mesmo. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro.
Fernando Pessoa¹

A origem do conceito

O que é a fotogenia? Fotogênico compõe-se da palavra “luz” (phôs) somada à raiz grega (gen) *engendrar*. Tudo que engendra a luz é fotogênico e a fotogenia pode manifestar-se de diferentes maneiras. É no intuito de esclarecer as atividades tanto teóricas como práticas sobre a fotogenia, bem como as suas implicações estéticas, que esta pergunta merece ser feita. Se a fotografia evidentemente gera a fotogenia, esta entretém, por seu enigma, o gosto de sua prática. A constante confrontação com esta intrigante qualidade estética durante a realização de retratos conduziu ao desejo de sua formulação teórica. O paradoxo resultante é que, com a fotogenia, existe ao mesmo tempo um ganho de objetividade e de subjetividade na relação do indivíduo com sua própria imagem. A experiência fotográfica pode se caracterizar, por um lado, como estética de uma representação mecânica de si mesmo e, por outro, como o imponderável de uma imagem sempre outra, sempre “transfigurável” pelo movimento da luz. Imponderável, a fotogenia não cessa de suscitar no sujeito retratado o desejo de outra imagem de si mesmo e, conseqüentemente, a busca de outra aparência estética. É essa qualidade estética da fotogenia resultante da imponderabilidade sempre fugitiva da luz que gera o sonho de outra imagem de si mesmo e dos outros; ela pode ser interpretada como o fundamento dos desejos de transformação de seu próprio rosto ou, no mínimo, da imagem que o teatro das aparências indefinidamente envia de nós mesmos.

A fotogenia, segundo Jean Epstein, é “‘o fermento novo’ das imagens produzidas mecanicamente e capazes de transformar nossa percepção”.² Ora, muito distante da

¹ PESSOA, 2006, p. 141.

² EPSTEIN, 1951, p. 23–34.

banalidade que podemos lhe atribuir, a fotogenia nos conduz muito além das coisas imediatamente vistas, uma vez que ela gera problemas relevantes para qualquer reflexão teórica sobre o tratamento das aparências e mais singularmente as do corpo, do nosso próprio corpo.

Palavra específica da fotografia, a fotogenia foi recuperada por Louis Delluc em 1919. Delluc dignifica a fotogenia elegendo-a como especificidade da primeira arte moderna, o cinema, segundo ele, a arte do futuro. Assim, a fotogenia passa a ser considerada como aspecto poético das coisas que somente o cinema pode revelar, pois consequência da potente orquestração dos planos e de sua sucessão. Em 1925, Germaine Dulac, cineasta e feminista francesa, trabalha esta questão dando-lhe outra ênfase e termina por separar a natureza da fotogenia para que o cinema venha a ser identificado como a magia dos olhos. Dulac afirma que a obra de arte não é assegurada pelo seu tema, nem pela natureza ou pela descrição, mas pela potência de sua realização. A fotogenia neste caso é uma orquestração visual aplicada unicamente ao cinema experimental. Ainda com relação ao cinema, Jean Epstein vê a imponderável fotogenia como resultado das variações de um objeto no espaço-tempo onde “a vida não é mais uma aparência nem uma essência permanente, mas função e relação”.³ Para Epstein, somente o cinema seria capaz de criar a unidade do (entre) corpo e do espírito. A fotogenia, segundo ele, é uma espécie de magia misteriosa cujo valor é inteiramente estético. Se Epstein não aprofundou mais a questão da fotogenia, seu grande mérito foi o de reconhecer o seu valor estético. Essa estética é capaz de transformar profundamente nossa percepção. Enquanto meio de comunicação de massa, o cinema transforma não só a percepção do indivíduo, mas também de toda a sociedade, que se verá inevitavelmente metamorfoseada pela influência da reprodução mecânica.

A tecnologia e a transformação estética da aparência

O aparecimento da fotografia veio revolucionar nossa maneira de ver e, ainda mais, de existir. Esta forma de visibilidade mecânica nomeada fotogenia veiculou o desejo estético de uma aparência que não só revela como também esconde muitas coisas. Esta dupla característica fomenta a busca da imagem que nos permite sermos ao mesmo tempo nós mesmos e outro. Porém, este desejo de verem-se diferentemente coloca os indivíduos frente a sua existência e, por conseguinte, frente a si mesmos, frente ao olhar do outro e, mais ainda, frente a sua condição efêmera e à inegável confrontação com a morte. Por aí concluímos que, bem mais que uma pergunta, a fotogenia é um problema estético relacionado com a luz proveniente de produções mecânicas que envolvem os problemas da percepção do homem, pois ele mesmo vê e é visível. Sendo o homem integrado na realidade, ela nunca deixa de perturbar

a sua maneira de perceber o mundo, levando-o sempre a desejar estabelecer uma existência pacífica com ele mesmo. Ora, atrás de toda aparência dada ao corpo existe uma vida e, sem dúvida, bem vivida “e que as outras coisas próximas ou distantes, são justapostas no mundo e a percepção não se produz ‘na minha cabeça’, e em nenhum outro lugar que no meu corpo como coisa do mundo [...], pois os mundos privados não são mundos que pelo seu nome, eles não são o mundo”,⁴ escreve Merleau-Ponty.

Através do retrato, o homem obtém um modelo dele mesmo que aumenta o abismo de reflexões relacionadas ao que ele é e ao que ele vê. Este modelo obtido levanta a questão da identidade do indivíduo que é visto cotidianamente e, ao mesmo tempo, aquele que a arte torna visível e estável. Em fotografia, a fotogenia é esta qualidade estética que transforma a aparência e ao mesmo tempo faz emergir o que se encontra na profundidade das realidades que ela revela. Esta constatação feita do que é visível e invisível oferecido enquanto imagem do homem é, sem dúvida, complexa e as reflexões relacionadas à fotogenia merecem ser estudadas com rigor. Qualidade estética por excelência, a fotogenia possui, evidentemente, no campo da arte toda a sua importância e que nas criações artísticas contemporâneas suscita operações artísticas com outras formas de experiência vinculadas à visibilidade dos seres e às coisas que não estão diretamente vinculadas com o *médium* fotográfico. Este desejo de se aproximar de uma visibilidade diferente se encontra na obra transgênica de Eduardo Kac e seu superconhecido Coelho Verde, por exemplo. Certo, a visibilidade às vezes é levada ao exagero, de forma que o contexto de realização da obra a diversifica e a intensifica e, em consequência, o desejo de explicar esta luminosidade, voluntariamente, coloca-a do lado do fotogênico. Fotogênico, pois traço luminoso das coisas transformadas para serem vistas. Portanto, a fotogenia enquanto qualidade estética não deixa de influenciar os modos de representação, sobretudo quando se trata de tornar o corpo visível, ou seja, transparente por efeitos da luz que hoje em dia a tecnologia torna possível. A fotogenia, fora dos hábitos adquiridos que nos conduziram a considerá-la do ponto de vista da beleza, encontra sua marca e traça bem além das normas em conformidade com as regras sociais; sua função não é a de tornar belo, mas visível. Visto que a fotogenia é a qualidade de todas as imagens obtidas através da luz mecanicamente trabalhada, ela é igualmente a qualidade das imagens obtidas por raios-X e por *scanner*. Portanto, essas imagens são também, em função de suas origens, imagens fotogênicas. Sabendo-se que as imagens produzidas pela ciência são também estéticas, alguns artistas compreenderam que existia neste setor sem arte uma brecha através da qual eles penetraram criando objetos de arte fora do seu campo habitual. É o caso do fotógrafo Gary Schneider, que, no contexto da pesquisa de sequenciamento do genoma, realizou seu retrato genético. A fixidez da imagem permitiu-lhe esta outra visão identificadora e específica do campo científico com a qual ele fez o objeto de sua arte. A questão relativa à identidade se encontra

4

MERLEAU-PONTY, 1964, p. 25.

aí profundamente implicada e sua assinatura genética não pode ser, devido à natureza de seu modo de expressão formal, mais significativa, pois oriunda das profundezas do corpo de seu autor enquanto visibilidade genética do que ele é bem como função do que ele pode vir a ser. Estes traços genéticos identificadores e estéticos, embora distantes da imagem do rosto, transformados em autorretrato, o identificam e ao mesmo tempo implicam todos os seres humanos, uma vez que nós todos não fugimos do progresso técnico e científico das descobertas genéticas que, dia após dia, traçam o nosso futuro.

Podemos evocar também o bloco operatório e a cirurgia estética como outro modo de operação artística empregado pela artista francesa Orlan. Segundo Hélène Samson, “podemos nos confrontar com o fotogênico, quer dizer, com uma transfiguração estética do corpo, em todas as formas tecnológicas que manipulam os cientistas e os artistas na exploração do corpo”.⁵ Deduz-se por aí que a obra de Orlan, Cindy Sherman, Gary Schneider, para não citar somente estes três artistas, depende do fotogênico. Orlan começa esta exploração virtual e real do corpo através do retrato no sentido mais clássico do termo e progride até uma visibilidade máxima do corpo, fazendo dele mesmo o suporte de sua obra, revelando-o abertamente através da fotografia e do vídeo. Sob o ponto de vista estético, a obra de Orlan é fotogênica? Concluimos que o modo de transmissão utilizado por esta artista depende do fotogênico e isso nos autoriza então a considerá-la segundo esse ângulo.

A tese de Hélène Samson confirma essa possibilidade, pois a artista opera uma transfiguração estética por meios tecnológicos e científicos fazendo *arte* em um campo onde ela não existe, ou seja, *sem-arte*, segundo a terminologia de François Soulages, com o objetivo de expor suas obras através de um renascimento diferentemente iluminado. Sobretudo quando é o seu próprio corpo o centro da visibilidade oferecido a outros olhares. Em nenhum momento, a proposta da Orlan faz transparecer o desejo de tornar-se bela através da transformação estética cirúrgica. Muito ao contrário, seu desejo é de colocar-se primordialmente no ápice da visibilidade. Este tornar-se visível não é desvinculado de uma busca de identidade baseada, certamente, em uma imagem resultante, sobretudo, do vestígio ou ainda como traço do que não é visto e, portanto, muito distante de uma aparência socialmente convencional. Este “*invu*” (o que não é imediatamente visto) parece estabelecer a relação de Orlan com rostos que não possuem nenhuma beleza, ou, pelo menos, que não se identificam com a beleza canônica; rosto este imposto por um certo modo de comunicação e de consumo bem como de outros avatares legados ao seu rosto suposto como “natural”. Este rosto de aparência não convencional sedia, para a artista, a diversidade e o lugar de trocas, sejam elas referentes a lugares, sejam épocas distantes das aparências imediatamente visíveis. O rosto de Orlan transformado em pré-colombiano ou, ainda, em mulher africana são exemplos que não podemos deixar de citar, pois através desses autorretratos

híbridos ela se identifica e se dissimula ao mesmo tempo. Neste caso, a questão de identificação não tem nenhuma ligação com a sua aparência real.

Por outro lado, fazendo do bloco operatório uma espécie de atelier, a artista transgride, pois o que até então permanecia atrás da intimidade dos muros hospitalares, ela o torna visível. Se na época sua operação artístico-cirúrgica causou muitas reservas, hoje a sua obra é uma referência no que diz respeito à reflexão sobre as metamorfoses do corpo. As transformações do corpo que ela questionava anos atrás se encontram, atualmente, ao alcance de todos. Como vimos, o trabalho de Orlan começa pelo retrato e segue uma lógica de transformação da aparência sem perder de vista a visibilidade do corpo; visibilidade esta que, ao mesmo tempo, cria uma espécie de abismo do olhar. Com tais procedimentos, ela não faz economia nem da fotografia, nem do vídeo e, aumentando sempre mais o abismo do olhar, introduz a cirurgia estética como meio de tornar-se visível, propondo-nos outra fotogenia. Através de seu trabalho *Self-Hybridations*, baseado nos princípios de clonagem, Orlan duplica-se em série e coloca-se, paradoxalmente, no centro do visível, consentindo-se, ao mesmo tempo, a dissimular-se na aparência de outros. Sabemos que, em qualidade de substituto de uma ausência, o duplo possui valores afetivos que asseguram a presença do ausente; contudo, aquele que vemos nada mais é que outro já metamorfoseado pelo dispositivo fotográfico. Ora, o retrato, nesse sentido, é investido por fantasmas, essencialmente por aqueles que dizem respeito à nossa exterioridade; porque se trata *de um meio, por excelência, que permite se revelar em total visibilidade através* de uma aparência que a realidade não nos atribui ou, talvez, que ainda não conseguimos perceber enquanto fotogênica.

Contudo, a aparência não pode vir a ser o lugar de toda forma de projeção, e, menos ainda, quando a visibilidade se torna um fator de integração e de sucesso, como parece ser o caso nas sociedades contemporâneas. Esta questão é relevante, uma vez que, atualmente, tudo é questão de imagem e, conseqüentemente, as formas de investimento sobre a aparência aumentam e se diversificam uma das outras. Elas ganham um lugar cada vez mais importante e fazem do corpo o alvo das transformações sonhadas. Isso afeta os nossos desejos, uma vez que a fronteira entre o virtual e a nossa verdadeira natureza diminui cada vez mais rapidamente. Da fotografia à cirurgia estética, a fronteira é facilmente reduzida quando as promessas de um renascimento iluminado vão ao encontro do desejo de outra aparência, fazendo com que isso se torne uma necessidade. A imagem está por toda parte; a fotografia e a cirurgia estética são complacentes, pois possuem a mesma e contínua necessidade de mudanças estéticas das aparências que elas trabalham.

Assim, essas duas formas de transformar a aparência tornam-se rapidamente parceiras indispensáveis; primeiro porque a fotografia é para a cirurgia estética a ferramenta necessária para testemunhar e para diagnosticar; depois, ambas produzem

aparências visíveis diferentes da realidade original, o que faz aumentar o desejo de se ver transformado. Embora diferentes, essas duas disciplinas são análogas, uma vez que ambas são baseadas no mesmo desejo de imagem e reconfortadas pela capacidade que possuem em oferecer à realidade uma luminosidade que ela não sabe oferecer ou, ainda, porque somos incapazes de percebê-la. Ambas são confortadas por uma imagem idealizada que leva as pessoas a desejarem “forjar um conceito estético falso de si mesmas e viver esteticamente em outro”, como exemplifica Fernando Pessoa⁶. É certo que o desejo de “viver esteticamente em outro” corresponde à procura de uma grande maioria que, entre tatuagens, escarificações, implantes de todos os tipos, cirurgia plástica e outras formas visíveis, tentam compor seu(s) duplo(s) a fim de se entregar a uma ultravisibilidade que só a imagem pode oferecer. Em tudo isso, como se não bastasse o desejo de imagem, surge a necessidade de dar a ela uma materialidade cujo suporte mais significativa para esta transmutação nada mais é que o próprio corpo daqueles que buscam serem vistos através de uma aparência fotogênica. Isso porque o corpo ou rosto devem refletir a luz da melhor maneira possível.

Esta magnificação da aparência relacionada com a câmera e a apreensão da luz é um fenômeno extremamente singular. Não estamos falando aqui da intensidade do olhar, do jogo da expressão facial, enfim, de tudo que pode fazer um ator, um ser ainda mais exuberante que qualquer indivíduo. Na verdade, trata-se da maneira com que a luz se refletirá em seu rosto, podendo ser transmitida em uma tela ou em um filme fotográfico.⁷

Essa comparação feita pelo Dr. Mitz entre o trabalho da luz operado pela câmera e o filme na revelação do rosto e a arte da cirurgia estética que opera visando reparar o corpo para uma “melhor captação de luz susceptível de criar uma atração para os outros e para consigo mesmo”⁸ não deixa nenhuma dúvida de que a fotogenia migrou para uma área onde a imagem, a aparência e o visível se encontram a serviço da estética do corpo.

Ora, isso nada mais é que uma hipótese, embora ela venha sendo cada vez mais requisitada para explicar a beleza dos corpos transformados pela cirurgia plástica. Consequentemente, o deslocamento da fotogenia merece ser aprofundado, sobretudo porque as fronteiras entre os objetos da ciência e da arte não cessam de diminuir. Evidentemente que o corpo esculpido pela cirurgia plástica não é o mesmo que o corpo esculpido pelo artista, uma vez que os requisitos operacionais e técnicos possuem exigências específicas a cada uma. Entretanto, a ideia do corpo reformulado de acordo com os códigos estéticos capazes de aumentar a sua visibilidade é baseada

⁶ PESSOA, 2006, p. 141.

⁷ MITZ, 2005, p. 4.

⁸ Ibidem, p. 4.

no mesmo princípio. Assim sendo, o corpo estetizado pela cirurgia estética pode ser considerado como fotogênico?

A fotogenia enquanto qualidade estética de superfícies representadas se adequa a analogia da aparência das coisas e dos seres, pois, convenhamos, ela é o traço por excelência do que é visível. Se a fotogenia identifica-se por sua força visível e ao mesmo tempo imprevisível, ela exalta também o que se encontra nas profundezas dos corpos vistos através de um dispositivo mecânico e em função da engenhosidade das placas que determinam a visibilidade num contraponto de sombras e de luz. Sua capacidade luminosa é indispensável em diversos campos de aplicação onde se necessita tornar visível o que o real dissimula. Mediante esta necessidade proeminente de visibilidade, a ciência e a medicina do nosso tempo produzem imagens fotogênicas até então inimagináveis, pois recuperadas nas profundezas de nossos corpos. Enquanto força visível, estes traços que a imagem fornece se tornaram indispensáveis nos diagnósticos mais diversificados possíveis, o que não deixa, às vezes, de apresentar alguns problemas. Problemas a não ser minimizados, uma vez que sabemos que a imagem não é uma cópia do real, mas uma reprodução; enquanto reprodução, sua interpretação não escapa à subjetividade do homem. Desejosas de ver o homem cada vez mais transparente, a ciência e a medicina não dispensam as imagens e nos submetem à força do mundo visível. Cada vez mais, suas ações não se realizam que mediante uma visão que creem convincentes, pois oferecida pela imagem e sua imperiosa visibilidade.

Seria então utópica a transferência da fotogenia em outras áreas além das que as que fomos acostumados há tanto tempo, como a fotografia, o vídeo e o cinema? Em princípio, isso pode parecer utópico, mas o uso que se faz mostra que a aventura da imagem se encontra no seu mais forte crescimento. Diante de tal produção de imagens, somos levados a crer que toda formulação teórica sobre as imagens mecânicas geradas pela luz de corpos representados terá o mérito de abrir caminhos que permitirão pensar a imagem enquanto imagem bem como as mudanças possíveis de seus conteúdos estéticos e as influências que isso pode acarretar em todos os setores de atividade humana. Seja como for, não devemos perder de vista que um deslocamento desta ordem no uso da imagem não elimina a estética e, por sua vez, afeta a subjetividade e a intersubjetividade daqueles que a veem. A riqueza do conceito estético de fotogenia resulta do que ela sugere e leva a pensar; e ela nos leva a pensar em muitas outras coisas quando se trata de transgressão, da confrontação com o abismo do olhar que observamos nas propostas de uma outra visão que certos artistas oferecem, tal é o caso da artista Orlan. Perguntamo-nos se o que ela nos oferece como visão não estaria relacionado ao que disse Georges Bataille, ou seja, com “o grito de medo que vê”⁹ através da experiência e de seus possíveis?

Através da cirurgia estética – a palavra *estética* já está lá para garantir a transgressão –, o uso da fotografia é uma espécie de concretização de uma imagem

9

BATAILLE apud DIDI-HUBERMAN, 2003, p.10–11.

que existe muito antes, pois fruto da imaginação. E como neste caso tudo é uma questão de aparência e de olhares, a ideia de fotogenia vem incentivar o desejo de transgressão da imagem virtual ao corpo como suporte possível do que se sonha parecer. Ora, se o problema é estético, ele é, sobretudo, humano, uma vez que, em se tratando de aparência, é o homem, sua identidade e a relação que ele tem com sua existência que se vêem implicados. Em matéria de transformação, o olhar é dirigido para um corpo ressentido como inacabado em detrimento de uma imagem, sendo ela mesma inatingível. Diante de um corpo ressentido como inacabado, a imagem permite idealizar em carne e osso tal qual um outro como nos proporciona a fotografia. A estética fotogênica neste caso adquire rapidamente o papel de redentor do desejo de uma clareza capaz de suprir o imenso desejo de visibilidade ressentida por aqueles que buscam serem vistos diferentemente.

Desejo utópico, certo, pois uma vez mais observamos que a superfície que ela modifica visa a nada mais que o olhar, o olhar do outro e de toda uma sociedade ávida de visibilidade. Nesse sentido, a cirurgia estética alimenta-se da força esclarecedora da fotogenia para fazer avançar seu gesto operatório em vista do olhar direcionado ao corpo. Em certos casos, a cirurgia assegura muito bem seu papel de redentora de uma imagem do corpo antes inaceitável, de maneira que a pessoa em questão se satisfaça com este ato enquanto que outras continuam seguindo indefinidamente o movimento da imagem. Para as pessoas que fazem parte desta última categoria, o ato cirúrgico em série pode vir a ser uma necessidade, uma vez que a imagem não termina nunca seu movimento, fazendo delas verdadeiros “serial killers” da transformação do corpo. O perigo relativo a estes casos aparece quando a claridade dada ao corpo não traz nunca a visibilidade sonhada. O retrato ocupa um lugar bastante significativo, sendo ele utilizado no processo de aceitação da transformação realizada. Ele é o objeto indispensável à confirmação da fotogenia esperada e, em certos casos, não atingida, pois o resultado neste caso é também imponderável. Assim, é certamente utópico querer tirar uma foto para tornar aceitável a fotogenia dos corpos transformados, uma vez que a foto nada mais é que uma imagem e, enquanto imagem, tem vida própria que a diferencia da realidade. Contudo, convenhamos, ela ajuda a pensar. E, às vezes, a pensar o irremediável.

Assim, o fotogênico enquanto qualidade estética não teria feito parte da utopia dos que ousaram prever as evoluções contemporâneas através de sua reflexão? Vimos, através do cinema, com Jean Epstein, e, em seguida, com Walter Benjamin, a influência das imagens fotogênicas e suas consequências; elas terminaram revolucionando nossa percepção. Nesse sentido, Walter Benjamin confirma que a reprodução mecânica não causou uma verdadeira perda da aura da obra de arte, mas seu declínio. Declínio que não significa perda mas metamorfose da obra de arte. Como um visionário, Walter Benjamin compreendeu que se trata de uma transformação causada pela

imagem e, sobretudo, pela imagem cinematográfica, que torna a realidade do mundo mais próxima do homem: ao vê-la na tela, ele a percebe como sendo a sua própria realidade. Com o cinema, meio de comunicação de massa, a emoção pela imagem é vivida e integrada de maneira que o outro venha a ser como si mesmo e, si mesmo, como outro, pela potente mediação do visível. Imagem e experiência se misturam, criando um movimento onde o espectador se deixa assimilar a uma utopia que a realidade não lhe oferece facilmente. Observa-se, aí, um alinhamento das massas sobre a realidade e da realidade sobre as massas.

Benjamin antecipou este fenômeno que produziu uma sociedade que vive somente para os olhos. Todas as formas de comunicação de massa, especialmente a Internet, fizeram do homem a criatura mais visível do planeta e isso com as consequências que podemos imaginar em relação às diferentes culturas e etnias. A imagem é confundida com a realidade e os homens se perdem na ambiguidade de ser e de parecer, ver e ser visto. Atualmente, a aparência entra no primeiro plano, pois daqui em diante seremos cada vez mais e globalmente visíveis. Com a Internet, as barreiras da nossa visibilidade caíram e isso não deixou de influenciar a nossa maneira de ser e, como não nascemos apenas para nós mesmos, é em vistas do olhar do outro que as metamorfoses se realizam. Ora, o fotogênico é uma questão de imagem e, portanto, questão de uma sociedade tomada pela eficiência da aparência.

Walter Benjamin, através de sua famosa definição da aura como “*Uma trama peculiar de espaço e tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que se possa estar*”¹⁰, decifra as condições sociais e políticas de seu tempo como uma antecipação do declínio do valor tradicional da obra de arte e avalia o impacto de tal transformação. Como vimos, ele prevê não só transformação da obra de arte como também a do homem e de sua situação social.

Mas se, com Walter Benjamin, constatamos que as reproduções mecânicas separam a obra de arte de sua tradição de culto, tornando-a mais próxima de todos, uma vez que o desejo das sociedades ocidentais era romper com os valores que a fundaram, isso não está em dissonância com o contexto histórico da época ao apresentar *a posteriori* como uma espécie de intuição do que vivemos agora. As alterações relacionadas com o culto da obra de arte tanto são uma consequência como veículo de um contexto social e político em que o objeto se torna o motor da metamorfose da condição do homem. A força visível das comunicações de massa torna-se a base dessa transformação. O mundo tornou-se próximo de todos através da imagem e nós devemos ficar atentos a esta força visível que progride incessantemente na busca de um esplendor de si mesma e de uma visibilidade que necessitamos cada vez mais marcante.

Portanto, a imagem e, mais ainda, seu reflexo encontram na fotogenia o conteúdo ideal de toda metamorfose procurada. Nesse sentido, a fotogenia é uma qualidade

estética cujo valor continua contemporâneo, pois suscetível de multiplicar estas formas de alteração de sua imagem por um “brilho extra”, que destaca o corpo oferecido a todos os olhares. A abundância de imagens, hoje, é a prova de uma visibilidade de si que parece reforçar a ideia da fotogenia como o poder de iluminação. Para os indivíduos contemporâneos, tão ávidos dos olhares da sociedade, a fotogenia parece ser a qualidade estética mais adequada ao contexto histórico atual e a arte não hesita em concretizar a utopia de uma sociedade fundada sobre o poder do olhar.

As obras contemporâneas não se abstêm dos eventos e dos comportamentos gerados pela força do olhar. No entanto, não é incoerente pensar que a fotogenia vem a ser a qualidade estética por excelência de certas obras de arte, mas também a marca que divide a pele e atinge a carne, como é o caso das modificações corporais realizadas pela cirurgia estética. A cirurgia estética trabalha a carne e a modela em função da luz suscetível de ser refletida pelo corpo. Ora, se a relação com a luz é ambígua e a imagem ela mesma é inatingível, em cirurgia estética, a relação com a imagem atinge, muito provavelmente, seu paroxismo. E uma vez que não há vida sem imagem, é por seu engendramento que todos nós procuramos uma maneira de resplandecer em vista de outros olhares.

É por essa razão que “diante de uma imagem devemos ter a humildade de reconhecer que provavelmente ela nos sobreviverá, que frente a nós ela é o elemento do futuro, o elemento do tempo que dura. A imagem tem sempre mais memória e um futuro mais brilhante do que os do ser que a olha”.¹¹

Concluimos que a encenação de corpos e rostos contemporâneos é suscetível de ser hibridizada e deixar o estereótipo, desde que a imagem sonhada encontre sua matéria visível de maneira singular. A natureza é transformada em detrimento do artefato. Tecnologia e ciência garantem a fabricação do corpo e do seu renascimento através desta luz tão desejada. Entre as superfícies de sua representação re-multiplicada, inclusive a do próprio corpo, chega-se à conclusão que este se tornou um artefato de nossos desejos. A experiência do corpo transformado depende, inevitavelmente, da imagem. Assim, o desejo de ser transformado pela magia fotogênica permanece intacto, pois “o duplo do real é o único real perceptível; o real sem duplo não é nada”.¹²

¹¹ DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 10.

¹² ROSSET, 2006, p. 67.



REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Paris: Allia, 2003. p. 19.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le Temps*. Paris: Editions de Minuit, 2000.

_____. *Ressemblance informe*. Paris: Macula, 2003.

EPSTEIN, Jean. *Ecrits sur le cinéma, tome I*. Paris: Seghers, 1951.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

MITZ, Vladimir. *Manuel d'Esthétique*. Paris: Filigranes, 2005.

PESSOA, Fernando. *Esthétique de l'artifice*. In: _____. *Le livre de l'Intranquillité*. Paris: Christian Bourgois, 1999. p. 141.

ROSSET, Clément. *Fantasmagories*. Paris: Minuit, 2006.

SAMSON, Hélène. *Dictionnaire du corps*. Paris: PUF, 2007.



RAQUEL FONSECA

Doutora em Estética, Ciências e Tecnologias das Artes, especialidade-Fotografia pela Universidade de Paris 8, França.