o auto-retrato - o espelho as coisas

HELENA G.R. PESSOA

AUTO - RETRATO - o espelho, as coisas

Dissertação apresentada à Área de Concentração: Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto Fajardo.

São Paulo
2006

RESUMO

O tema desta pesquisa é o auto-retrato. Para sua realização foram usados três meios: pintura, fotografia e projeto gráfico. A pesquisa tem como ponto de partida estabelecer relações entre pintura como meio de representação (subjetividade + fenomenologia) e a fotografia como um meio indicativo (subjetividade + máquina/programa)¹. Além de reforçar as questões relativas à auto-representação e à produção da própria imagem, o projeto faz um paralelo entre o auto-retrato pintado e o auto-retrato fotografado, buscando circunscrever as especificidades de cada um desses meios. Um conjunto de regras fixas e um método operacional foram determinados para a execução dos auto-retratos. Faz parte do *corpus* do projeto a construção de um livro (com o conjunto das imagens produzidas pelo meio fotográfico), juntamente com a execução da instalação composta pelos 238 auto-retratos pintados. O projeto tem ainda por objetivo aprofundar uma reflexão sobre o princípio constitutivo do **eu** contemporâneo.

¹ Vilém Flusser, *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*, cap.3

BSTRACT

The main subject of this research is the self-portrait. Three methods have been used to accomplish it: Painting, photography and graphic design. The aim of the research is to establish relations between the painting as a method of representation (subjectivity + phenomenology) and the photography as an indicative method (subjectivity + machine/program)*. In addition to supporting the questions relative to self-representation and the production of one's self image, the project creates a link between the self-portrait as a painting and the self-portrait as a photo while attempting to enclose the specifications of each method. Certain fixed rules and a whole operational method has been established for the creation of the self-portraits. Another section of the project is the assembling of a book (with the entire collection of images produced using the photographic method), together with the creation of the installation composed by 238 self-portrait paintings. Another intention of the project is to broaden the understanding of the basic contemporary concept of the <self>.

*

Vilém Flusser, *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*, cap.3.

OBJETO

O objeto da minha investigação é o auto-retrato e todas as questões relativas à auto-representação e à produção da própria imagem. Tem como ponto de partida estabelecer relações entre pintura como meio de representação e a fotografia como um meio indicativo.

METAS

Produzir uma instalação de auto-retratos pintados e criar um livro de auto-retratos fotografados. Estabelecer um paralelo entre eles, buscando circunscrever suas especificidades.

RESULTADO

Produção de uma instalação de 238 auto-retratos pintados, óleo sobre MDF, 28X22cm, que ocupará duas paredes paralelas. E o projeto de um livro de auto-retratos fotografados, composto de imagens produzidas, sistematicamente, desde 2002.

PALAVRAS-CHAVE

representação, imagem, indicial, espelho, repetição.

agradecimentos: aos meus pais: Heloisa e Gil Vital A. Pessoa, Célia Copq, Eder Paulo de Oliveira, Emrah Imre, Fernão Pessoa Ramos, Guiomar Ramos, Luiz Henrique Horta, Malu Pessoa Loeb, Pedro Paulo Basilio de Souza, Ruth Menram.

SUMÁRIO

Introdução ao auto-retrato 01

O eu 11

O espelho 16

Mapa/3X4/auto-retrato .....não paginado

O auto-retrato como auto-representação 27

Planta baixa/mapas do espaço vivenciado no auto-retrato fotografado.....35

Auto-retrato fotografado 38

Projeto do livro.....não paginado

Conclusão 45

Bibliografia..... 48

INTRODUÇÃO AO AUTO-RETRATO

Similitude, identidade, reflexão, dobra, semelhança, imaginação – A questão se impõe: por que o auto-retrato?

cada indivíduo é único e cada indivíduo é inúmeros
indivíduos que ele não conhece.
Octavio Paz¹

o cosmo secreto – foi dito que todo ser humano, como ponto singular de um holograma, contém o cosmo em si. pode-se dizer também que todo indivíduo, mesmo aquele reduzido à mais banal das vidas, constitui um cosmo. contém a multiplicidade interior, as personalidades virtuais, uma infinidade de personagens quiméricos, uma poliexistência no real e no imaginário, o sono e a vigília, a obediência e a transgressão, o ostensivo e o secreto, efervescência larvar em suas cavernas e abismos insondáveis. cada um contém galáxias de sonhos e de fantasias, impulsos indomáveis de desejos e de amores, abismos de infelicidade, vastidão de indiferença gelada, abrasamentos de astros em fogo, avalanches de ódio, extravios idiotas, clarões de lucidez, tempestades de demência...
cada um contém uma solidão inacreditável, uma pluralidade extraordinária, um cosmo insondável.
Edgar Morin²

A definição de auto-retrato é a de um retrato feito por um indivíduo de si próprio. Representa o que ele imagina, deseja ou idealiza ser. Constitui-se de um discurso feito na primeira pessoa, de uma autobiografia visual — “É uma encenação do sujeito por ele mesmo”³. Revela um olhar voltado sobre si mesmo, reflexivo.

Na ação de se auto-retratar, o sujeito coloca-se entre parênteses? O mundo está excluído? Narcisismo? Estar em si mesmo implica a ausência dos outros? Solipsismo?

O auto-retrato é de certa forma uma afirmação de presença, ou melhor, um registro dela. É a memória de estar visível entre coisas visíveis. É a prova de estar incluído no mundo, e não isolado dele.

A auto-representação pode significar, também, um exercício de autoconhecimento. Na observação da própria forma, pode-se compreender algo além de sua superfície? Tudo o que somos, que nos afeta ou é experimentado por nós está manifesto na parte exterior do corpo?

Na representação pictórica, o esforço de observação de si próprio é o de imitar-se o melhor possível, chegar o mais próximo do que se assemelha, e somente o essencial para o seu reconhecimento é posto lá. O resultado é uma combinação de marcas, sinais, manchas e traços feitos artesanalmente

sobre determinado suporte. Na fotografia, a imagem é uma cópia mecânica indicial. O sujeito aparece impresso ponto por ponto, e a questão com o real está de imediato implicada.

O paralelo criado, nesse projeto, entre o auto-retrato pintado e o auto-retrato fotografado não reforça somente o lugar da representação de si mesmo e de tudo o que isso pode significar. Leva a pensar também na especificidade da fotografia, por seu caráter de instantâneo e “pseudotransparência” — que para Margarida Medeiros “vem acentuar a vertigem da introspecção e da auto-observação do indivíduo”⁴. O retrato fotográfico copia o real, ou se apresenta como espelho — o espelho indica a existência de dois mundos: o real e o virtual —; e assim, segundo Margarida Medeiros, “permite um jogo: o da inclusão mágica, de si mesmo, no olhar do outro”⁵.

A pintura é uma combinação de sinais, signos, que permitem múltiplas interpretações. Vê-se além do que os olhos vêem.

Nela ocorre uma desaceleração do tempo. É construída por sobreposições de camadas, de superfícies depositadas aos poucos, “gesto por gesto”. A pintura é “pura visualidade”, e a fotografia, pura realidade. A materialidade é muito mais manifesta na pintura que na fotografia, em que a presença da textura e a densidade da tinta são algo intrínseco.

A velocidade de construção mecânica e a “colagem à realidade” dão ao retrato fotográfico a possibilidade de se tornar num instrumento imediato de ação, não exigindo todo o trabalho de construção artesanal a que a pintura obriga. Nesse sentido, poderíamos estabelecer um paralelo entre as duas técnicas de retrato e dois modelos de pensamento: enquanto o retrato pintado implica uma transformação do mundo pelo pensamento (a matéria pela idéia), o retrato fotográfico apenas exige, aparentemente, uma ação imediata do sujeito sobre esse mundo, no sentido da sua completa assimilação⁶.

Além de confrontar esses dois meios (pintura/fotografia), o projeto estabelece também relações entre pintura como meio de representação (subjetividade + fenomenologia) e a fotografia como meio indicativo (subjetividade + máquina/programa)⁷ — em que o jogo com a própria imagem tem como evidência a imediata disponibilidade do modelo. Afinal, meu corpo, segundo Merleau-Ponty, “é um objeto que não me deixa”⁸.

Ao mesmo tempo, na definição de Merleau-Ponty, o objeto é algo de que posso me afastar, ou algo que desaparece do meu campo visual, em que o corpo, segundo ele, “é aquilo que vê e que toca e para o qual os objetos existem”⁹.

No auto-retrato, faço do meu corpo um corpo objeto, ofereço-o como um objeto ao olhar. Dessa forma, posso afirmar que sou um sujeito real que se constrói como objeto ideal, pleno em sua autoconsciência, num movimento de pôr-se a si mesmo.

Para Wittgenstein, o sujeito é o limite do mundo, “no sentido de que, assim como o olho, vê tudo mas não se vê a si mesmo, e portanto se resolve inteiramente nos objetos vistos”¹⁰.

Roland Barthes, em *Câmara clara*, comenta que “imaginariamente a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro”¹¹.

pareço apenas com outras fotos de mim mesmo, e isso ao infinito; todo mundo é apenas a cópia de uma cópia, real ou mental (quando muito, posso dizer que em certas fotos eu *me suporto*, ou não, segundo me ache conforme à imagem que eu gostaria dar de mim mesmo)¹².

Na busca pela própria imagem, produzo um movimento de torção em que ocorre o esforço de ver. De dentro de mim, eu procuro fixar meus contornos, meus limites e superfícies. Para isso, preciso da ajuda dos aparelhos: espelhos, lentes, câmeras etc.

A apreensão da própria imagem é sempre furtiva. Passo pelos espelhos me espreitando. Paredes-espelhos e portas-espelhos refletem meu espectro. Apareço e desapareço, entro e saio deles — superfícies refletoras geladas reafirmando a condição de estar só neste momento da auto-representação. Um voltar-se para si mesmo o auto-retrato é um auto-isolamento; meu corpo objeto, para meu estudo, é apartado do mundo.

mas, justamente porque pode fechar-se ao mundo, meu corpo é também aquilo que me abre ao mundo, e nele me põe em situação¹³.

O efeito da captura de uma imagem sempre efêmera, dissoluta, pode significar a experiência de apreensão narcísica.

narcisismo ou individuação?

Albrecht Dürer foi no Renascimento o primeiro artista a realizar uma série de auto-retratos. O primeiro no gênero é de 1493, e o último, de 1500. Este tem por modelo uma pose característica de Cristo. Apesar da inscrição “Assim Eu, Albrecht Dürer, da cidade de Nuremberg, pinteí a mim mesmo, com cores inapagáveis, aos 28 anos”¹⁴, o artista cria um jogo de aparências em que a ilusão o despista dele mesmo e, ao mesmo tempo, dá um caráter

icônico e divino a seu próprio retrato¹⁵. De acordo com Georges Duby, a partir desse momento é inaugurada “a longa série dos duplos da história intelectual germânica”¹⁶. Dürer se auto-representa ao menos oito vezes. Seus três auto-retratos a óleo (*Retrato com cardo azul*, de 1493; *Auto-retrato*, de 1498, e outro *Auto-retrato*, de 1500) são apontados ainda por Georges Duby como marcos para a história da introspecção da Idade Média e da Renascença.

O início do maneirismo se dá com o auto-retrato de Francisco Mazzola, o Parmigianino. Em 1523, ele se retrata refletido em um espelho convexo.

Rembrandt realizou aproximadamente cem auto-retratos ao longo de sua vida, e grande parte deles foram executados na velhice.

Velásquez coloca-se dentro da obra *Las meninas*, o pintor dentro da própria obra, representando a si mesmo no ateliê.

Podemos afirmar que existe nessa trajetória a construção de um sujeito *ocidental* diverso, que vem sendo formado desde o final da Idade Média¹⁷

A evolução da descoberta do indivíduo, segundo Georges Duby, se inicia com o uso da dissecação, mais o costume da confissão, a troca simultânea da correspondência privada, com o uso generalizado do espelho, e a descoberta da técnica da pintura a óleo¹⁸.

não se fala de si sem justificação; os Provérbios, Aristóteles e santo Tomás são autoridades suficientes para limitar as ocasiões de começar um relato na primeira pessoa. Para vários autores, a autobiografia liberta de toda coerção nasce com a Idade Moderna, que inventa um registro da narrativa de si mesmo independente da história e da apologética. É bem evidente que, descobrindo-se no centro do universo entre os dois infinitos, o homem exulte por ter recebido de Deus a faculdade de realizar-se em suas virtualidades e em suas inclinações: a autobiografia proclama a dignidade dos destinos singulares¹⁹.

Assim, no Renascimento ocorre a “invenção do sujeito” – ainda que um sujeito contido em um eu universal cristão e idealizado, sem expressividade ou interioridade, em que tudo pertence ao plano das idéias. É porém no Barroco, com a crise da espiritualidade e do projeto renascentista, que a subjetividade aparece de forma incisiva. A arte deixa de ser uma demonstração e passa ser a expressão de um sujeito profundo, em crise com a matéria e a religião. Seu espaço é dramatizado, e surge aí um eu físico que anseia por uma liberdade individual. É ainda no Barroco que tem origem o sujeito moderno que vai influenciar o Romantismo até sua “dissolução” com o cubismo – e novamente refeito na arte contemporânea mesmo que de forma “narcisista”²⁰.

Autocontemplação, no dicionário, é sinônimo de narcisismo. No ensaio

O impressionismo: narcisismo da luz, Rosalind Krauss comenta: "A atitude contemporânea, tentativa incessante de refletir a organização da consciência, resulta em obras que remetem a si mesmas em um circuito fechado."²¹ O olhar para si mesmo pode ser uma busca de autoconhecimento, um esforço de individuação, uma sensibilidade introvertida, ou puro narcisismo? Rosalind Krauss ainda comenta: "A fotografia revela a capacidade da natureza de reproduzir a si própria [...] a idéia da natureza reproduzindo-se por um ato interno de contemplação sugere a imagem de um narcisismo fundamental e não é a outra coisa que aludem as primeiras reações críticas suscitadas pela fotografia, embora, neste caso, se tratasse mais do narcisismo humano que do narcisismo da natureza."²²

Deleuze define narcisismo "não como a contemplação de si mesmo, mas como o preenchimento de uma imagem de si ao contemplar outra coisa"²³.

Para a teoria psicanalítica, narcisista é o sujeito que é capturado pela própria imagem e apartado do outro e do mundo. Está encerrado em si mesmo e tem por fim o auto-investimento, o auto-erotismo etc.

a escolha pelo auto-retrato

O gênero retrato afirmou sua autonomia a partir do século XVII. Esse período é considerado por Francastel como o da origem da "indústria" do retrato individual, que sempre foi tido como um gênero inferior mesmo pertencendo a um círculo restrito. É no começo do século XIX, segundo Francastel, que ocorre o maior desenvolvimento do uso do retrato e sua maior difusão por toda a sociedade, não mais restrito à classe dominante. E, mesmo com a invenção da fotografia, Francastel comenta, o "prestígio" do retrato a óleo é mantido. Assim, tanto os burgueses como os aristocratas anseiam "contemplar a si mesmo e legar seus traços a seus filhos"²⁴. Francastel afirma finalmente que o retrato pintado e a fotografia tiveram desenvolvimento simultâneo.

Se o retrato sempre foi considerado um gênero inferior, o auto-retrato, tema tão recorrente na história da arte, apresenta-se de forma absolutamente secundária até o final do modernismo. Ele parece surgir de uma pausa no trabalho do artista no esforço de produzir uma "grande obra", como exercício ou talvez da ausência compulsória do outro. Aparentemente, Rembrandt pintou a maioria de seus auto-retratos quando velho e na miséria. Francis Bacon, segundo ele próprio, pintou os seus quando não havia ninguém por perto. Ele declara: "É verdade, pintei muitos auto-retratos, mas isso porque as pessoas andaram morrendo à minha volta como moscas e não tinha ninguém para pintar a não ser eu mesmo. Mas agora estou feliz por poder dizer que duas pessoas muito bonitas, que conheci no passado, reapareceram.

São temas muito bons. Eu detesto a minha cara, e se faço auto-retratos é porque não tenho mais ninguém para pintar. Contudo agora vou parar com os auto-retratos.”²⁵

Picasso, Van Gogh, Edvar Munch, Frida Kahlo, Francis Bacon, Andy Warhol e muitos outros fizeram auto-retratos. Praticamente todos os artistas modernos se auto-retrataram; estranhamente, o mais inesperado foi Marcel Duchamp.

Em Marcel Duchamp, essa questão da auto-representação ganha o mesmo sentido de deslocamento criado pelos *ready-mades*. Em todos os seus auto-retratos, ele se mostra de perfil, ou quando fotografado não olha diretamente para a objetiva. Aparece travestido de mulher ou de outros personagens criados por ele mesmo. Duchamp se vê como se fosse um outro, criando uma dupla representação. Muitas vezes, ele não mostra propriamente seu rosto, mas imprime seus traços, marcas, ou faz anotações sobre a própria ação. Sua obra parece se desdobrar sobre ela mesma. No prefácio à tradução brasileira da biografia de Duchamp, de Calvin Tomkins, Paulo Venâncio Filho comenta o *Grande vidro*, obra de Duchamp considerada a mais importante: “Durante anos, colocou numa linguagem cifrada suas obsessões e fantasias, idéias artísticas e vida pessoal.”²⁶ Em sua última pintura, *Tu m’...*, Duchamp projeta na tela a sombra dos *ready-mades* que produziu até então. Rosalind Krauss afirma a esse respeito: “A natureza autobiográfica desse arranjo pictórico não se limita às sombras projetadas dos *ready-mades*, mas inclui também duas representações diferentes de outra produção de Duchamp, *Trois Stoppages Étalon*, que o autor retoma como *trompe-l’oeil* no canto esquerdo da tela...”²⁷

Em Duchamp, há ainda o que Jean Baudrillard chama de “utopia crítica” e um certo “lirismo”, em que a desconstrução da representação, o romper com a obra de arte ou com a idéia de arte é a questão principal, e em que o *ready-made* estetiza toda a realidade²⁸.

É com Andy Warhol, principalmente na série das polaróides — *Celebrities and self-portraits* —, que o auto-retrato surge como um tema equivalente a qualquer outro. Sua auto-imagem, a lata de sopa Campbell’s ou a Marilyn Monroe possuem o mesmo significado ou nenhum significado.

Warhol, segundo Baudrillard, “é o primeiro a introduzir no fetichismo moderno, no fetichismo transestético, o fetichismo de uma imagem sem qualidade, de uma presença sem desejo”²⁹. A meu ver, o fazer contemporâneo está todo investido dessa demanda das polaróides de Andy Warhol, em que o fetichismo radical, a artificialidade, o “simulacro incondicional”, a banalidade acabam com toda a utopia ou lirismo da arte.

E, finalmente, a questão da auto-representação como tema constitutivo ocorre mais recentemente com grande parte dos artistas contemporâneos,

nos quais a representação de si próprio é uma estratégia única. Cindy Sherman, Nan Goldin, Jo Spence são alguns dos muitos artistas exemplares. Trata-se de obras que vão além da questão do auto-retrato, em que o corpo é suporte e tema ao mesmo tempo.

Cindy Sherman opera, por um lado, de forma semelhante à de Duchamp ao criar uma imagem ficcional de si própria, e semelhante a Andy Warhol ao trabalhar com o barateamento da imagem em sua incansável repetição. Ela se traveste de estereótipos femininos criados pela imagética do cinema, da televisão e da publicidade americanos.

Nan Goldin, fotógrafa americana nascida em 1953, atua no registro da memória, da autobiografia. Suas imagens são cotidianas, cria um álbum de fotografia. Segundo Marcio Seligmann Silva, ela "registra com sua câmera não apenas a esfera do seu ínfimo cotidiano *bas-fond* — tentando assim criar 'sua família' via álbum de fotografias —, mas também seus amigos doentes soropositivos, sendo que as fotos tornam-se atos e gestos de despedida. A foto funciona aqui em diferentes níveis: como arte da memória, acompanhada, paradoxalmente, de uma afirmação da perda da tridimensionalidade da cultura (ou seja, da sua densidade histórica), e também como arte antimimética. A foto funciona no registro indexal (como índice) como uma cicatriz, ruína, traço de algo com o qual ela mantém uma conexão física. Ela testemunha algo: via de regra doloroso"³⁰.

Jo Spence, artista britânica, usa seu corpo da mesma forma que John Coplans — pintor, nascido em Londres (1920-2003). Ele produz uma série de auto-retratos, em que expõe o corpo nu e acéfalo. Coplans mostra sua velhice em fotografias de grandes dimensões em preto-e-branco. Assim como Coplans, em Jo Spence a imagem é dessublimada. As formas são expostas o mais imperfeitas possível, nelas são evidenciadas feridas, marcas, cicatrizes. Ela usa sua pele como suporte, faz anotações, ou escreve palavras sobre ela. Expõe com seu corpo as angústias, deformações, o envelhecimento, as doenças, sua transitoriedade, enfim. Um de seus projetos principais foi o de documentar seu próprio câncer; registrar a forma como foi tratada pelos médicos e como as pessoas reagiram à sua doença. Para Margarida Medeiros, o trabalho de Jo Spence se aproxima do de Cindy Sherman quando ambos questionam a identidade feminina: "a reivindicação da ultrapassagem da imagem do corpo enquanto invólucro identitário; o sentimento de dilaceração e fragmentação na relação com o mundo externo; a presença da idéia de morte; a necessidade de se procurarem a si próprias através da auto-representação"³¹.

- ¹ MORIN, Edgar. *O método 5: a humanidade da humanidade*, p. 82.
- ² *Id., ibid.*, p. 93.
- ³ Philippe Lejenne, anotação da aula de pós-graduação da profa. Annateresa Fabris, 2003, ECA, USP.
- ⁴ MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo*, pág. 54.
- ⁵ *Id., ibid.*, p. 55.
- ⁶ *Id., ibid.*, pág., 55.
- ⁷ FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica, cap. 3.
- ⁸ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*, p. 133.
- ⁹ *Id., ibid.*, p. 136.
- ¹⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratatus*, 5.63-5.631-5.632.
- ¹¹ BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 27.
- ¹² *Id., ibid.*, p. 152.ág
- ¹³ MERLEAU-PONTY, M. *Op. cit.*, p. 228. *Duby* “ág
- ¹⁴ “Thus I, Albrecht Dürer from Nuremburg, painted myself with indelible colours at the age of 28 years.”
- ¹⁵ “O último retrato impressiona pela pose rigorosamente frontal, a mão direita erguida, a atmosfera de fervor místico. Qualquer que seja sua data (1500 ou 1518), o retrato de Munique impõe a idéia de uma semelhança acentuada com a imagem de Cristo. Quer se interprete seu espírito como manifesto de imitação e de reforma interior, ou como uma declaração do poder criador do artista emanando do poder criador de Deus, é certo que a espiritualidade ilumina doravante a vida de Dürer: testemunham-no a totalidade fervorosa de sua obra, seus escritos íntimos e o testamento público que acompanham a doação à cidade de Nuremberg dos *Quatros apóstolos*, sua última obra monumental.” DUBY, Georges. *História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença*, p. 559.
- ¹⁶ *Id., ibid.*, p. 558.
- ¹⁷ “Inserido nos invólucros sucessivos de um mundo fechado, o indivíduo se define por contraste, ou mesmo por ruptura com os círculos de vida social: o grupo familiar, a comunidade costumeira, as estruturas profissionais, a massa dos submetidos. A consciência de si, nascida de um recuo, pode conduzir ao questionamento radical da ordem: aqueles que se arriscam a abandonar seu lugar estão, nos caminhos e nas solidões, fora de estatuto: os turbulentos, os ambíguos, os loucos dos romances de aventura, tão lidos no final da Idade Média, cruzam nas florestas da desordem com os carvoeiros, personagens de confins, e com os eremitas, sequiosos de outros lugares.” *Id., ibid.*, p. 529.
- ¹⁸ *Id., ibid.*, p. 552.
- ¹⁹ *Id., ibid.*, p. 533.
- ²⁰ KRAUS, Rosalind. *O fotográfico* [“O impressionismo: narcisismo da luz”].
- ²¹ *Id., ibid.*, p. 63.
- ²² *Id., ibid.*, p. 66.
- ²³ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, p. 178.
- ²⁴ FRANCASTEL, Pierre. *Renovação e decadência – séculos XIX e XX*, p. 189-233 [mimeo.].
- ²⁵ SYLVESTER, David. *Entrevista com Francis Bacon*, p. 129.
- ²⁶ TOMKINS, Calvin. *Duchamp*, p. 8 do prefácio.
- ²⁷ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, p. 84.
- ²⁸ BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*, p. 181.
- ²⁹ *Id., ibid.*, p. 180.
- ³⁰ SILVA-SELIGMANN, Marcio. *Arte, dor e Katharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito*.
file:///Volumes/HD%2030GB/pesquisa/nan%20e%20cindy.php.html

³¹MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo*, p. 134.

O EU

Correlativamente, a forma do [eu] simboliza-se oniricamente por um campo fortificado, ou mesmo um estágio, que distribui da arena interna até sua muralha, até seu cinturão de escombros e pântanos, dois campos de luta opostos em que o sujeito se enrosca na busca do altivo e longínquo castelo interior, cuja a forma (às vezes justaposta no mesmo cenário) simboliza o *isso* de maneira surpreendente. E, do mesmo modo, desta vez no plano mental, vemos realizadas essas estruturas de obra fortificada cuja metáfora surge espontaneamente, como saída dos próprios sintomas do sujeito, para designar os mecanismos de inversão, isolamento, reduplicação, anulação e deslocamento da neurose obsessiva.”

Jacques Lacan¹

O eu, a pessoa, é como o átomo: uma unidade aparentemente simples, irreduzível, primária, de fato um sistema solar onde o núcleo central, ele próprio, não é um, mas uma arquitetura. [(...)] Freud com o id, Rank com o duplo, Jung, com *animus* e *anima*, realizaram os primeiros grandes *crackings* da psicologia moderna, descobrindo uma dualidade ou antiética no princípio constitutivo do eu. Certamente, já, a psicologia clássica dos moralistas se baseava na oposição do 'coração' e 'do espírito', das 'paixões' e da 'razão', mas o teatro do eu estava fechado. [(...)] O Romantismo fez surgir o *alter ego*, permanente e fantasmático, o eu-outro, o duplo. Dostoiévski descobre os 'demônios' que fazem de nós os quase-possuídos. O romance começa a explorar a multipersonalidade dos seus personagens. Com Proust, Joyce, Faulkner, o eu colocado entre parênteses, em epifenômeno, dissolvido e desaparecido, descobrimos um movimento meteorológico interno, depois a confusão e o caos.

Edgar Morin²

O **eu** que se manifesta nos auto-retratos, não é um **eu** que fala de si, mas que se mostra como pura superfície. Como num pequeno caleidoscópio, reproduzido em diversos fragmentos móveis de vidros espelhados, num colorido vago, esse **eu** forma imagens, que se entrelaçam cambiantes. Cercado por molduras — dos espelhos, dos batentes, das quinas das paredes —, desenha um arabesco. Esse **eu**, assim exposto, é um eu dissolvido, sem idealidade, sem autoritarismo. Nos auto-retratos das pinturas brancas, é um **eu** fantasmático, imaterial, não-corpóreo. Simulacro do simulacro, esse **eu** dissolvido, sem foco, é descarnado — mesmo com toda a sua carnalidade exposta nos auto-retratos fotografados.

Ao mesmo tempo, é um **eu**, que se afirma com toda a sua presença num **eu estou aqui!**

a palavra “aqui”, aplicada ao meu corpo, não designa uma posição determinada pela relação a coordenadas exteriores, mas designa a instalação das primeiras coordenadas, a ancoragem do corpo ativo em um objeto, a situação do corpo em face de suas tarefas³.

Sujeito/objeto, “uma representação da relação entre as coisas e nós, ou seja, uma relação com quem as pensa”⁴. Porém, uma vez estando esse **eu** ausente das coisas, mesmo assim, elas permanecerão, sobreviverão a nós mesmos. “Durarão para além de nosso esquecimento; nunca saberão que partimos em um momento.”⁵

Eu... eu mesma... a própria pessoa... si mesma... me...

O **eu**, essa consciência imediata de si mesmo... a certeza de si.

Apresento, assim, de várias maneiras as diversas representações desse **eu** em mim.

Antes de tornar-se um ícone pintado, esse **eu**, necessariamente, se comporta como um nômade errante; depois como um objeto, que é manipulado sem idealidade pelas máquinas automáticas de fotografia, e, logo depois, pelo *escanner*. A ação aqui é tão automática, que o **eu** se ausenta de si mesmo. O espelho está lá mas vejo além, praticamente atravesso minha imagem refletida. É um **eu** que não se deixa capturar pela própria imagem, pois é suscetível ao mundo, ou melhor, passível de receber impressões, modificações ou adquirir qualidades, e suscetível ao acaso, mesmo que, submetido a repetição. E, finalmente, nas fotografias, ele se apresenta duplamente, como um índice, pois pareço exatamente como eu sou, ponto por ponto.

O **eu**, pronome pessoal da 1ª pessoa do singular, é também para a semiótica, um índice, em que os pronomes pessoais se referem a indivíduos particulares. Pierce conceitua o índice como aquilo que o signo não pode exprimir, só indicar, auto-referente.

o índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico⁶.

Nessa sucessão dos mesmos **eus** dos auto-retratos, reproduzidos muitas vezes e postos em série, estão intrínsecos a prática, o tempo, o fazer... a vida... a morte, a rotina, o tédio... a obsessão... a devoção...

Um estar em si para depois ser um para si?

Assim, há realmente um sentido em que se pode, em filosofia, falar não psicologicamente do eu.

O eu entra na filosofia pela via de que “o mundo é meu mundo”.

O eu filosófico não é o homem, não é o corpo humano, ou a alma humana, de que se

trata a psicologia, mas o sujeito metafísico, o limite – não uma parte – do mundo⁷.

O **eu** moderno é o **eu** do sacrifício extremo, que se afirma com toda sua potência e subjetividade. Impregnado da capacidade de realizar coisas grandiosas, é, ao mesmo tempo, um **eu** trágico, voltado para o sublime. Seu poder reside na faculdade de raciocínio, e na valorização de uma individualidade extrema, que tem como maior ambição deixar uma marca pessoal.

os artistas atuais não precisam mais dizer “sou pintor”, ou “poeta”, “dançarino”. São simplesmente “artistas”. Toda uma vida se abrirá para eles, descobriram nas coisas banais uma vida da banalidade. Não tentarão fazê-las extraordinárias, apenas afirmarão seu sentido real. Mas do nada tirarão o extraordinário e talvez até a nulidade também⁸.

No princípio constitutivo do **eu** contemporâneo estão instaladas as crises dos conceitos de razão, verdade, totalidade, progresso, e universal. É constituído de superfícies dobras, camadas, onde não há nenhuma profundidade, somente sobreposições. É um **eu** diluído, transitório, fragmentado e disperso na rede de comunicação. Individualista no sentido narcisista, diferente do individualismo moderno íntegro, não finito, nem particular. No livro *O que é o virtual?*, Pierre Lévy compara o “corpo contemporâneo” a uma chama: “... funciona como um satélite, lança algum braço virtual bem alto em direção ao céu, ao longo de redes de interesses ou de comunicação. Prende-se então ao corpo público e arde com o mesmo calor, brilha com a mesma luz que outros corpos-chamas. Retorna em seguida, transformado, a uma esfera quase privada, e assim sucessivamente, ora aqui, ora em si, ora misturado.”⁹ E, principalmente, sem perder de vista essa condição contemporânea desse **nós** em que “as pessoas vão se fechando num ‘nós’ cada vez mais exclusivo, tendendo a se restringir, no limite, a um ‘eu’ conectado numa rede infinita de circuitos virtuais.”¹⁰

Logo, o **eu** que se mostra nos auto-retratos, põe em evidência esse **eu** contemporâneo transitório. É um **eu**, que se opõe ao projeto modernista de obra total. Ele se oferece como “pequena obra”. O gesto é banal, os recursos usados são ordinários. Uma mesma ação se repete ao infinito. Não há nenhum gesto heróico neles.

o que faz a “pequena obra” para além da organização sintática dos materiais? Experimenta, a cada vez, pequenas verdades, jogos de linguagem que organizam ordens ou desordens provisórias, minimundos ou microcosmos precários, constelações cuja estrutura só tem validade aqui e agora. Se a obra correspondia à metáfora divina de Deus que cria o mundo, a pequena obra não corresponde mais a nenhuma metáfora, é simplesmente a organização de

uma pequena frase estruturada nos simulacros que se sucedem à morte do homem. Não mais sustentada pelos ideais humanistas, ela diz: estamos aqui, sem identidade, sem volume, sem espaço e tempo absolutos, medimos e calculamos, construímos não a grande narrativa da humanidade mas as pequenas histórias do cotidiano¹¹.

- 1 LACAN, Jacques. *Escritos*, p. 101.
- 2 MORIN, Edgar. *Círculo poético*. Disponível em: <http://edgarmorin.sescsp.org.br/>.
- 3 MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*, p. 146
- 4 ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*, p. 922.
- 5 BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*, p. 41.
- 6 NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*, p. 82.
- 7 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 247.
- 8 KAPROW, Allan. “O legado de Jackson Pollock”. In: *Essays on the blurring of art and life?* [mimeo.]
- 9 LÉVY, Pierre. *O que é virtual?*, p. 33.
- 10 SEVECENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*, p. 9.
- 11 FABRIS, Annateresa. *O que é contemporâneo na arte contemporânea*, p. 75.

O ESPELHO

As coisas

A bengala, as moedas, o chaveiro,

A dócil fechadura, as tardias

Notas que não lerão os poucos dias

Que me restam, os naipes e o tabuleiro,

Um livro e em suas páginas a desvanecida

Violeta, monumento de uma tarde

Sem dúvida inesquecível e já esquecida,

O rubro espelho ocidental em que arde

Uma ilusória aurora. Quantas coisas,

Limas, umbrais, atlas, taças, cravos,

Servem-nos, como tácitos escravos,

Cegas e estranhamente sigilosas!

Durarão para além de nosso esquecimento;

Nunca saberão que partimos em um momento.

Jorge Luis Borges¹

Utensílio, ornamento, objeto, objeto de sedução, artefato, instrumento, superfície refletora...“Os espelhos atravessam as paredes”², dão a ilusão de aumentar o espaço, copiam o real, recebem e refletem a luz,³ enganam os olhos, contêm a função do duplo, refletem a alma exterior³, formam a instância do [eu]-ideal⁴, são um símbolo da vaidade feminina, repõem a máscara. O espelho pode revelar segredos, aprisionar espíritos e maldições.

Pintava-se uma mulher nua porque era apazível olhar para ela, punha-se em sua mão um espelho e chamava-se a pintura Vaidade, condenando dessa maneira a mulher, cuja nudez representou-se para o próprio prazer. A verdadeira função do espelho era outra. Era a de fazer a mulher conivente ao ser tratada como, em primeiro lugar e acima de tudo, objeto de uma vista⁵.

Em uma versão do tema por Tintoretto, Suzana se olha num espelho. Desse modo ela se une aos espectadores dela mesma⁶.

Em um espelho plano comum, vemos nossa imagem virtual com a mesma forma mas não com o mesmo tamanho. Ela parece encontrar-se atrás do espelho, invertida (esquerda na direita e vice-versa), à mesma distância que nos encontramos dele. Os raios que partem de um objeto, diante de um espelho plano, refletem-se no espelho e atingem nossos olhos. Assim, recebemos raios luminosos que descreveram uma trajetória angular e temos a impressão de que são provenientes de um objeto atrás do espelho, em linha reta — isto é, mentalmente prolongamos os raios refletidos, em sentido oposto, para trás do espelho.

O espelho só nos mostra o que está posto para ele, reproduz exclusivamente o que se apresenta visível a ele. Recorta um determinado espaço fixo. Nos dá a ilusão de profundidade, de distância e de translucidez (ilusão porque a luz não ultrapassa a sua superfície, ela somente rebate e é restituída para nós), e em seu reflexo as coisas, que estão isoladas, parecem se corresponder.

A imagem especular parece ser o limiar do mundo visível, a nos fiarmos na disposição especular apresentada na alucinação e no sonho pela imago do *corpo próprio*, quer se trate de seus traços individuais, quer de suas faltas de firmeza ou suas projeções objetais, ou ao observarmos o papel do aparelho especular nas aparições do *duplo* em que se manifestam realidades psíquicas de outro modo heterogêneas⁷.

A todo momento, podemos nos ver refletidos no espelho. Nele reconheço meu duplo virtual, que só é aceito por mim — a não ser que alguém se coloque ao meu lado para assistir à minha imagem; porém, esta somente será observada de forma oblíqua e jamais poderá ser fitada frontalmente. Minha imagem refletida é muito diferente da que é vista pelo outro. A inversão causa estranhamento, desfaz a *gestalt* corriqueira pela qual ela costuma ser identificada.

Assim, imóvel diante do espelho, contemplo a minha imagem. Dependendo da minha distância, posso me ver de corpo inteiro ou não, mas o que ocorre é mesmo ir me vendo aos pedaços. Fixo o meu rosto, em primeiro lugar, depois passo o olhar pelo resto do corpo. Nesse meu exame, nada encontro além de superfícies, contornos, marcas da idade, volumes. Não há nenhum mistério aí. Minha imagem está lá fixa e imóvel, e o espelho não omite nenhuma opinião.

No espelho as coisas só se tocam nas extremidades. Nele não há contato entre as coisas que se assemelham. Superfície gelada, passiva, um espaço paralelo a um mundo que se movimenta indiferente ou não a ele.

I'm sure I'm going to look in the mirror and see nothing. People are always calling me mirror and if a mirror looks into a mirror. What is there to see?⁸

Segundo Danielle Régnier-Bohler, o espelho, na Idade Média, era um "objeto simbólico de um retorno do ser à sua própria imagem corrigida"⁹, ou melhor, ele copiava o real e protegia a visão dos perigos das ilusões. O espelho foi, no final da Idade Média, uns dos instrumentos usados no procedimento da análise do real, formadora da evolução da descoberta do indivíduo.

Pelo reflexo, o Outro se ausenta, o Mesmo revive, perigo de morte¹⁰.

Esquivando-se, mas trazido de volta por sua própria duplicação, o real é enfim possuído¹¹.

Merleau-Ponty considera o olhar para o espelho um olhar pré-humano, que para ele, é o emblema do pintor. "Mais completamente do que as luzes, as sombras, os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão. Como todos os outros objetos técnicos, como utensílios, como os signos, o espelho surgiu no circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível."¹² Ele continua ainda: "Poder-se-ia procurar nos próprios quadros uma filosofia figurada da visão e como que a sua iconografia. Não é ocasional, por exemplo, que, com tanta frequência, na pintura holandesa (e em muitas outras), um interior deserto seja 'digerido' pelo 'olho redondo do espelho' [...] o homem é o espelho para o homem."¹³.

No ensaio sobre *Las meninas* de Velázquez, Michel Foucault dá ao espelho a função de "encantamento do duplo", de "restituição da visibilidade", e, principalmente, a função de reduplicação. Segundo ele, o seu uso é uma característica da tradição da pintura holandesa: "Repetiam o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo."¹⁴

Em *Alice através do espelho*, seu autor, Lewis Carroll, ao fazer sua personagem Alice, atravessar o espelho, indica a existência de dois mundos: o real e o não-real. A história gira em torno de jogos de inversões, um artifício usado por ele e o tema principal do livro. No prefácio à edição que traduziu, Sebastião Uchoa Leite comenta: "Carroll lembra com frequência a oposição básica, especular, entre dois universos: Alice anda no sentido inverso para encontrar a Rainha Vermelha; Alice e a rainha correm o máximo para ficar no mesmo lugar; a Rainha oferece biscoitos secos para matar a sede de Alice... etc."¹⁵

O espelho funciona como artifício para criar jogos de linguagem,

paradoxos, metáforas, duplas de opostos, ilusionismos. Sua virtualidade destitui a profundidade das coisas, que se mostram na superfície, multiplicando-se ao infinito.

¹ BORGES, Jorge Luis. “Elogio da sombra”, p. 41.

² DE SAINT-YENNE, La Font de Sant Yenne. *Réflexions sur quelques causes de l'état présent en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aout 1746m*. Haiá Neaulme, 1747. [mimeo.].

³ ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos* [“O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”].” In: Papéis Avulsos.

⁴ LACAN, Jacques. “Escritos”, 97. [mimeo].

⁵ BERGER, John, “Modos de ver”, p. 52.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p.53.

⁷ LACAN, Jacques. *Op. cit.*, *Lacan*, “Escritos”, p. 98.

⁸ “Tenho certeza deque olharei no espelho e nada verei. A as pessoas sempre me vêem como um espelho, mas se um espelho olha para o outro o que haverá para ver?” (, Andy Warhol)., “The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again,”, in WARR, .Tracey e JONES, Warr/Amelia Jones., “*The artist's body*”, p. 153. Trad., Luiz Henrique Horta.

⁹ RÉGNIER-BOHLER, Danielle. “*História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença*”, p. 372

¹⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 391.

¹¹ *Id.*, *ibid.*, p.391.

¹² MERLEAU-PONTY, M. “O olho e o espírito” p. 30.

¹³ *Id.*, *ibid.*, p.30-/31.

¹⁴ FOUCAULT, Michel. “*As palavras e as coisas*”, p. 23.

¹⁵ CARROLL, Lewis. “*As aventuras de Alice no País das Maravilhas/ Através do espelho e o que Alice encontrou lá e outros textos.*”, p. 13.

auto-retrato.2006. bastão oleoso sobre mdf, 28X22. instalação montada no MariAntonia Centro Universitário da USP.

retrato

espelho

O AUTO-RETRATO COMO AUTO-REPRESENTAÇÃO: Projeto para instalação

de 238 auto-retratos. Bastão oleoso sobre MDF, 28 X 22 cm, que ocupará toda uma sala.

a consciência só pode ser subjetiva, mas a duplicação operada por ela permite ao sujeito considerar objetivamente seu próprio pensamento, seus próprios atos, sua pessoa; a consciência exprime a forte necessidade humana de objetividade. Une o máximo de subjetividade e de objetividade.

Edgar Morin¹

O projeto consiste em 238 auto-retratos pintados, em um mesmo formato e dimensão. É o mesmo rosto representado na mesma posição, na mesma luz e da mesma maneira. Trata-se, portanto, da mesma coisa repetida muitas vezes.

O discurso é feito na primeira pessoa, isolada pela moldura do espelho em que a imagem é refletida. É uma auto-representação, porém sem nenhuma expressividade ou interioridade. A figura ocupa a parte central do plano, e seu entorno é liso, uniforme e branco. Não existe nenhuma referência ou localização. É a reprodução de um mesmo retrato 3X4 de identidade, variando apenas sua origem no tempo e no espaço. Há todo um esforço para evitar qualquer idealidade. Para tanto, lanço mão de processos mecânicos: a fotografia de identidade, a digitalização da fotografia, e o uso do papel carbono para copiar essa mesma imagem sobre o suporte.

Vários conceitos estão implicados nessa ação: representação, ícone, imagem, repetição, espelhamento, semelhança, imitação. Uma metodologia foi criada para a produção dessa instalação de pinturas.

representação, ícone, imagem, espelhamento, semelhança, imitação

ao contemplar uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência do fato de que ela não é a coisa. a distinção do real e da cópia desaparece e por alguns momentos é puro sonho; não é qualquer existência particular e ainda não é existência geral. nesse momento, estamos contemplando um ícone.

Peirce²

Há em primeiro lugar, a ambição de chegar o mais perto do exatamente igual, do parecido, do análogo. Uma seqüência icônica em que cada novo

elemento se aproxima do anterior por suas pequenas ou pouco notáveis diferenças.

Mas quem se auto-retrata, por meio da pintura ou do desenho, somente poderá se ver refletido em um espelho ou impresso numa fotografia. Neste caso, o auto-retrato será sempre uma imagem de uma imagem, ou uma imagem de segunda mão.

Aristóteles dizia que as imagens são como as coisas sensíveis; só não possuem matéria, são produtos da imaginação. Ou, ainda, que imagem é uma sensação ou percepção, vista por quem recebe algo por meio dos sentidos. Assim, a imagem propriamente dita “é aquilo que é impresso, formado e distinto do objeto existente, que se conforma à sua existência e só é porque o objeto existe”³. Para os escolásticos, representação é um conceito de conhecimento que determina semelhança do objeto. Para São Tomás de Aquino, “representar algo significa conter a semelhança da coisa”⁴. Para Platão, a representação está ligada ao conceito de mimese, imitação, ou espelhamento, pois reproduz “objetos aparentes, desprovidos de existência real”⁵. E, ainda, para Aristóteles a arte tem origem na tendência à imitação, que corresponde ao desejo de conhecer.

No pensamento contemporâneo, a questão da representação, como por exemplo para Deleuze, está relacionada à identidade e é definida por ela. Para ele, o mundo moderno nasce da falência da representação e da perda da identidade, e, conseqüentemente, da vontade e da possibilidade cada vez maior de copiar o real ou o idêntico. Imagem e realidade se confundem — a imagem parece ser mais real do que próprio real —; “aparências puras, segundo Jean Baudrillard, possuem a ironia do excesso de realidade”⁶.

repetição, artesanal, mecânico

o mundo moderno é o dos simulacros... todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como “efeito” óptico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição⁷.

Em segundo lugar, há a questão da repetição. Por que essa necessidade de repetir e multiplicar um mesmo eu?

A repetição induz, ao mesmo tempo, a uma prática para alcançar a perfeição (no sentido de especialização — quanto mais eu faço, melhor fica) e provoca paradoxalmente a necessidade de variação, mesmo que imperceptível. Mas, mesmo reproduzindo tantas vezes a mesma ação, ela nunca será a mesma. E, por mais mecânica que essa ação possa vir a ser, a escolha pela pintura faz do meu gesto algo forçosamente artesanal. De acordo com Deleuze, “A nossa vida moderna é tal que, quando nos encontramos

diante das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em nós, extraímos constantemente delas pequenas diferenças, variantes e modificações.”⁸.

O significado da palavra *repetição* no dicionário de filosofia *Nicola Abbagnano*, corresponde à necessidade de imutabilidade, continuidade. Para Para Deleuze, o conceito de repetição está ligado ao de singularidade. E, ele escreve: “Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhança ou equivalente”⁹.

Ocorre também que há a perda da autonomia e da totalidade na Arte Contemporânea, características inerentes à Arte Moderna. Autonomia e totalidade no sentido de que, cada obra é única, fechada em si mesma e contendo todo um significado em conformidade com uma lei própria, uma ação, e regras próprias. O espectador é um observador ou, um fruidor; sua participação é mais mental do que corporal ou espacial. As coisas estão lá dadas para múltiplas interpretações.

No caso da instalação dos auto-retratos, meu objetivo é transformar a exposição em um ambiente onde o observador passe a ser participante. Para tanto, é preciso construir um espaço, que envolva o espectador nele. Há a necessidade da repetição de muitos, ou infinitos se assim fosse possível.

o projeto

A produção do projeto foi dividida em três etapas distintas. A primeira consiste no uso da fotografia 3X4 ou da 7X5, de identidade, feitas em máquinas automáticas diversas. Diversas porque, mesmo sendo todas automáticas, suas qualidades variam, possuindo resultados desiguais. Essa variedade de máquinas provoca um deslocamento na cidade, obriga à anotação de suas localizações, e assim impõe seu mapeamento. O mapa é uma representação, em superfície plana e em escala menor, de um território. É um conjunto de traçados de ruas, avenidas, etc.; repetição de microvariações, fragmentações, correspondendo à poética da repetição dos auto-retratos pintados.

Meu percurso cotidiano pela cidade se transforma, assim, em uma operação; deixo de ser um passante que olha ao acaso, não posso ser mais um *flâneur*. Estou o tempo todo à procura das tais máquinas, que muitas vezes podem ser encontradas em papelarias de bairro, em postos de gasolina, ou nos *shopping centers*. Quando estou na cidade, anoto trajetórias. A ação registrada em um caderno de artista torna-se um novo desdobramento do assunto auto-retrato.

A máquina automática de foto 3X4, também perdeu sua “neutralidade” de máquina que possui uma utilidade específica. Para eu obter a tal foto, a ser

usada nas pinturas, preciso ter uma certa privacidade; o número de identidade é eliminado, destruo sua a função de documento.

Nessa busca pela diferença, o objetivo é chegar o mais próximo do que mais se assemelha.

No entanto, ao refletir sobre isso, sou obrigado a me perguntar: quem parece com quem ? A semelhança é uma conformidade, mas a quê? A uma identidade.¹⁰.

Circulo no espaço público para fixar meu rosto privado em busca da maior variedade possível de diferenciações dele próprio. Se acaso, usasse somente o espelho e a minha capacidade de observação, a minha imagem me escaparia completamente. Fixo somente os fragmentos. A cidade é inteiramente fracionada, apesar de formar um todo orgânico.

Narciso mergulhou em sua própria imagem refletida. A imagem da fotografia automática serve como artifício para me proteger “do entorpecimento ou embotamento”¹¹ que a minha própria *imago* ou sombra poderiam me causar. Na fotografia automática, eu me coloco como um objeto, me distancio de mim mesma. Apaixonar-se pelo próprio reflexo seria um erro fatal.

Dessa forma, essa primeira fase, se caracteriza pelo o que Roland Barthes diz do uso da máquina automática: o operador é eliminado; produz um retrato impessoal; solicita o consentimento do fotografado, que é paciente e fotógrafo ao mesmo tempo; e nega qualquer idealidade¹².

A segunda ação acontece quando o retrato é escaneado e ampliado no computador. A fotografia é então usada de duas maneiras: em primeiro lugar ela em sua posição normal e depois invertida; ambas igualmente ampliadas. As duas reproduções são impressas separadamente, cada uma em uma folha de papel vegetal; usadas como cola ou decalque, sobre o suporte. A imagem da fotografia é a minha imagem pela qual sou vista pelo outro, e a espelhada é a minha imagem vista somente por mim ao me olhar no espelho. Assim construo nessa instalação um jogo de espelhamentos.

A aplicação desse recurso, que eu chamo de cola, banaliza mais ainda essa ação. Ela automatiza de tal forma a produção dos auto-retratos, que os transformam em retratos cegos, no sentido fenomenológico, pois não há nada sendo observado, estou completamente alheia a mim mesma. Eu somente decalco aqueles contornos dados ali pela reprodução: olhos, bocas, linhas do rosto, cabelos, etc., que se diferenciam conforme o *flash* ou o contraste da máquina escolhida.

Faço uso da lógica do *ready-made*, quer dizer, da sua lógica de deslocamento. Tenho como objeto a fotografia de amador, algo banal, cotidiano, que tem como resultado um livro. O amador, neste caso, é aquele que escolhe a máquina automática para tomar o menor número de decisões possíveis. Não a utiliza como meio expressivo, mas sim documental. Tenho como base a foto 3X4 de identidade, que se materializa na pintura. Desloco o que é indicial para o simbólico e vice-versa. Fora isso, ao transpor um objeto comum para um local expositivo, eu o transformo em objeto de arte.

Diferente da minha ação, mas um exemplo do modo de operar o deslocamento, "*Tu m'...*" — considerado um auto-retrato do Marcel Duchamp, além de ser sua última obra pictórica — funciona, segundo Rosalind Krauss, nessa lógica do *ready-made*. "*O ready-made concebido como instantâneo*"¹³. "*Tu m'...*", porém, é um auto-retrato, que registra a sombra ou traços das obras produzidas por ele mesmo, anteriormente. E o principal indicador de que a obra trata de um auto-retrato, está no título, ao fazer uso do pronome pessoal¹⁴. Rosalind Krauss enfatiza, que nela há todo um jogo de deslocamentos, entre verbal e visual, e entre fotográfico e pictórico. Afirma ainda que a idéia do auto-retrato "deve ser lida através do filtro do índice"¹⁵. Índice segundo a semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), que cria o conceito de signos de conexão física, ou seja, como a sombra que sempre acompanha o corpo. Para ele, índices existem também na linguagem, quando usados nomes próprios ou o pronome pessoal.

Benjamin H. D. Buchloh, também coloca a pintura de Gerhard Richter dentro desse conceito, ou dessa lógica de deslocamento do *ready-made*. Segundo ele, a obra de Richter é constituída por três questões básicas: 1º opera com o conceito de *ready-made*. 2º utiliza a iconografia fotográfica de amador. 3º e tem como resultado final a própria pintura. Ele manipula materiais convencionais da pintura e da fotografia de forma tradicional (óleo sobre tela, representação figurativa, composição, volume tonal e cromático). Contudo, cria uma contradição, pois a pintura parece fotografia, e a fotografia, pintura. Faz uso de uma perfeição técnica, criando uma ilusão. Ele pinta *ready-mades*.

Buchlo faz uma reflexão, no mesmo ensaio citado acima, *Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter*¹⁶, sobre a prática da pintura que articula um discurso e estabelece um método para falar dela própria. Cita Daniel Buren, que define a seguinte posição em relação a essa ação na pintura em que é utilizado um método operacional ou conceitual para escapar de sua condição meramente *retiniana*, num manifesto de 1960:

"O conceito exibido se torna um objeto 'ideal', que retorna a nós na forma de arte. Isso quer dizer, que ele se torna a ilusão de algo, não a própria coisa. Da mesma maneira, como a escritura se torna cada vez menos

transcrição do mundo, assim a pintura ilusão /visão — nem mesmo mental — de um fenômeno (natural, subconsciente, geométrico), se torna visualidade de si própria. Assim, nós chegamos a um conceito que é muito mais próximo de um método do que de qualquer tipo de inspiração. Um método que requer, para atacar frontalmente o problema do objeto assim chamado (objeto pictórico), que a pintura por si própria crie um método, um sistema específico, que não direcione o olhar, mas que seja feita para ser olhada”¹⁷.

Finalmente, a terceira fase é a própria pintura, quando os suportes com meus traços, já pré-desenhados, são preenchidos pela cor. Porém, nesse momento, o auto-retrato é de observação. O uso do espelho é necessário para eu poder apreender meu rosto com suas cores, marcas, volumes e texturas.

As imagens são sempre frontais e do mesmo tamanho; possuem sempre as mesmas medidas. As mesmas cores se repetem. Figura e fundo são dois planos incorporados um ao outro. É sempre o mesmo espelho, a mesma posição, e sempre no mesmo lugar — a mesa de trabalho do ateliê.

Repetição e multiplicação do eu-só. Simulacro de um sujeito solitário, em que “o auto-retrato acontece como encenação de si para o outro”¹⁸. Puro solipsismo, radicalização do subjetivismo?

O que o solipsismo *quer significar* é inteiramente correto; apenas é algo que não se pode *dizer*, mas que se mostra.

Que o mundo seja *meu* mundo, é o que se mostra nisso: os limites *da* linguagem (a linguagem que, só ela, eu entendo) significam os limites do *meu* mundo.¹⁹.

da instalação

O conjunto dos auto-retratos constituiem uma instalação. Devo ocupar uma sala onde as pinturas serão colocadas em duas paredes paralelas de 4 metros cada uma. Serão postos 119 auto-retratos em cada uma delas, ordenadamente. Os auto-retratos serão distribuídos lado a lado. Entre elas, haverá uma cadeira fixa voltada somente para uma dessas paredes. A iluminação deve ser difusa, espalhada uniformemente sobre o ambiente. A maneira como essa instalação foi concebida estabelece um jogo de espelhamento, em que ora a minha imagem é espelhada, ora é um retrato. Cria também, um jogo de alteridade, em que me coloco como outro ou me constituo como um outro.

Esse trabalho desenhado no computador com a minha imagem posta nele, sentada em uma cadeira, rodeada dos meus vários **eus**, revela um espaço metafísico, pois é idealmente perspectivado, e por possuir uma imobilidade absoluta parece isolado como objeto de demonstração (ver figura

figura 1

1). Postas no espaço atual, a proximidade com essas pinturas é áspera, desconfortável e ambígua. Áspera porque existe o volume da madeira, que é o seu suporte, a textura do óleo, mais precisamente a do bastão oleoso, um material pastoso, quase seco. Desconfortável porque há a repetição obsessiva da mesma imagem monocromática. Os auto-retratos são quase absolutamente brancos; o branco que prevalece é o branco de titânio. A sensação é de ofuscamento, ou de uma cegueira progressiva quanto mais se olha, menos se vê. E ambígua na medida em que todos os retratos são os mesmos e diferentes.

Os auto-retratos não manifestam uma temporalidade no sentido da representação de sua sucessão no tempo. Neles ocorre uma desaceleração do tempo; o tempo parece se esvaír no apagamento das figuras. Eles são muitos, ou melhor, muitas tentativas de representar um auto-retrato, aquele o mais próximo do real, seja ele a foto ou a pessoa. Não há o registro da passagem do tempo, como no caso de Rembrandt: ele realizou aproximadamente cem auto-retratos ao longo da vida, que revelam sua juventude, sua maturidade, os sinais da velhice, da pobreza, ou a perda do filho; enfim, há toda uma subjetividade, que foi o seu tema principal.

Esses auto-retratos, são auto-retratos-espelhos, em que o tempo parece estar congelado. Tudo neles é imóvel, estático... Só é sinalizada uma breve parada. Não há a marcação da sucessão dos anos, dos dias, das horas, etc., passa-se por eles, dá-se uma olhada — nenhuma memória é narrada.

¹ MORIN, Edgar. Morin, “O método 5: a humanidade da humanidade”, p. 245

² NOTH, Winfried, *Panorama da semiótica de Platão a Peirce*, p. 78.

³ NICOLA ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. p. 537.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 853.

⁵ PLATÃO., *A república.*, p. 598.^a

⁶ BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*, p. 14.

⁷ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, p. 36.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 36.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 42.

¹⁰ BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 150.

¹¹ BRANDÃO, Junito. “*Dicionário mítico-etimológico*”, p. 155

¹² Anotações da aula da Prof. Annateresa Fabris.

¹³ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, p. 82.

¹⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 86

¹⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 85.

¹⁶ BUCHLOH, Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry Essays on European and American Art from 1955 to 1975*”, [mimeo].

¹⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 371 [mimeo].

¹⁸ Philippe Lejenne, anotação da aula de Annateresa Fabris.

¹⁹ LUDWIG WITTGENSTEIN, Ludwig. “*Tractatus Loógico-Philosophicus*”, p. 24.

planta baixa do espaço vivenciado
no auto-retrato fotografado
1:100 cm

AUTO-RETRATO FOTOGRAFADO: para um projeto de um livro

“— Tem que partir novamente deste ponto — explicou às amigas. — No modo como nossos avós posavam, na convenção segundo a qual se dispunham os grupos, havia um significado social, um costume, um gosto, uma cultura. Uma fotografia oficial ou matrimonial ou familiar ou escolar dava o sentido do quanto cada papel ou instituição tinha em si de sério e importante, mas também de falso e forçado, de autoritário, hierárquico. Este é o ponto: tornar explícitas as relações com o mundo que cada um de nós traz consigo, e que hoje se tende a esconder, a tornar inconscientes, achando que desse modo vão desaparecer, enquanto, ao contrário...”

Ítalo Calvino¹

Há toda uma metodologia criada para a produção dos auto-retratos feitos pelo meio fotográfico.

Minhas imagens estão confinadas a um único espaço privado. A ação acontece em um único ambiente — o lugar onde habito. Vou do quarto para o hall, do hall para o banheiro, do banheiro para o ateliê, do ateliê para o quarto, num movimento circular sem fim. Entro e saio dos espelhos arranjados por esses espaços. Meu corpo, para sua aparição, precisa deles. “O objeto e meu corpo formam um sistema...”², máquina fotográfica + espelho.

O conjunto dessas imagens constitui um livro. São fotografias que vêm sendo produzidas, sistematicamente, desde 2002. Elas possuem uma sequência de diário autobiográfico visual. Foram sendo colocadas na ordem em que foram produzidas. Cada lote de fotos encerra um olhar, uma luz particular, uma atmosfera, algo que foi vivenciado, um acontecimento, um momento. Porém, essa sequência não é rígida. As imagens no espelho oval, onde só aparecem as pernas e os pés, quando paginadas em grupos de oito, se reproduzem exaustivamente em conteúdo ao longo do livro — elas quebram a regra temporal. Compõem uma ordem paralela, geram um certo ritmo e dão ênfase à repetição.

Há cinco temas que se entremeiam e se repetem exaustivamente ao longo do livro: fragmentos do corpo; o espaço sem a minha presença; sequência de espelhos com pernas e pés; o espelho; finalmente, o corpo nu.

A máquina fotográfica é uma extensão do meu corpo e, ao mesmo tempo, o próprio espelho. Posso estar frontalmente refletida em um espelho, mas evito o aparecimento da máquina na imagem. O uso dos espelhos é uma constante neste trabalho. Eles são vidros cuja superfície é reflexiva, são fundos, são anteparos laterais — sua presença é inevitável. O trabalho aqui consiste em uma sequência repetitiva quase exaustiva de imagens especulares.

A máquina fotográfica utilizada é sempre a mesma, uma automática Olympus 35mm. As lentes variam de 70mm a 50mm, e o filme é sempre Kodak ultra 400. O meio é amador. A máquina e o filme se caracterizam por serem banais. As fotos acontecem exclusivamente no interior, e a luz é sempre natural — não há o uso do *flash*. Apesar de a máquina ser automática, evito ao máximo usar as “vantagens” que ela me oferece. São fotografias cegas, porque na maioria das vezes, meus olhos não estão no visor da máquina. A lente é que me olha e é apontada para mim através da extensão do meu braço. Não há nenhum controle sobre o modo de a imagem aparecer, se é que ela vai aparecer. O processo é puramente fenomenológico.

Na medida em que a máquina automática é a extensão do meu próprio braço até os limites dos dedos da minha mão, a distância existente entre mim e a máquina, é uma constante (o comprimento do meu braço direito ou esquerdo). Dessa forma, ao apontá-la em minha direção, (sem o intermédio de um espelho ou qualquer outro instrumento, como por exemplo, um tripé com disparador automático), tenho como único resultado, partes do meu corpo, que são registradas conforme o consentimento da máquina — que “*desenvolve um programa ao acaso*”, — na definição de Vilém Flusser³. No caso da máquina escolhida por mim, quanto menor a distância entre ela e meu corpo, menor a chance de ela disparar. Tento, assim, esgotar ao máximo as possibilidades, que esse aparelho, em particular, me oferece.

os programas dos aparelhos são compostos de símbolos permutáveis. *funcionar é permutar símbolos programados*⁴.

A repetição de um mesmo padrão construtivo se forma com o acúmulo e o arranjo das imagens produzidas, como por exemplo: a parte externa do espelho oval, que está em primeiro plano, me coloca lá no fundo da cena, em um segundo plano. O mesmo se dá em relação ao pequeno espelho retangular de moldura dourada; este me coloca ainda mais ao fundo, em um terceiro plano. As linhas verticais dos batentes das portas, as pequenas molduras que recortam o espelho bisotado são acontecimentos que criam uma grade. Pareço estar por trás de um caramanchel ou muxarabiê às avessas⁵. Os poucos primeiros planos funcionam para exaltar essa condição em que apareço desaparecendo. Esse padrão construtivo é reforçado ainda mais na escolha das roupas, sapatos e meias, que juntos formam uma estampa única e, em sua duplicação e entrelaçamento, geram novas superfícies — como uma “grega” aplicada a um papel de parede. Às vezes, quando olho para esse trabalho, parece que estou olhando por um buraco de fechadura com a permissão de quem está do outro lado — um jogo consentido entre o voyeur e o exibicionista.

Os retratos acontecem sempre em espaços internos, são fotos pousadas. Sou uma personagem que se coloca diante da objetiva e ao mesmo tempo sou a artista, aquela que faz uma autobiografia dramática. Todo espaço em volta é evidentemente transformado em cenário. Por mais precários que sejam os meios, há uma ocorrência do belo; e, mesmo a luz sendo natural, o efeito parece artificial. Uma vez que não é usado o flash, ocorre muitas vezes uma desfocalização da imagem produzida pela pouca luz existente, o que tem como resultado uma falsa imagem pictórica.

Parece pintura porque a falta de foco dá a sensação de que a imagem foi construída a partir de manchas. A ausência de nitidez que isso provoca produz uma granulação, que se assemelha a uma textura produzida artesanalmente, cria uma atmosfera, uma superfície aveludada, onde somente o que é essencial para o reconhecimento da imagem acontece. Há ainda, toda uma vontade de reter situações transitórias, como aquela luz que só aparece na quina da parede por segundos, porém, e sempre naquela mesma hora em determinada época do ano.

Alguns temas se entremeiam e se repetem exaustivamente ao longo desse diário autobiográfico: fragmentos do corpo; o espaço sem minha presença; sequência de espelhos, onde só aparece o tronco, ou somente as pernas e os pés, sem a minha cabeça; e, finalmente, o corpo nu.

fragmentos do corpo

Fragmentos do corpo ou visão fragmentária do corpo, para Margarida Medeiros, é a principal característica do pensamento moderno “associada à observação do sujeito”, o que vem a significar “a perda da totalidade, que empurra o sujeito para um discurso metonímico”⁶. Somado a isso, o uso obsessivo da representação especular aponta uma forma de um não-reconhecimento de si, de uma crise da subjetividade e, de certa forma, de um ataque mortífero à própria imagem. Assim, segundo Margarida Medeiros, “essa fragmentação ou morte exibida na representação de si, esse sacrifício do corpo, estratégia utilizada por um número crescente de artistas contemporâneos, é uma das características da modernidade.”⁷

o corpo: o tronco, ou somente as pernas e os pés, sem a minha cabeça

Meu corpo sem a cabeça: de roupa ou nu, calçado ou descalço, somente a mão, a pele e suas marcas, mais magro, mais gordo. A forma como os pés pisam, a maneira como o quadril se posiciona, o jeito como os braços permanecem ao longo do corpo. O que o identifica?

Annateresa Fabris formula o conceito de “o auto-retrato acéfalo” ao analisar a obra de John Coplans. A face ou cabeça, a principal marca da

identidade social, é aqui extirpada. Para Annateresa, essa ação representa o fim “da dicotomia exterior/interior”, que para ela está diretamente ligada às novas descobertas da genética, em que o código genético marca a individualidade, tornando única cada pessoa. Essa idéia envolve questões de ancestralidade.

A genética é a pré-história do sujeito, é sua origem embrionária. Porém, a forma humana é a soma de sua história genética e emocional. O formato do corpo é construído e desconstruído ao longo da vida. Nele serão fixados todos os acontecimentos que o afetam interior ou exteriormente. De acordo com Regina Favre, em sua apresentação para o livro de Stanley Keleman *Anatomia emocional*, o corpo é uma “arquitetura tissular geneticamente programada e finita”; nele são registradas as experiências afetivas, mentais, pulsáteis; e os fenômenos: do tempo, da gravidade, os atmosféricos etc. Sofremos a pressão criada por nós e pelo mundo. O corpo é depositário de toda a experiência e formação do organismo “como uma estratégia da pulsão vital diante da existência”. Assim, para ela o corpo pulsa “... segundo afetos, como tubos dentro de tubos, com suas câmaras e válvulas, sempre em busca de mais vida, inflando, esvaziando, adensando ou enrijecendo de acordo com seu grau de tolerância aos ritmos da excitação gerada pelas experiências de amor, ou decepção, medo ou agressão, agonia ou prazer”⁸.

Assim, somos também moldados pelo destino, ou seja, pela sucessão de fatos que ocorrerem independentemente de nossa vontade. O corpo é a soma da história genética, social e pessoal.

Podemos fazer infinitas analogias com a forma do corpo. Existe o interior e sua profundidade em contraponto ao seu exterior e sua superfície. O corpo se expande para depois se contrair, vai em direção ao mundo para depois se recolher. O corpo absorve coisas, depois as repele. Tem como movimento-padrão, segundo Stanley Keleman, buscar, trazer e empurrar. É constituído de várias camadas: pele, fáscia, músculos, ossos, órgãos, líquidos. Para Keleman, a “a anatomia humana é um processo cinético e emocional dinâmico. A anatomia dá uma identidade, uma forma reconhecível específica e um funcionamento que tem como base essa forma”⁹.

se pudéssemos fotografar nossa vida e projetá-la quadro a quadro, perceberíamos que somos seqüências móveis de formas emocionais variadas.¹⁰

O espaço sem a minha presença

No início dessa seqüência de imagens, eu estou muito mais escondida e diluída no ambiente. O espaço parece mais evidente, e as imagens acabam por constituir uma topologia. São fragmentos. O espaço em volta e os objetos

insinuam o auto-retrato, pois o corpo, nesse caso, está ausente, resta somente o lugar que ele ocupa. Tudo é indireto, mas muito mais misturado com as coisas do mundo. Eu existo em relação às outras coisas, ou através da forma como me vejo nas coisas que escolho. Nada é fixo. Nada funciona como unidade isolada. O retrato separado é insuficiente; no conjunto do livro os retratos formam um sentido, um ambiente, constroem um território em que eu me movimento em torno de mim mesma.

Diferente dos auto-retratos pintados, que necessitam de todo um investimento no espaço da cidade e de seu mapeamento, essas fotografias estão restritas ao um único espaço interno localizado, portanto, em um único ponto desse mesmo mapa criado pela instalação das pinturas. A topografia criada é absolutamente subjetiva. É a de um espaço dentro de outro espaço, como num caleidoscópio: dentro dos cômodos, os cômodos dentro dos espelhos, meu corpo aí dentro e dentro dele próprio. Da mesma forma que Xavier de Maistre, realizo uma *Viagem ao redor do meu quarto*.

o olhar fotográfico não sonda nem analisa uma “realidade”, pousa “literalmente” sobre a superfície das coisas e ilustra sua aparição sob forma de fragmentos, e por um lapso de tempo muito breve, ao qual sucede imediatamente o de seu desaparecimento¹¹.

O corpo nu

Ao longo do tempo, porém, a atitude e o olhar se radicalizam, e é meu corpo nu que aparece. Aqui lanço mão de dois subterfúgios: considero meu corpo um fenômeno ou um conceito, isolando-o da totalidade em que aparece, e ao mesmo tempo faço uso da história da arte ao construir a imagem deste corpo dentro e fora das normas clássicas do “nu artístico”.

Enfrentar meu corpo nu com a objetiva, expô-lo, é a parte mais difícil dessa sequência de imagens. A investigação passa do exterior para a superfície, meu corpo com suas vestimentas e depois sua pele. Por partes, aos pedaços, somente os pés, de relance, dobrado, contorcido, espremido. Encaro aqui todas as suas marcas, suas singularidades. Na minha dificuldade de ter um conhecimento da totalidade deste corpo ao qual pertença, eu o analiso objetivamente por partes. Minha pele parece ter a cor de um cadáver, tiro o foco, borro a imagem e o deforme, ponho do avesso, evito sua idealização. Desmonto este corpo como se desmonta uma máquina qualquer para ver o que tem dentro.

O nu feminino é um gênero da tradição da pintura européia que possui critérios e obedece a convenções, tais como: o sexo é escondido de forma “recatada” pelas mãos, por uma folha de parreira, por um tecido; ou a mulher parece não ter o próprio sexo; é mostrada sem os pêlos pubianos (associados,

segundo John Berger, a potência sexual, a paixão etc.); ou com a coxa dobrada levemente sobre ele. O sexo parece não existir. A mulher se mostra sempre passiva, oferecendo-se como um “panorama”.

uma mulher deve vigiar-se constantemente. Ela está quase que continuamente acompanhada pela própria imagem de si mesma. Quer ela esteja atravessando uma sala ou chorando a morte do pai, ela mal sabe evitar estar vendo a si própria andando ou chorando. Desde a mais tenra infância, foi ensinada e persuadida a vigiar-se permanentemente ¹².

o fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada é feminina. Desse modo ela é um objeto — e mais particularmente um objeto da visão: um panorama ¹³.

Tendo retirado os pêlos do corpo, devo seguir e ao mesmo tempo infringir as regras ou normas do “nu clássico”. Sem mostrar meu rosto, retiro sua identidade, faço do meu corpo uma imagem opaca, um volume qualquer; dele resta somente um contorno ou seu invólucro. Banalizo assim minha imagem, tiro toda sua idealidade. “Estar despido é estar sem disfarces.”¹⁴

Abordo o auto-retrato como tema e o uso do espelho como um assessorio através do qual minha imagem é refletida, emoldurada e isolada, sendo o próprio instrumento, como no caso da máquina fotográfica. Annateresa Fabris comenta que a fotografia possui a capacidade mimética do “espelho dotado de memória” ¹⁵.

As imagens fotográficas não são autônomas, mas dependentes umas das outras — não serão ampliadas ou expostas isoladamente.

Antonino, personagem de Ítalo Calvino em A aventura de um fotógrafo, faz a seguinte reflexão: “Talvez a verdadeira fotografia total, pensou, seja um monte de fragmentos de imagens privadas, sobre o fundo amarrotado dos massacres e das corações.” ¹⁶

- 1 CALVINO, Ítalo. *Os amores difíceis*, p. 57.
- 2 MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*, p. 274.
- 3 FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia*, p. 21.
- 4 *Ibid.*, p. 41.
- 5 Muxarabiê: balcão mourisco protegido, em toda a altura da janela, por uma grade de madeira, donde se pode ver sem ser visto (Dicionário Aurélio).
- 6 MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo - o auto-retrato contemporâneo*, p. 107-108.
- 7 *Ibid.*, p. 10.
- 8 STANLEY, Keleman. *Anatomia emocional*, p. 10.
- 9 *Ibid.*, p. 71.
- 10 *Ibid.*, p. 11.
- 11 BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*, p. 145.
- 12 BERGER, John. *Modos de ver*, p. 56.
- 13 *Ibid.*, p. 49.
- 14 *Ibid.*, p. 56.
- 15 FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, p. 27.
- 16 CALVINO, Ítalo. *Op. cit.*, p. 51.

CONCLUSÃO

o que eu sou então?, pergunta Descartes. Uma coisa que pensa? Mas o que é uma coisa que pensa? É uma coisa que duvida, concebe, afirma, nega, quer ou não quer, imagina, sente. Certamente não é pouco que todas essas coisas pertençam à minha natureza. Mas por que não lhe pertenceriam?... É *de per si* evidente que sou eu quem duvida, entende e deseja, e que não é preciso acrescentar nada para explicá-lo.

Descartes¹

O que define o homem e o diferencia dos outros seres é a capacidade de refletir sobre si ou ter consciência de si mesmo. Percebemos e pensamos o mundo a partir dessa consciência auto-reflexiva. Isso define nossa presença no mundo. Estamos presentes em cada pensamento, em cada percepção, desejo e ação.

Quando o artista se auto-retrata, ele está exercendo essa capacidade intrínseca auto-reflexiva. E a auto-representação implica uma complexidade de procedimentos, de recursos e eventos intercambiáveis.

A representação de si próprio não tem somente como objetivo reproduzir-se ou ver-se estampado sobre uma superfície qualquer. Demanda uma operação que envolve muitas escolhas, ou seja, a escolha do meio, dos materiais, dos suportes; e a definição de conceitos. Ocorre ainda um exame e uma vontade de entendimento da própria ação, dos recursos existentes e dos próprios conteúdos.

Nesse projeto, as escolhas se deram pela pintura a óleo e pela fotografia. Por meio da pintura, trabalhou-se principalmente com os conceitos de ícone, repetição, deslocamento; e foi criada uma instalação. Com o meio fotográfico trabalhou-se principalmente com os conceitos de repetição, registro, cronologia, autobiografia; e com a seqüência dessas imagens um livro foi elaborado. Produziram-se analogias entre representação criada por signos e por índices e o limite tênue entre eles, uma vez que as pinturas foram construídas a partir de fotografias 3x4. A repetição exaustiva do auto-retrato criou uma tensão a respeito de a questão, ao longo desse processo, ter sido o autoconhecimento, ou o deslumbramento narcísico pela própria imagem, ou apenas um ensimesmar-se. Criou-se também um paralelo entre espaço privado e público, uma vez que as fotografias foram confinadas a um único espaço e as pinturas exigiram um mapeamento da cidade.

Para toda essa ação foi determinado um conjunto de regras fixas que

resultaram em um método operacional, que produziu conceitos, jogos de linguagens, deslocamentos — não tendo ocorrido assim somente um resultado visual, mas também mental.

Por fim, a maior evidência gerada nesse projeto é o fato de que a apreensão da própria imagem é sempre fugidia, é algo que está sempre escapando, e é sempre desatualizada. Essa desatualização está presente, principalmente, na imagem fotográfica. Roland Barthes nomeia de o objeto, ou do percebido na fotografia de o “Isso-foi”.

Imagino, assim, um objeto que se quer representar à perfeição (em conformidade com o modelo), mas cuja representação absolutamente fiel é impossível. A cada tentativa de representá-lo, aproxima-se por um lado e afasta-se por outro, e só com a presença de todas as tentativas — por dezenas que sejam — se vai ter uma idéia da imagem do real. O objeto é o próprio artista. As representações são auto-retratos que se dirigem à figura como vetores tangenciais, que não se somam nem se excluem, mas se acumulam. A pessoa torna-se um centro cego inatingível, porque invisível a si mesma. Podemos ver todas as pessoas, menos a nós mesmos. Essa cegueira, essa falha do olhar que nunca nos permite nos vermos como somos, e essa repetição do auto-retrato, é a tentativa de construir uma auto-imagem a ser apreendida nesse infinito tangenciamento, que nunca termina de fato.

¹ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*, p. 388.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ASSIS, Machado de. *O espelho (esboço de uma nova teoria da alma humana)*. In: *Papéis avulsos*. Obra Completa. Volume II. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLAR, Jean. *A troca impossível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

— *Cool memories: crônicas 1996-2000*. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírio no auge do capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

— *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. São Paulo: Globo, 2001.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Volume II. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

BUCHLOH, Benjamin H. D. *Readymade, Photography, and Painting in The Painting of Gerhard Richter*. In: *Neo-Avantgarde and Culture Industry essays on European and American Art from 1955 to 1975*. October Book. [mimeo].

CALVIN, Italo. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice/ No País das Maravilhas/ Através do espelho e o que Alice encontrou lá, e outros textos*. Rio de Janeiro: Editora Fontana, 1977.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHAUI, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: *O olhar/ Adauto Novaes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Marca D'Água, 2000.
- *Empirismo e subjetividade*: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: 34, 2001.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus Editora, 1994.
- DUBY, Georges (org.). *História da vida privada*, 2: da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia Das Letras, 1990.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- *O que é contemporâneo na arte contemporânea*. In: catálogo REDE DE TENSÃO. São Paulo: Paço das Artes, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia*: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- *Espacios diferentes*. In: *Toponimias, echo ideas des espacio*. Caixa, Madrid:, Caixa, 1994.
- FRIEDLANDER, Lee. *Autoportrait*. Paris: Photo Notes, 1996.
- FRENCATEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- "Renovação e decadência: séculos XIX e XX." In: Francatel, Pierre & Galienne. *El retrato*. Madrid, Cátedra, 1995,p.189-233.
- GREENBERG, Clemente. *E o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC., 1999.
- KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: *Essays on the Blurring of art and life*. [mimeo].
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual ?* São Paulo: Ed. 34, 1998.
- MAISTRE, de Xavier. *Viagem ao redor do meu quarto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- MALPAS, James. *Realismo*. São Paulo: Cosac & Naify , 2000.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcicismo*: o auto-retrato

contemporâneo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

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

— *O olho e o espírito*. Vega: Ed. Gallimard, 1992.

— *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MORA, J. Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Loyola, 2001.

MORIN, Edgar. *O método 5: a humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

—MORIN, Edgar. *Círculo poético*. Disponível em: <http://edgarmorin.sesc-sp.org.br/>

NERI, Louise, COOKE, Lynne e, DUVE, de Thierry de. *Roni Horn*. Londreson: Phaidon, 2000.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Pierce*. São Paulo: Annablume, 1995.

ORAMAS, Luis Pérez. *Armando Reverón: antropofagia da luz e melancolia da paisagem*. In: Catálogo da XXIV Bienal. [mimeo].

PIERSON, Jack. *The lonely life*. Zurich: Stemmele AG, 1997.

PLATÃO. Livro X.in: *A República*. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PROUST, MARCEL. *Em busca do tempo perdido*. Porto Alegre, Rio de janeiro: Editora Globo, 1983.

RENOV, Michael. *The subject in History: The new autobiography in film and video*. Afterimage/Summer 1989. [mimeo].

SAINT-YENNE, La Font de. *Réflexions sur quelques causes de l'état présent en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aout 1746m*. Haia Neaulme, 1747 [mimeo].

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STANLEY, Keleman. *Anatomia Emocional*. São Paulo: Summus, 1992.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Nayf, 2004.

WARHOL, Andy. *Celebrities and self-portraits*. Essay by Francesco Clemente. New York: Jablonka Galerie/ Starmach Gallery, 2000.

— *Polaróides*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

WARR, Tracey e / JONES, Amelia. *The artist's body*. New York: Phaidon, 2000.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

VARDA, Agnès. *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Longa documentário. Produção: França, 2000.