

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

Helena Gomes dos Reis Pessoa

Retrato/Autorretrato

Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa em Poéticas Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto Fajardo.

Esta pesquisa de doutorado foi contemplada com bolsa de estudo pela Caps.

São Paulo, 2013

Sumário

Resumo – 1

Abstract – 2

Introdução – 4

O blog como dispositivo para o autorretrato – 15

Autorretrato/Retrato – 19

Pintura/Fotografia – 45

Memória, coleção e repetição – 53

Quando o outro é simplesmente o outro – 65

A máscara como um outro eu – 76

Conclusão – 84

Bibliografia – 88

Agradecimento a todos que produziram o autorretrato para este projeto.

Introdução

O olho do outro combina com o nosso próprio olho, de modo a tornar inteiramente confiável que somos parte do mundo visível.

John Berger¹

A questão geradora desta tese é a pertinência do autorretrato hoje: suas relações possíveis com a mídia contemporânea, dando destaque à fotografia digital e à internet. Ela dá continuidade à pesquisa de mestrado que tratava do uso da fotografia como elemento inicial na construção da autoimagem. A escolha, naquele momento, se deu pela fotografia analógica, a máquina fotográfica utilizada era automática e havia como regra o não uso do *flash*². Esta eleição teve como objetivo evidenciar a ideia de natureza no seu sentido mais prosaico, como por exemplo, o uso restrito da luz natural, do tempo no sentido das horas, dos dias e o espaço confinado a casa e ao seu cotidiano. Por consequência, na matéria apresentada, o conjunto de fenômenos naturais aparece de forma imprecisa, acidental e meio às cegas. Também faz parte desse projeto, como oposição a ele, o emprego da fotografia 3X4 de documento, mecânica e repetida à exaustão; operando como modelo para a feitura dos autorretratos pintados. Essa ação resultou na instalação de 238 pinturas expostas na temporada de projeto no Centro Universitário Maria Antonia (São Paulo) em 2006,

¹ John Berger, *Modos de ver*, p. 11.

² A máquina fotográfica utilizada foi sempre a mesma, uma automática Olympus 35mm. As lentes variavam de 70mm a 50mm, e o filme foi sempre Kodak ultra 400. Nunca foi utilizado o Photoshop no tratamento das imagens.

por ocasião da defesa de dissertação. E, por fim, o objeto em questão era exclusivamente a própria artista.

Já o projeto de Doutorado é dividido em dois momentos: o primeiro consiste de autorretratos fotográficos de diversas pessoas e o segundo, fazendo parte na mesma coleção, reproduções destes mesmos autorretratos no formato de retratos pintados a óleo. As fotografias têm como função servirem de bases ou matrizes para a pintura. Os autorretratos fotográficos são de várias procedências e lugares. Há pessoas conhecidas ou estranhas a mim, as que se encontram próximas ou distantes (em outras cidades, países etc.). A maioria dos autorretratos são descartáveis, como os feitos para *profiles* da web em páginas de relacionamento. A maior parte dos retratos foram ou estão sendo produzidos especialmente para este fim.

Toda esta ação é baseada numa rede virtual, cuja logística, ou seja, a comunicação, o envio das imagens e sua publicação, funciona por meio de *e-mails* e da web. Para isso foi criado um *blog* como dispositivo para recepção e exposição dos autorretratos.

A questão central desta tese é retratar a autorrepresentação do outro – incluindo secundariamente a produção dos meus próprios autorretratos. Trata-se, assim, de um discurso feito na primeira pessoa.

Para tanto, devo me ater ao pensamento contemporâneo, cuja questão da representação está relacionada à crise da

identidade. Para Deleuze³, o mundo moderno nasce da perda da identidade e, conseqüentemente, da vontade e da possibilidade cada vez maior de copiar o real ou o idêntico. Assim, temos a necessidade de afirmar nossa presença por meio da nossa imagem fixada. Existimos lá em algum momento e estendemos este momento até não nos reconhecermos mais, para, nesta ocasião, perceber que somos nós somente por uma legenda – indicando um nome e uma data.

Algumas perguntas operam como forma de reflexão para esse processo de captação dos autorretratos, como por exemplo: pode o autorretrato ser considerado uma questão exclusiva do artista visual? Os perfis existentes em sites de relacionamento da web podem ser considerados relatos autobiográficos ou autorretratos? Por que considero o autorretrato do outro clicado por mim ou por um terceiro um autorretrato e não um retrato? E outras tantas inseridas ao longo do texto.

Os meios usados são a pintura a óleo, a fotografia e a web. Questionar o uso da fotografia como base para a pintura torna-se inevitável. Desta forma, deu-se a escolha dos artistas: David Hockney, com foco no seu trabalho *Camera Works*, e Andy Warhol, com ênfase na sua produção sistemática das polaroides e com destaque para a repetição e o serialismo tão característicos da sua obra.

³ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, p. 36

Foram eleitos quatro conceitos para a reflexão deste tema: a questão do outro, da máscara, da repetição e o da memória. Foram também criadas ações que se dividem em quatro atos: *A pose escolhida*, *Autorretratos vindos de longe*, *Ausência/presença*, *O autorretrato*.

Como referência para o conceito de máscara, escolhi o artista português Jorge Molder, dando destaque à série Pinocchio.

Escolhi dar evidência à narrativa de si mesmo, pois considero pensar o conceito de autorretrato indissociável do conceito de autobiográfico, entrelaçado ainda ao de autoficção; à memória pessoal mesclada à memória histórica; à vida em geral misturada à vida mais comum e cotidiana; ao diário íntimo e a tudo que se refira ao falar de si mesmo como narrativa banal e obsessiva do mundo contemporâneo.

Mesmo sendo muitos autorretratos de diversas pessoas e procedências, o conjunto revelou-se uma coleção com ênfase na repetição. A repetição, neste caso, é usada como estratégia, jogo, necessidade ou ritual.

Assim, esta tese tem como principal objeto olhar o autorretrato pela lógica do arquivo e seus procedimentos: citar, apropriar-se, recombinar. O conjunto final parece ter a forma de um inventário, em que a assimilação do outro se dá pela sua interatividade, dando destaque para os conceitos de intersubjetividade e de hospitalidade.

A partir do conceito de identidade, quero desenvolver o de máscara, tornando evidente, na relação entre o eu e o outro, o tema da máscara versus o disfarce. O autorretrato oferecido pelo outro será sempre algo construído e idealizado? O resultado será a máscara ou o disfarce? Ou quais das múltiplas personalidades do indivíduo ele estará oferecendo?

Embora muitos autores afirmem que o autorretrato é uma obsessão do artista contemporâneo, sempre foi uma prática que perpassa toda a história da arte. Albrecht Dürer foi o primeiro artista a realizar uma série de autorretratos. O primeiro no gênero é de 1493, e o último, de 1500. Velázquez coloca-se dentro da obra *Las meninas*, o pintor dentro da própria obra, representando a si mesmo no ateliê. Rembrandt produziu mais de cem autorretratos; Cézanne, por volta de trinta, assim tantos outros artistas.

Podemos olhar de muitas maneiras a questão da autorrepresentação. O autorretrato é de certa forma um atestado de presença, ou melhor, um registro dela. A autorrepresentação pode significar também um exercício de autoconhecimento, uma reflexão sobre a afirmação de uma identidade, uma ênfase na singularidade etc.

Leonor Arfuch considera o biográfico essencial para a afirmação do sujeito moderno. Segundo ela, ele demarca o início do limite impreciso entre o público e o privado e, conseqüentemente, o surgimento da inter-relação entre o indivíduos e sociedade. Arfuch

declara: “É essa relação que leva do uno ao múltiplo, do eu ao nós, é imprescindível numa indagação sobre a construção do campo da subjetividade”.⁴

Nesse sentido, para essa autora, foi nos anos 1990 que ocorreu o auge do gênero do autorretrato, da autobiografia ou das chamadas narrativas de si mesmo. Esse fato levou a problematizar o conceito de identidade, narcisismo, somado aos temas da globalização e aos da memória – tanto da memória histórica como da pessoal. Arfuch afirma que a simples alusão ao biográfico remete aos gêneros do discurso, que tratam de registrar o que há de efêmero ou de transitório na vida. Ela lista: os lapsos de memória, o minucioso registro de eventos, ou seja, biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários, correspondências. Arfuch aponta ainda o biográfico como fronteira ou portal entre o público e o privado.

Assim, quais questões levam à construção de um autorretrato hoje? O que aconteceu com o sujeito na passagem do século XX para o XXI? Ocorreu alguma mudança significativa? Está sendo constituído outro tipo de subjetividade, existe ainda uma subjetividade? Existe espaço privado numa sociedade tão vigiada? Ou melhor: há ainda um espaço particular, íntimo, ou somos hoje pessoas inteiramente públicas? Estamos construindo máscaras para escapar da vigilância? É possível sumir, desaparecer, virar outro no

⁴ Leonor Arfuch, *Dilemas de la subjetividad contemporánea*, p. 83.

mundo de hoje? Páginas de relacionamentos como o Facebook são lugares de aparecer ou de desaparecer? As pessoas mostram o que são? As pessoas se perguntam ainda quem elas são, ou elas decidem ser algo? Podemos declarar que neste século o sujeito contemporâneo hipermoderno já não se contempla?

Em *Seduzidos pela memória*, Andreas Huyssen fala de um foco excessivo na memória da cultura ocidental. Seu aparecimento se dá, segundo ele, como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais.

O autor faz uma distinção entre o período do século XX que vai até meados dos anos 1980, usando o termo “passados presentes” para referir-se a uma época voltada para o futuro, impregnada do mito do “novo homem”, e o fim do século, voltado aos “passados presentes” – passado que deve ser revivido e lembrado para não ser repetido. Não se trata aqui de um saudosismo escapista, muito pelo contrário, não há nada de bom para ser lembrado: “Com certeza, o fim do século XX não nos oferece acesso fácil ao lugar-comum da idade de ouro. As memórias do século XX nos confrontam, não com uma vida melhor, mas com uma história única de genocídio e destruição em massa, a qual, a priori, barra qualquer tentativa de glorificar o passado”.⁵

Portanto, os discursos da memória – que segundo Huyssen tiveram início nos anos 1960 e sofreram um aumento nos anos

⁵ Andreas Huyssen, *Seduzidos pela memória*, p. 31.

1980, com a amplificação do assunto holocausto e com a globalização da memória – tornam-se para ele, a partir daí, uma obsessão cultural. O autor acredita, ainda, que o discurso do holocausto deixou de ser um evento histórico e passou a ser uma metáfora para outros eventos, tais como as políticas genocidas em Ruanda ou Kosovo. Assim, o fato passado se torna presente ao servir de exemplo, sendo desse modo atualizado ou reativado pelo acontecimento mais atual.

Ao mesmo tempo que não há muito de bom para ser lembrado, o passado é trazido ao presente num retorno sem fim, principalmente pelo mercado: moda, música, decoração etc. Huyssen lista as principais obsessões: a obsessão pela restauração de velhos centros urbanos, cidades-museus, paisagens inteiras, literatura memorialista, nova arquitetura de museus, moda retrô, comercialização em massa da nostalgia, a automusealização através da câmera de vídeo etc. Assim, para ele o presente é constituído de reciclagem, em que a obsessão pela memória significa o medo do esquecimento.

Ocorre ainda nos anos 1980 e 1990 o retorno do sujeito privado em oposição ao sujeito coletivo, com ênfase na exaltação do narcisismo. Arfuch explica essa tendência ao afirmar que “no horizonte da cultura – em sua concepção antropológico-semiótica – essas tendências de subjetivação e autorreferência – essas ‘tecnologias do eu’ e do ‘si mesmo’, como diria Foucault ([1988] 1990) – impregnavam tanto os hábitos, costumes e consumos como

a produção midiática, artística e literária. Conseqüentemente, com a consolidação da democracia brotava o democratismo das narrativas, essa pluralidade de vozes, identidades, sujeitos e subjetividades, que pareciam confirmar as inquietudes de algumas teorias: a dissolução do coletivo, da ideia mesma de comunidade, na miríade narcisista do individual".⁶

A ênfase no retorno do sujeito, além de trazer as questões do narcisismo, instaurou a privacidade como interesse prioritário da vida. Em contrapartida ao mundo privado, a vida real, a autenticidade dos depoimentos virou uma obsessão, em que os discursos do eu ou vêm acompanhados do uso do corpo, da sexualidade, ou das relações entre as pessoas. Assim, temos a privacidade somada aos afetos e ao registro obsessivo do real.

Atualmente acredito que essa ênfase no biográfico, no falar de si mesmo, nessa exposição tão radical da vida privada não significa tanto uma questão do narcisismo tão aguda quanto nos anos 1990. Parece mais termos nos transformado em algo próximo à definição de esquizoide, no sentido mais comum do termo. Como por exemplo, a falta de interesse em relações sociais, a tendência ao isolamento e à introspecção, a frieza emocional. Afinal, estamos ligados mais virtualmente do que pessoalmente uns aos outros, nos encontramos por meio dos celulares, tablets, computadores etc.

⁶ Leonor Arfuch, *Dilemas de la subjetividad contemporánea*, p. 83.

Acredito também que o autorretrato contemporâneo se mistura com o autobiográfico e as questões da memória porque não basta somente uma imagem, mas são precisas muitas delas. Necessitamos incluir ainda os acontecimentos pessoais registrados obsessivamente passo a passo e publicados diariamente nas páginas de relacionamento da internet, ou em *blogs*.

Uma obra exemplar para algumas das questões levantadas até agora seria *Os anéis de Saturno*, de W. G. Sebald, publicado em 1999. Nela é narrado um passeio por Suffolk feito pelo próprio autor na costa leste da Inglaterra. Sebald ao mesmo tempo cria uma narrativa ficcional, autobiográfica e histórica. Ao passar pelos lugares, conecta-os a Thomas Browne, a Joseph Conrad, à imperatriz viúva Tz'u-hsi, aos horrores da colonização do Congo Belga, ao campo de concentração de Auschwitz etc. O livro conecta memória pessoal à memória literária, ao mesmo tempo misturando-os a sonhos e reminiscências. Descreve a beleza das casas de antigas famílias destruídas pela guerra ou simplesmente pelo tempo. Fala de cidades cujo auge se esgotou séculos atrás, do qual hoje resta apenas o passado já meio esquecido. O texto junta-se a fotografias que parecem ilustrar, mas são absolutamente enigmáticas. Muitas vezes, as imagens mais confundem que esclarecem, e ao sair delas ocorre uma desorientação que obriga o leitor a voltar, de modo que se dá uma leitura em ziguezague. A escrita é repleta de lembranças pouco precisas, o autor escreve: "Sempre que por qualquer deslocamento na alma emerge um

fragmento desses dentro da gente parece que poderemos recordar. Mas na realidade a gente não se lembra. Tantas edificações desabaram, há um excesso de escombros empilhados, os sedimentos e morenas são insuperáveis".⁷

Em Sebald a memória é dada, como ele mesmo diz, por escombros; tudo está arruinado, a memória é fantasmática. A linha entre o real e o ficcional é muito tênue.

E, finalmente, por ser um projeto de doutorado em Poéticas Visuais, tenho como princípio de análise a minha própria produção artística e a reflexão do meu próprio ato de criação. Assim, tanto a leitura das obras relacionadas na bibliografia como os artistas eleitos servirão como referência para a reflexão deste processo. A metodologia implícita é restringir-se à produção de um trabalho em arte.

⁷ W. G. Sebald, *Os anéis de Saturno*, p. 185.

O *blog* como dispositivo para o autorretrato

São produzidas, assim, infinitas cápsulas de tempo congelado e parado, faíscas do próprio presente sempre presentificado, fotografado em palavras e expostos para que todo o mundo possa olhar.

Paula Sibilia⁸

Denomino o *blog* como dispositivo no sentido de ferramenta capaz de armazenar dados. Nele acontece a recepção dos autorretratos e sua publicação. No *blog* são reunidos tanto os autorretratos fotografados como os pintados. Outra função que ele possui é o de mapeamento, ou seja, as pessoas são localizadas no mapa (mais especificamente no Google Maps) por meio dos endereços do local da realização do autorretrato, gerando um *link* a partir dos nomes de seus autores. O *blog* é usado também como ferramenta para compartilhar e ampliar esta pesquisa. E, finalmente, ele funciona ainda como caderno de artista, ou seja, um diário de ateliê usado como um meio de anotação e desenvolvimento do processo de criação deste projeto. Tem como título: *Portrait/Self-portrait*.⁹

Nele acontecem duas formas de artigos ou *posts*. A primeira forma é a que apresenta como título o nome da pessoa, seu autorretrato e o depoimento enviado por ela. Os nomes são linkados ao Google Maps, onde a localização das pessoas é exibida.

⁸ Paula Sibilia, *O show do eu*, p. 136.

⁹ O endereço na *web* está disponível em: <<http://helenapessoa.blogspot.com/>>

A segunda forma são textos soltos ou citações; trata-se de anotações com ou sem imagens do trabalho.

Sempre que um autorretrato é publicado no *blog*, é anunciado no Facebook ou Google+, nas chamadas páginas de relacionamentos ou redes sociais. A produção do autorretrato depende do *blog*, que, por sua vez, depende das redes sociais para sua divulgação, pois esta é a melhor forma de atrair as pessoas, principalmente as desconhecidas, para o projeto.

Para cada pessoa que se dispõe a se autorretratar é enviada uma regra simples com o intuito de delimitar a ação, pois a prática mais comum é a de fazer o autorretrato em *close-up*. Assim, determino que a imagem deve ser orientada na vertical, o corpo deve aparecer inteiro ou no máximo no plano americano. O arquivo deve ser mandado por volta de 5MB, para a imagem ser ampliada e servir de matriz para a pintura. Peço ainda o endereço do lugar no qual ela foi produzida, para ser mapeada. Se for enviado um depoimento qualquer acompanhando o autorretrato, ele também será inserido no *post*, incluindo o nome da rua, a cidade, o país etc.

Por que mapear ou localizar aquele que se autorretrata?

A ação de mapear fala das distâncias entre eu e o outro e de seus deslocamentos. Indica espaços ou pontos equidistantes que se interligam virtualmente. Linhas imaginárias que percorrem um tempo ou lugares que talvez nem sejam mais habitados pelo sujeito em questão, mas que está lá como registro de um acontecimento.

“O sujeito pode estar ao mesmo tempo aqui e lá”¹⁰, afirma Anne Cauquelin, sobre o que nomeia “ubiquidade”. Traçar um mapa, ou cartografar é outra forma de representação ou de se autorrepresentar em algum espaço externo a si mesmo e ao mesmo tempo um modo de estar incluído em um lugar particular.

Assim, os mapas em questão articulam os lugares em si e apontam o seu esvaziamento, afirmando a incorporeidade desses autorretratos enviados pela web. Para Cauquelin, o lugar pode trazer vários conceitos como “ubiquidade, *links*/extensão de *links*, rizomas, infinito, nomadismo”.¹¹

Simultaneamente, a ação de mapear fala de distâncias e proximidades, de lugares e de não lugares, reunindo um conjunto de vários apontamentos, criando uma rede sobreposta de pessoas e de dimensões diversas por não possuir nenhuma linearidade. A não linearidade se dá principalmente quando o *post*, ao receber o autorretrato pintado, é atualizado ou recolocado como se fosse o último, assim nunca se sabe ao certo quando foi feito.

Acredito que a maioria das pessoas não leem com atenção as regras enviadas ou muitas não entendem o que está sendo pedido, poucas me perguntam ou pedem esclarecimento a respeito delas. Apesar disso, aceito o que me é mandado, pois ao longo deste processo tenho percebido que há uma enorme dificuldade em se

¹⁰ Anne Cauquelin, *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*, p. 150.

¹¹ *Idem*, p. 50.

autorrepresentar. Para os artistas visuais o autorretrato, quando não é o assunto principal, é algo que faz parte do ofício. Ou melhor, o tema faz parte da história da arte e imagino já bastante introjetado. Mas para os não artistas parece que tal pedido causa uma suspensão temporária no fluxo do cotidiano. Mesmo criando *profiles* em profusão nas redes sociais, trocando-os diariamente, diante do pedido do autorretrato há uma paralisia e a fala mais recorrente é: “Não me enxergo bem, tenho dificuldades de me autorretratar!! Mas vou me esforçar! Ora me enxergo de um jeito ora me enxergo de outro”.

As questões acima mencionadas talvez comecem a esboçar algumas respostas às perguntas inaugurais do projeto: pode o autorretrato ser considerado uma questão exclusiva do artista visual? Os perfis existentes em *sites* de relacionamento da web podem ser considerados relatos autobiográficos ou autorretratos?

Paula Sibilia acredita que a “experiência de si como um eu se deve à condição de narrador do sujeito: alguém que é capaz de organizar sua experiência na primeira pessoa do singular [...] Pois usar palavras e imagens é agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjetividades [...]”.¹²

¹² Paula Sibilia, *O show do eu*, p. 31.

Autorretrato/Retrato

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois.
George Didi-Huberman¹³

Sentimos necessidade de marcar presença, de não sermos esquecidos. Temos a obsessão de registrar tudo: o nascimento, os primeiros passos, todos os acontecimentos festivos, as viagens etc. E olhamos para nós mesmos com o espanto de sempre, como se olhássemos para um estranho.

No autorretrato estará sempre implícita a pergunta: “Quem sou eu?”.

Rousseau, em *Confissões*, escreve: “Dou começo a uma empresa de que não há exemplos, e cuja execução não terá imitadores. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e serei eu esse homem”.¹⁴

Poderá um homem mostrar toda sua verdade sem se idealizar? Qual é a indagação do artista ao se autorretratar? O que ele pode tirar dos volumes, superfícies e traços de seu próprio corpo ou face? Na observação da própria forma, pode-se compreender algo além de sua superfície? Tudo o que somos, o que nos afeta ou é experimentado por nós está manifesto na parte exterior do nosso

¹³ George Didi-Huberman, *O que vemos o que nos olha*, p. 29.

¹⁴ Rousseau, *Confissões*, p. 29.

corpo? É possível uma narrativa visual da própria vida como expressão de uma interioridade?

Estas perguntas poderiam ser respondidas por uma única declaração feita por Andy Warhol durante uma entrevista: “É muito duro olhar o espelho, não tem nada lá”.¹⁵

Imagino o autorretrato ou o falar de si mesmo uma afirmação de presença, ou melhor, um registro dela. É a memória do estar visível entre coisas visíveis. É a prova de estar incluído no mundo, e não isolado dele.

O tema autorretrato tem sido recorrente em meu trabalho há alguns anos. E, neste caso, a produção da pintura se faz principalmente através da fotografia do autorretrato construído pelo outro, ou seja, é a outra pessoa e não somente eu a produzir de forma direta ou indireta o autorretrato. O processo do outro de se autofotografar pode acontecer de duas maneiras: quando acompanho pessoalmente a construção do autorretrato, compartilhando sua feitura, ou quando o outro se fotografa e envia o autorretrato para mim. A fotografia é usada como base para a pintura; ela é copiada o mais fielmente possível. Nesse sentido, devo seguir certos procedimentos e regras fixas ao sistematizar algumas ações:

¹⁵ Andy Warhol, *Mr América*, p. 83.

1. A pose escolhida

A pessoa tem como regra construir seu autorretrato para ser fotografado ou compartilhado por mim. A pose, a cena, o lugar, o fundo, tudo é determinado por ela. A fotografia é a base para a pintura, é reproduzida de modo a criar uma dupla imagem. Nesse caso, há o mínimo de interferência da minha parte.

Normalmente, não nos autorretratamos na presença dos outros. No ato de se autorretratar a ação é autorreflexiva, solitária. Precisamos estar isolados, retirados do convívio com os outros. Nesse caso, a minha presença mesmo que consentida deve incomodar. Imagino ser muito delicado olhar para si próprio na presença de um outro que também nos olha. É provável que a veracidade dessa autoimagem seja comprometida por tal presença.

Além disso, segundo Roland Barthes, a pose é construída no mesmo momento em que é encarada a objetiva: "A partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a posar, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem".¹⁶

Por que considero o autorretrato do outro clicado por mim um autorretrato e não um retrato?

No retrato, sou eu quem vê o outro; escolho seu melhor ângulo, sua melhor pose e determino o cenário onde ele será representado; sou projetada inteiramente nesse outro; construo sua

¹⁶ Roland Barthes, *A câmara clara*, p. 159.

identidade para mim. Porém, quando determino que a ação será a produção de um autorretrato, o outro se responsabiliza imediatamente pela constituição da própria imagem: é ele quem vai se apresentar da forma como decide ser, é sua autorrepresentação que estará em jogo – a pose será construída por ele. O fato de ser clicado por mim, por outra pessoa ou pelo disparador automático da máquina fotográfica não muda essa condição de ser uma autoimagem.

Por exemplo, Rubens Mano (figura 1), artista visual, sabia exatamente onde colocar o tripé e a câmera fotográfica, o lugar da pose, o ângulo exato. Minha função foi somente a de clicar.

2. Autorretratos vindos de longe

A pessoa produz seu autorretrato por meio da fotografia sem a minha presença, quando estiver em outra cidade ou país, ou seja, fora do meu alcance. A proposta é a de fazer um autorretrato exclusivamente para esse fim. Essas imagens são enviadas por *e-mail*. (figuras 2, 3 e 4)

Para esta situação criei as tais regras já citadas no capítulo "O *blog* como dispositivo para o autorretrato".

Inevitavelmente tudo o que for enviado deve ser aceito sem seleção prévia, ou escolha, ou julgamento.

Faz parte da regra poder ampliar, escolher um ângulo ou sintetizar a imagem, mas obrigatoriamente, independentemente do

meu gosto ou vontade, todos os autorretratos fotográficos são aceitos e publicados.

A partir do momento em que requisito o outro para esta ação, estabeleço uma relação de reciprocidade, onde a questão autoral pode ser questionada. O outro parece se sentir também responsável pelo resultado do retrato pintado por mim. Sinto-me na obrigação, antes de publicar o autorretrato fotográfico, de saber se o autor está de acordo com a forma que ele foi colocado no *blog*, e, quando houver um depoimento, consulto-o sobre se devo mudar algo etc. Compartilho o resultado e, depois de feita a pintura, procuro saber sua opinião. Neste momento aparece a questão da semelhança – preciso saber se ele se vê na pintura ou se reconhece.

Walter Benjamin, no seu texto sobre a *Doutrina das semelhanças*, afirma que “As semelhanças percebidas conscientemente – por exemplo nos rostos – em comparação com as incontáveis semelhanças das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo, são a ponta do *iceberg*, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina”.¹⁷ Para ele a percepção da semelhança está ligada a um momento particular, a um lampejo, a “uma dimensão temporal” em oposição a toda a mobilidade cambiável que uma fisionomia possa apresentar.

¹⁷ Walter Benjamin, *Obras escolhidas v.1*, p. 109.

Visto isto, fazer um autorretrato de um desconhecido é muito diferente, ou talvez mais fácil, do que de fazer de alguém que se conhece, pois neste segundo caso, apela-se pela memória, a imagem fotográfica não é suficiente. Assim, os retratos copiados mais difíceis são os das pessoas mais próximas. O retrato fixa uma imagem que não se assemelha tanto à mutabilidade do rosto familiar.

Ao pintar o autorretrato fotográfico de Valentine Moreno (figura 5), fico tomada de dúvidas, seus olhos são verdes ou azuis? A sua pele ainda é bronzeada? Lembro dela no Brasil sempre queimada de sol, mas há alguns anos Valentine vive no Canadá. Devo perguntar-lhe? A imagem fotográfica não me ajuda, pois não sei se devo confiar na luz. Por que me ateno a essa dúvida? Por que há essa demanda pelo real? Deveria simplesmente copiar a imagem fornecida, mas não, a dúvida persiste.

Depois de terminado o retrato pintado do Pedro (Pedro Paulo Souza, figura 6) e antes de o publicar no *blog* ao lado de seu autorretrato fotográfico, solicitei-lhe a impressão sobre ele. Pedro me mandou a seguinte mensagem: "Coisas que considerei comparando a pintura com a foto, o branco do olho está muito branco; o nariz, o queixo e a testa estão finas (que eu chamei de agudas); a cor da pele ainda é rosa, mas o cabelo está bem melhor. Acho que o que me incomodou foram os traços agudos, que somados ao bico do cabelo tinham me deixado com cara do Amigo da Onça". Obedeci a todas as correções apontadas por ele.

Gianni Vattimo, ao refletir sobre “a verdade da arte” a partir do pensamento de Heidegger, afirma que a função inaugural da obra como evento de verdade se efetua na medida em que acontece na obra a “exposição de um mundo”.¹⁸

3. Ausência/presença ou o vazio

Na relação entre o eu e o outro fica evidente a questão da identidade, a questão da máscara versus o disfarce, a questão da proximidade e da distância; e, finalmente, a questão da ausência como um conceito correlato a sua representação. A imagem fotográfica já tem como assunto intrínseco a ausência, uma vez que trata de algo que foi fixado num instante ou num determinado tempo e local, um “isto foi”.¹⁹

Esta série é uma reafirmação dessa ausência inerente à imagem, somada ainda ao vazio ou à ausência literalmente física do autorretratado (figura 7 e 8), pois consiste também de cadeiras, objetos ou lugares sem seus ocupantes ou proprietários. Fotografias de cadeiras vazias ou de locais desocupados, de objetos solitários deixados posteriormente à ação da feitura do retrato/autorretrato, nomeada de pose escolhida. “[...], o lugar e o vazio são a mesma

¹⁸ Gianni Vattimo, *O fim da modernidade – Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, p. 7.

¹⁹ Roland Barthes, *A câmara clara*, p. 140.

coisa, que é chamada 'vazio' quando nenhum corpo a ocupa, e 'lugar' quando é ocupado por um corpo."²⁰

A escolha da pose é a primeira ação a ser realizada, nela ocorre o registro do indivíduo ocupando um lugar escolhido por ele; depois será registrado o mesmo lugar sem ele. Esse abandono ou vazio deve criar um contrassenso, pois sua ausência resulta também em uma autorrepresentação.

Desejo, assim, revelar a maneira como é apresentado o mundo desse outro, o que ele oferece, ou seja, o lugar habitado por ele, seus objetos etc.; podendo ele estar ou não inserido na imagem.

Incluo ainda este outro no meu mundo, ou seja, no meu ambiente, misturando-o com meus objetos. Os objetos são autorretratos ficcionais, pois são como anotações de uma memória, de um gosto, de uma preferência ou como extensão de alguém. Por exemplo, o lustre azul é algo que me pertence; lugares da casa (figuras 9 e 10) são pontos para os quais estou sempre olhando, enfim, tudo é uma escolha pessoal.

²⁰ Anne Cauquelin, *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*, p. 31.

4. A autorrepresentação

Esse procedimento baseia-se numa série de autorretratos feitos por mim mesma. Eles funcionarão como contraponto para os autorretratos construídos pelos outros. A coleção é também constituída, além dos retratos pintados, de objetos evocativos e dos espaços da minha casa atual e da antiga. São anotações autobiográficas, autoficcionais, impregnadas de uma narrativa cotidiana e de fatos ordinários (figuras 11,12 e 13).

Mesmos estando estes objetos e ambientes diariamente ao meu alcance, são fotografados para depois serem pintados. Não há aqui uma observação direta, mas sim atravessada por uma imagem fotográfica. "O olhar, em vez de estar em suspensão, em expectativa, é cumulado. Como se o objeto evocado não entrasse em contato direto com o olho e não se apoderasse do conjunto dos órgãos de percepção para monopolizá-los."²¹

Acredito que ao escolher objetos de nossa preferência, mesmo que os mais banais, damos a eles um sentido de signo. Atribuímos-lhes o poder de nos representar na forma de reminiscências ou de uma arqueologia pessoal. Assim, o pássaro de porcelana comprado numa feira de coisas usadas em Estocolmo, a colher chinesa que meu pai trouxe da China em 1950 quando ele morou lá antes mesmo de se casar com minha mãe, a mantegueira

²¹ *Idem*, p. 158.

de porcelana herdada da minha bisavó etc. fazem parte da minha autobiografia imagética (figuras 14,15 e 16).



figura 1

Rubens Mano, 2008, São Paulo, SP



figura 1

Rubens Mano, 2008, São Paulo, SP



figura 1

Rubens Mano, 2008, São Paulo, SP

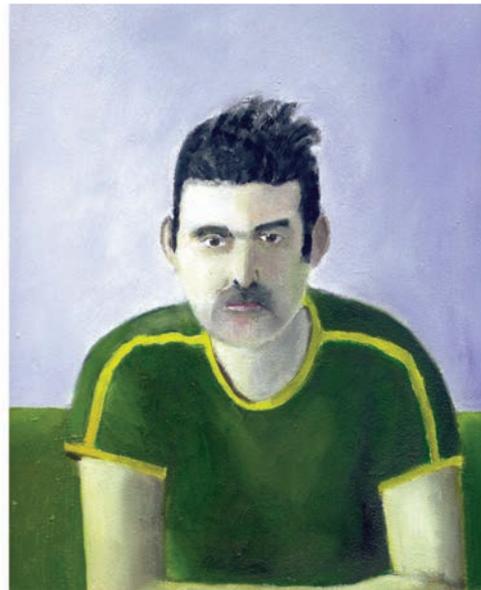
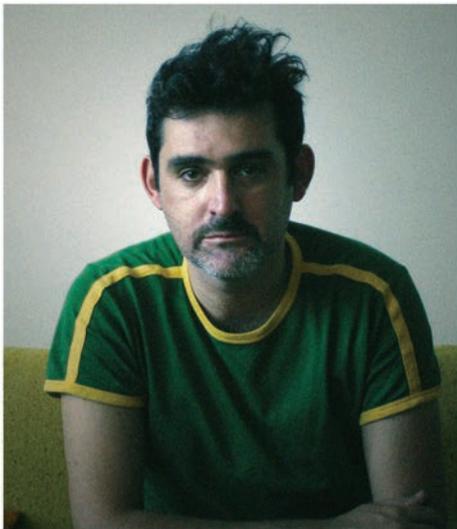


figura 2

daniel blaufuks, 2010, brooklyn, ny

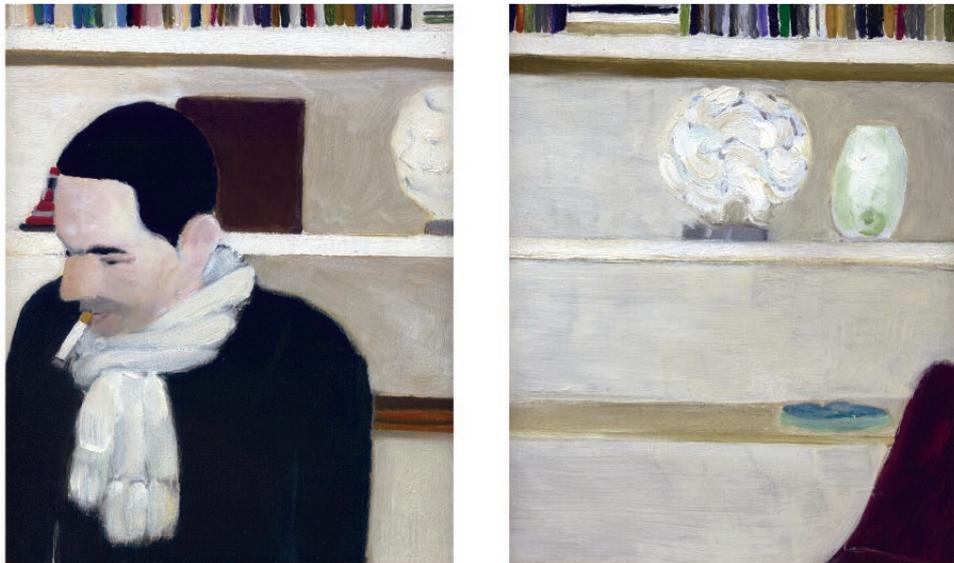


figura 3

laercio, 2009, estocolmo, suécia.

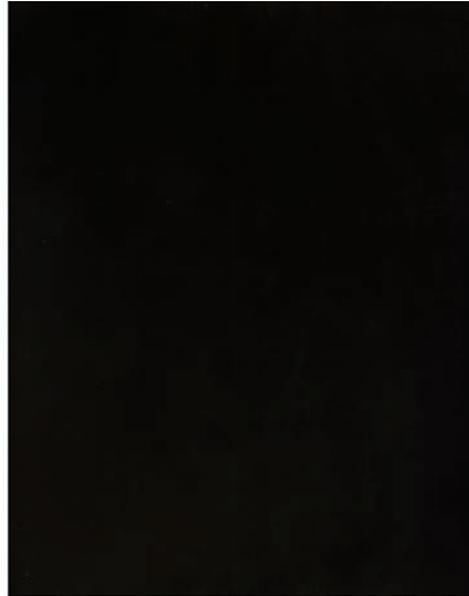


figura 4

denise adams, 2010, são paulo, brasil



figura 5

Valentine Moreno, 2009, Toronto, Canada.

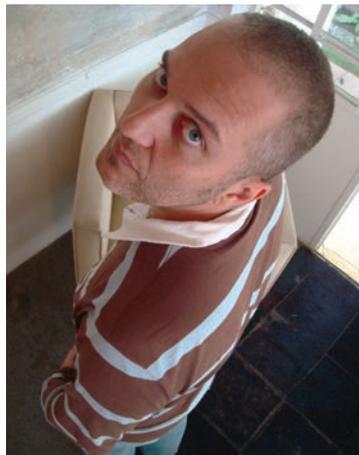
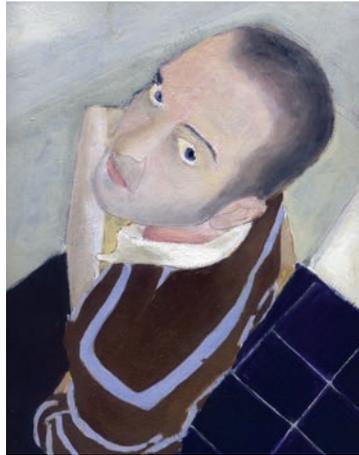


figura 6

Pedro Paulo Souza, 2008, São Paulo, SP

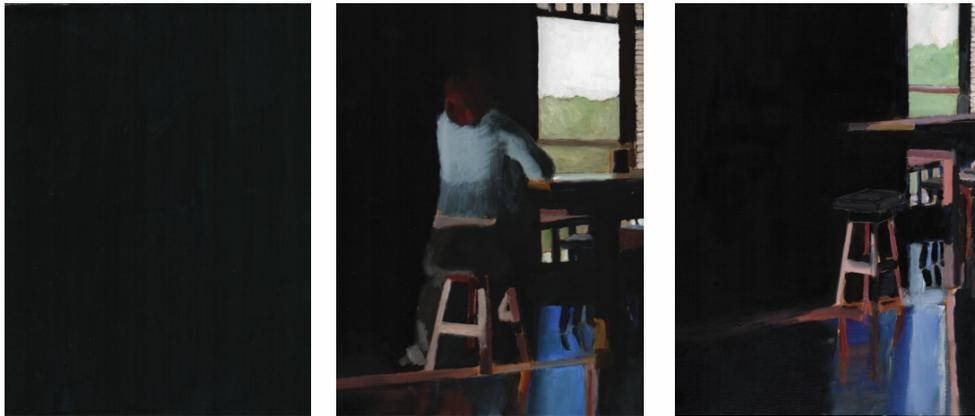


figura 7

Iuiza, 2012, Serra da Cantareira, SP



figura 8

cadeira, 2009, óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 9

o lustre azul. 2011. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 10

a porta. 2008. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 11

autorretrato. 2008. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 12

tríptico. auto-retrato. 2009. óleo sobre MDF, 28X75,5 cm.

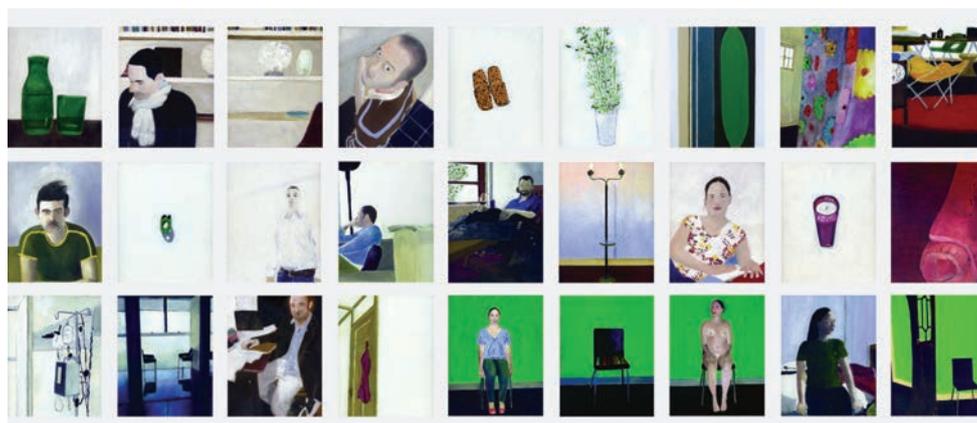


figura 13

a coleção, 2008/2013



figura 14 pássaro azul. 2013. tríptico. auto-retrato. 2009. óleo sobre MDF, 28X75,5 cm.



figura 15

a colher chinesa. 2013. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 16

mantegueira de porcelana. 2013 óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.

Pintura/fotografia

A foto altera os modos de ver e pensar: fotos têm valor de verdade e os quadros têm valor de artifício. Não se podia mais acreditar no quadro pintado, sua apresentação [Darstellung] não evoluía mais, porque ela não era mais autêntica e sim inventada.
Gerhard Richter²²

Por que copiar uma foto? Por que reproduzir uma mesma imagem já existente? Posso afirmar que o uso da fotografia se dá do mesmo modo como Vermeer usava a câmera escura, ou seja, como um aparelho óptico. Entretanto, esse ato de copiar ou colar uma imagem pronta parece inútil, sem sentido. Já existe a imagem com toda a sua exatidão, por que copiá-la e transformá-la em pintura?

Acredito que esta operação meio sem sentido coloca em questão a veracidade da imagem fotográfica como demonstração do real, porque uma foto representa um recorte de um dado momento particular, um instantâneo ou um registro de algo que não é mais. Essa operação aponta o que mais me interessa neste trabalho, expor o mais frágil, cambiante ou tosco das imagens, ou, ainda, deixar claro o efêmero, o que está prestes a desaparecer, virar outra coisa. Assim, copiar uma fotografia já meio de segunda mão,

²² Gerhard Richter, Notas, 1964 -1965. In: *Escritos de artista anos 60/70*, p. 114.

digital, enviada em baixa resolução, por e-mail ou através da web, afirma essa intenção. Seria como pintar o quase nada.

Essas pinturas apresentam ainda um formato pequeno. Seu tamanho nos permite segurá-las, provocando uma proximidade essencial, íntima e por consequência renovando a sensação tátil. Elas revelam algo que é da natureza original da fotografia: o fato de estarem ao alcance das mãos.

Gerhard Richter, ao comparar a fotografia com a pintura, escreve em "Notas, 1964-1965": "Quando desenho – um homem, um objeto – tenho que estar consciente da proporção, exatidão, abstração ou distorção, e assim por diante. Quando faço uma pintura a partir de uma foto, o pensamento consciente é interrompido. Não sei o que faço. Meu trabalho fica muito mais próximo do informal do que de qualquer tipo de realismo. A foto tem uma abstração própria, que não é tão fácil assim de ser descoberta"²³

Assim como Richter, para realizar suas pinturas, David Hockney sempre usou a fotografia ao mesmo tempo que o desenho de observação. Segundo ele, utilizou-os como auxiliar para sua memória. Suas pinturas têm como resultado uma figuração muito próxima à de uma imagem fotográfica. A pintura com o título *Sr. e Sra. Clark e Percy* (figura 17), posta ao lado da imagem fotográfica da qual foi originada, só se diferencia desta por ter os detalhes

²³ *Idem*, p. 113.

supérfluos eliminados. A pintura é sintética e sutilmente esquemática, o artista elege somente o necessário, enquanto que na fotografia tudo o que está exposto é inevitavelmente fixado.

O livro *Camera Works* apresenta duas séries de obras de Hockney: as *Polaroids Collages* e as *Photocollages*. As imagens vão da fotografia para a pintura e vice-versa. A fotografia é a base, ou melhor, o seu meio de olhar o mundo. Na série *Polaroids Collages*, o artista mistura fotografias do real e fotografias das suas pinturas. Ele fragmenta as imagens, e o resultado, ao juntá-las, é pictórico, pois o espaço e as pessoas assim fragmentadas parecem mais uma representação (figura 18). No texto de apresentação de *True to life*, Lawrence Weschler²⁴ afirma que Hockney é apaixonado pela imagem fixa em razão do que ela denota de memória, e que é sua falta de movimento e temporalidade ou contingência que vai motivá-lo a buscar referências no cubismo.

Hockney pode ser inserido dentro da tradição da pintura realista do século XX, em que há uma adesão ao cotidiano, ao descartável da arte *pop*, deixando de haver o olhar direto para a natureza, característico do realismo coubertiano, pois tudo é visto através da objetiva da máquina fotográfica.

Assim como tantos outros artistas contemporâneos, Hockney desfaz a ilusão de que a imagem fotográfica é a cópia do real. Ele enfatiza, pelo contrário, que a fotografia recorta pedaços ou

²⁴ David Hockney. *Camera Works*, p. não numerada.

fragmentos do mundo. Nas *Photocollages* a fragmentação é bem menor, mas a ideia de que a imagem fotográfica não é uma cópia fiel das coisas é reafirmada; obriga-se o olhar a mover-se por partes, imagem por imagem, por mais que ela possa formar um todo e esse todo possa ser uma imagem capturada num único click. Hockney usa a fotografia como esboço para suas pinturas desde 1968. Segundo ele, cada detalhe é fotografado: as paredes, a mobília, a luz em vários momentos do dia, as partes do corpo etc.

Da mesma forma que Hockney, Andy Warhol fez uso da fotografia como matriz para a pintura. Produziu retratos em série, usando a polaroide como meio fotográfico. Segundo Nessa Leonzini, ele fotografava até 12 pacotes de filmes numa mesma sessão e junto com o modelo ou cliente, escolhia a pose final.

Essa prática resultou na série *Polaroids Celebrities and self-portraits* (figura 19), em que Warhol faz da polaroide a obra final. Um retrato é seguido de outro, a repetição de um mesmo enquadramento e de um mesmo fundo neutro enfatiza a questão de uma produtividade mecânica instantânea. Ele lida com o caráter imediato da mídia, que tem a polaroide como meio absolutamente descartável e frágil. Nos autorretratos, Warhol cria vários personagens, usa maquiagem, peruca, joga com a questão do ser e do parecer, do verdadeiro e da ficção. Os retratos das celebridades também são impregnados dessa brevidade ou banalidade a que esse meio induz; suas presenças são fluídas, não há lá nenhuma pose para posteridade, tudo parece ser transitório. Warhol ironiza:

“A democracia celebra uma face na multidão, escolhida para ser rei por um dia”.²⁵

Ao meu ver, o fazer contemporâneo está todo investido dessa demanda das polaroides de Andy Warhol, em que o fetichismo radical, a artificialidade, o “simulacro incondicional”, a banalidade, o nada acabam com toda a utopia ou a “aura” da arte. 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”.²⁶

²⁵ Andy Warhol, *Polaroids*, texto de apresentação de Francisco Clemente, p. não é numerada.

²⁶ Jean Baudrillard, *A arte da desapareição*, p. 180.



figura 17

Mr and Mrs Clark and Percy 1970 Acrylic on canvas (304 x 213 cm).

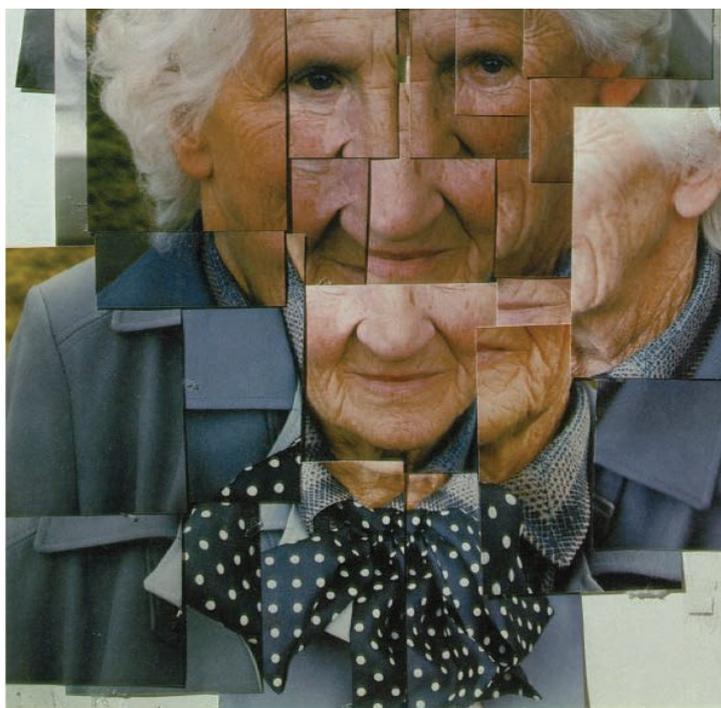


figura 18

detalhe: Mother I, Yorkshire Moors, August 1985 #11985 Photographic collage (47 x 33 cm) Collection David Hockney.



figura 19

Polaroids Celebrities and self-portraits

Memória, coleção , repetição

Nosso reino por um 'taller'. Um lugar onde a coisa seja repetida tantas vezes que passe das mãos ao cérebro e se reproduza com perfeição. O primeiro degrau seria concentrar, depois repetir e repetir, ganhar o ritmo. Fazer paçoca de pilão é adquirir uma técnica. Estamos obedecendo a um ritmo, a uma coordenação.

Nina Horta²⁷

O propósito aqui é olhar o autorretrato com a lógica da coleção ou da forma de um inventário, fazendo uso da estratégia da repetição. Essa prática de colecionar ou inventariar é entendida, neste caso, não como a acumulação de registros autobiográficos em um lugar fixo e permanente, mas como o processo de livre associação e de construção de uma memória principalmente apoiada em narrativas puramente ficcionais e subjetivas.

Memória no sentido de conservação, de persistência de algo que já foi mas ainda esta à vista ou no seu aspecto mais trivial: de algo a ser lembrado, a ser retido, a ser recordado e guardado. E, paradoxalmente, uma memória sem passado, presente ou futuro, achatada pelo tempo instantâneo da web.

Trata-se de uma coleção constituída de pessoas conhecidas, de estranhos, de objetos próprios, de espaços privados, de mundos particulares ou de instantes. Os autorretratos produzidos em séries não procuram, portanto, construir uma narrativa, uma história, mas marcar o território da autoficção relacionada a referências

²⁷ Nina Horta, *Repetir, repetir...*, 2012 matéria Folha de São Paulo.

cotidianas, banais, pessoais e interpessoais. Interpessoais porque envolve nesta relação de se autorretratar mais de um sujeito.

Todo esse grupo de acontecimentos liga-se de uma forma talvez intuitiva e ao mesmo tempo manante, compondo uma rede de possibilidades combinatórias.

A coleção tem como definição ser um conjunto de objetos que guardam algum tipo de relação entre eles. Esse agrupamento de objetos deve ser incorporado segundo uma regra. Assim posso afirmar que os retratos e autorretratos, embora múltiplos, estabelecem um todo único e, como são distintos entre si, funcionam ao mesmo tempo isoladamente e independentes desse todo.

Portanto, essa coleção é formada de autorretratos, de retratos, de lugares, de objetos, de ausências, de depoimentos, de mapas, de lugares etc.

Toda esta diversidade acaba significando um arquivo, de acordo com a definição do termo no dicionário *Houaiss*, por ser um conjunto de documentos manuscritos, mapas, fotografias, pinturas etc. Foram produzidos, recebidos e acumulados durante as atividades do doutorado, inicialmente como instrumentos de trabalho e posteriormente conservados como prova e evidência e, finalmente, como exposição de arte.

Pode essa memória, por meio da representação ou de um arquivo, ter essa capacidade de adquirir, de armazenar, de

recuperar e evocar pessoas ou coisas passadas? Ou a nossa memória atual é somente memória artificial e ficcional?

Segundo Roland Barthes: “A fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto no mundo, a via de certeza: a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa”.²⁸

Barthes fala da fotografia analógica e de um tempo muito diferente deste nosso atual, em que a banalização da imagem digital presente até nos telefones celulares e produzida à exaustão, provoca uma supersaturação.

Luis Pérez-Oramas, curador da 30º Bienal de São Paulo, escreve em um dos painéis da exposição: “A iminência é o signo de nossos dias: um mundo cada vez mais complexo, mais fraturado em sua aparente globalidade; o maior conjunto de memória artificial da história e a maior epidemia de memória natural; a maior reunião de imagens ...”.²⁹

Para a condição pós-moderna tudo se resume ao arquivo e aos seus procedimentos: citar, recombinar, apropriar-se – indicando uma oposição ao modernismo negador do passado. Em contrapartida, Gilles Lipovetsky considera os tempos de hoje como

²⁸ Roland Barthes, *A câmara clara*, p.127.

²⁹ Luis Pérez-Oramas, *A iminência das poéticas*, 30º Bienal de São Paulo, 2012.

hipermodernos e o pós modernismo um conceito superado, onde o “*carpem diem*” foi trocado por um futuro incerto e inquietante. A memória passou a ser uma hipermemória, ou seja, “o excesso de lógicas presentistas segue em conformidade com a inflação proliferante da memória”.³⁰

Essa obsessão pela memória e pela hiperprodução de imagens indica talvez um medo da perda de memória e conseqüentemente da perda das identidades ou referências que ela poderia produzir no indivíduo. Assim, na tentativa de definir mudanças no pensamento contemporâneo ou pós-moderno em relação ao moderno, no que se refere aos conceitos de tempo e espaço, David Harvey afirma que “na sociedade moderna, muitos sentidos distintos de tempo se entrecruzam. Os movimentos cíclicos e repetitivos (do café da manhã e da ida ao trabalho a rituais sazonais como festas populares, aniversários, férias, abertura das temporadas esportivas) oferecem uma sensação de segurança num mundo em que o impulso geral do progresso parece ser sempre para frente e para o alto – na direção do firmamento do desconhecido”.³¹

Mesmo reunindo tantos e tão distintos autorretratos, a coleção que se apresenta é de uma repetição de uma mesma coisa. Repetição porque o assunto ou o tema é restrito, limitado a um só assunto: o autorretrato/retrato. O acúmulo de imagens pictóricas e fotográficas se faz por duplicação, ou seja, para cada autorretrato

³⁰ Gilles Lipovetsky, *Os tempos hipermodernos*, p. 87.

³¹ David Harvey, *Condição pós-moderna*, p. 188.

fotográfico há uma cópia pintada. Além disso, ocorre o mesmo tamanho de suporte, o mdf 28X22,7 cm. Por outro lado, uma regra foi criada para os autorretratos fotográficos em relação a sua orientação e formato. Essa regra induz a criação de uma mesma condição imagética e de uma mesma dimensão, produzindo uma ação sistemática. Logo a repetição é usada de forma induzida.

Faço uso do recurso da retórica como analogia para esta reprodução em série que se apresenta. A percepção da repetição se dá por um mesmo padrão da imagem, por uma mesma organização do fundo, pela uniformidade das cores, por variação restrita de poses, pela sua ênfase e frequência.

Conforme os preceitos da retórica, a repetição para surtir efeito deve ser percebida e isso depende de vários princípios. Entre eles estão os ligados à capacidade do receptor, sua atenção, sua concentração, suas qualidades de observador. Outros princípios dizem respeito à codificação. Para estes, podemos dizer que a percepção da repetição melhora por causa da atratividade, raridade, proximidade, ênfase e frequência.³²

A repetição deve ser algo que mantém as coisas permanentemente no tempo?

Søren Kierkegaard considera o termo repetição com o mesmo sentido do que foi reminiscência ou *anamnese* para os gregos – algo

³² Disponível em: <[www.infopedia.pt/\\$repeticao-\(retorica\)](http://www.infopedia.pt/$repeticao-(retorica))> e <www.radames.manosso.nom.br/retorica/repeticao.htm>. Acessos em: mar. 2013.

como recordar e rememorar aquilo que já foi vivido, “aquilo que o ser era”.³³ Assim, para ele repetição e memória constituem o mesmo movimento, mas em sentidos contrários. Porque, segundo Kierkegaard, o que se recorda se encontra no passado e o que se repete vem em direção retroativa. Assim, tornar a fazer o mesmo é da ordem do indestrutível ou da imutabilidade, pois na reprodução é mantido o mesmo. Kierkegaard estabelece uma série de analogias entre passado, presente e futuro com ato de vestir: a esperança é uma vestimenta nova, “rígida, justa e brilhante” ou melhor, idealizada, pois nunca foi usada e portanto não se sabe como se adaptará ou como se ajustará. A recordação é uma vestimenta usada que, por melhor que seja, não serve, porque não se cabe mais nela. A réplica é uma vestimenta “indestrutível” que se ajusta completamente. “Sim, se não houvesse a repetição, o que seria a vida? Quem poderia desejar ser uma ardósia na qual o tempo inscrevesse a cada instante um novo texto, ou ser um memorial de coisas passadas?”³⁴

Segundo Deleuze, nós nos repetimos diariamente, somos repletos de gestos cotidianos que cumprimos automaticamente, “nossa vida moderna é tal que, quando nos encontramos diante das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em

³³ Tradução da expressão aristotélica, *quod quid erat*, a necessidade e a imutabilidade do ser, a sua repetição. Nicola Abbagnano, *Dicionário de filosofia*, p. 853.

³⁴ Søren Kierkegaard, *La repetición*, p. 26.

nós, extraímos constantemente delas pequenas diferenças, variantes e modificações".³⁵

Escolho novamente como exemplo para esta questão da repetição e seus efeitos os retratos de Andy Warhol da primeira dama Jackie Kennedy, *Sixteen Jackies*, de 1964 (figura 20), expostos na Pinacoteca do Estado de São Paulo no ano de 2010. Eles se constituem de dezesseis Jackies em tons de azuis monocromáticos. Dezesseis cópias da mesma imagem, da mesma cor e com a mesma técnica. Na ordem da montagem da exposição, os retratos aparecem depois da série de imagens de recortes de jornal sobre o assassinato do presidente John F. Kennedy. Olhados nessa sequência, o tom de azul remete imediatamente ao luto. E entre todas aquelas Jackies enlutadas, cinco delas são sorridentes, ou melhor, cinco Jackies oficialmente sorridentes.

Refletindo sobre essas serigrafias ocorre a ideia de considerá-las como retratos tipológicos por seu serialismo. Mesmo não havendo a menor dúvida quanto a quem pertencem, o nome está lá indicado sua identidade, além disso, a imagem é fotográfica. Penso se esta indagação ocorre pela repetição da mesma imagem, apesar de ser a mesma personagem mostrada de vários ângulos. Ou talvez pelo uso da técnica, ou seja, a pintura serigráfica, nela há uma simplificação da figura e um certo apagamento dos traços. Ou,

³⁵ Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*, p. 36.

finalmente, pelo fato de tratar-se de uma celebridade ou de um ícone.

Pode uma imagem fotográfica ser considerada tipológica? É um absurdo imaginar tal coisa? Os retratos, ao se tornarem caracteres exaustivamente repetidos, acabam por constituir tipologias?

O retrato tipológico se caracteriza pelos traços esquemáticos e normativos. Segundo Pierre Francastel, ele não significa mais que um signo, um signo que pode representar um cargo, como por exemplo o de um príncipe ou um imperador. Segundo o autor: “Obedecem a uma convenção que pode se diferenciar de um lugar a outro, de uma época a outra, mas que sobre um território determinado estão submetidas a uma uniformidade estereotipada que exclui toda ideia de retrato”.³⁶ Ainda de acordo com Francastel, para se falar de retrato não é suficiente a identificação do personagem representado, é necessário também ter os traços individualizados e a possibilidade de identificar o modelo. O estilo tipológico segue um cânone de beleza ideal perfeita ou tipos ideais. O que caracteriza o retrato fisionômico é o interesse pela individuação, a semelhança com o modelo; ser um elemento substitutivo. O componente principal para sua elaboração são os traços particulares de cada sujeito. Vasari comenta sobre a

³⁶ Galienne y Pirre Francastel, “El retrato”, p. 12.

veracidade com o modelo: “Inúmeros retratos são tão bem feitos e naturais que parecem vivos”.³⁷

Pode-se argumentar que o que dá às imagens de Jackie Kennedy esse aspecto de retrato tipológico não é somente sua repetição, mas o fato dessas imagens terem caráter de *State Portrait*. Enrico Castelnuovo dá destaque a este estilo de retrato durante o século XVI, em que, segundo ele, se esquece a individualidade do retratado, dando-se mais ênfase aos caracteres públicos que os privados.³⁸ Ele demonstra nesse tipo de retrato uma certa descaracterização, onde o que é mostrado não são as particularidades pessoais, mas uma representação de uma certa classe social a que o retratado pertence. Rafael e Ticiano são artistas exemplares na prática do *State Portrait*. Esse novo tipo de retrato indica uma nova demanda de apresentação do clero, dos soberanos, do papa, dos imperadores e dos príncipes. Castelnuovo afirma que “na Itália, ao menos até 1560, jamais ocorrera que a pessoa do artista ceda ao paradigma iconográfico e tenda a minimizar e a anular a própria presença, ou que no personagem representado os traços fisionômicos venham a ganhar o mesmo plano hierárquico dos trajés, dos ornamentos e dos sinais distintivos da condição social”.³⁹

³⁷ Enrico Castelnuovo, *Retrato e sociedade na arte italiana – ensaios de história social da arte*, p. 38.

³⁸ *Idem*, p. 54.

³⁹ *Ibid*, p. 59.

É possível fazer uma analogia com os retratos das Jackies, tão distantes do século XVI, com a prática do *State Portrait*? É possível haver essa aproximação? Podemos emprestar este conceito para analisar algo tão atual? Afinal, nos retratos da primeira dama não se vê nenhum objeto pessoal, e ela não está localizada em nenhum ambiente oficial. São imagens públicas, de passagem, em close, de uma personalidade ligada ao poder. Porém, são paradoxalmente imagens de um poder rebaixado pela mídia, poder mundano temporal. Há nas Jackies uma desierarquização, mas da imagem em si; é pela sua repetição que ocorre sua aparente banalização. As fotografias parecem reduzidas a uma mercadoria qualquer, mesmo possuindo *status* de ícone, de beleza, de *glamour*, de fama, de riqueza etc.

Assim, para que a repetição seja percebida, é preciso que haja memória e ela deve ser vivida ou representada como algo que pertenceu a um presente. Para Anne Cauquelin, "tanto o rito como a repetição mostram a fragilidade do tempo que essas duas operações têm a missão de manter em sua vacuidade".⁴⁰

As repetições, as reduplicações, os espelhamentos, ou ainda o conceito de reprodutividade benjaminiana são referências e uma constante deste projeto. Portanto, lanço mão destas várias formas

⁴⁰ Anne Cauquelin, *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*, p. 102.

de reflexão em relação à repetição, que é principalmente da ordem do jogo, da estratégia, do efeito e, principalmente, da necessidade.

Cauquelin afirma que o destino está ligado ou é percebido através da repetição. Ela explica: "O futuro, a sequência dos tempos, não é uma destinação, e sim um vazio que talvez seja preenchido, e que não poderemos, portanto, considerar 'sequência', exceto quando ocorrido. Impossível de prever e, justamente por isso, 'destino'. Para nós, paradoxalmente, o destino não pode ser 'lido', ser concebido, a não ser quando o acontecimento se tiver realizado, dito de outro modo, *a posteriori*: em suma, na repetição".⁴¹

⁴¹ *Idem*, p. 97.

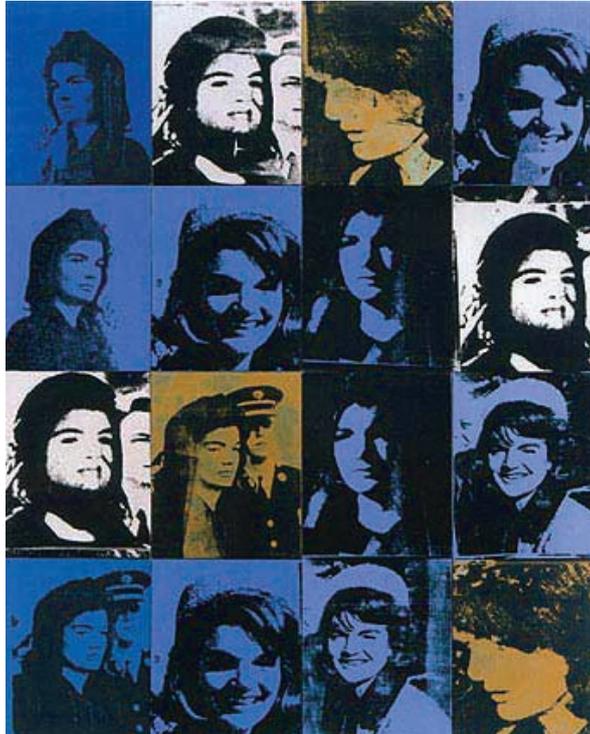


figura 20

Sixteen Jackies de 1964, tinta serigráfica e acrílica sobre linho, cada módulo de 50,8X40,6cm.

Quando o outro é simplesmente o outro

Eu não sou eu, nem sou o outro
sou qualquer coisa de intermédio:
 pilar da ponte de tédio
que vai de mim para o outro.
 Mario Sá-Carneiro⁴²

Nós não é plural de Eu.
 Emmanuel Lévinas⁴³

Há nesta tese uma demanda pelos outros, são deles os autorretratos feitos por encomenda e medida. Para tanto, necessito de sua boa vontade, ao mesmo tempo, devo acolher a todos de forma quase que absoluta, ou seja, sem julgamentos ou críticas. A dinâmica criada aqui é a da correspondência, tendo como regra a receptividade, o acordo e o consenso. Dão-se assim dois tipos de relações, a de intersubjetividade e a de hospitalidade. Ambos os termos retiro do filósofo Francisco Ortega.

A intersubjetividade ocorre com a interatividade de duas ou mais individualidades ou subjetividades. Ortega enfatiza que a concepção de intersubjetividade nas análises foucaultianas da “cultura de si” está explícito o cuidar de si, nos seus escritos sobre a

⁴² Citação tirada do livro de Margarida Medeiros, *Fotografia e Narcisismo – o autorretrato contemporâneo*, p. 13.

⁴³ Emmanuel Lévinas, *Ensaio sobre a alteridade*, p. 58.

Antiguidade clássica. Este conceito pode ser resumido pela “noção extrovertida de subjetividade, a consciência orientada para fora, o caráter reflexivo de si mesmo descrito pelo movimento do ‘desprender-se de si’ ”⁴⁴, correspondendo assim para Michel Foucault a uma experiência agonística da intersubjetividade.

Quanto ao conceito de hospitalidade, Ortega se baseia na tradição do pensamento político de Platão a Kant, incluindo Hegel, em que a hospitalidade é pensada na esfera jurídica “do pacto, do contrato”: ele a denomina de “hospitalidade condicional”⁴⁵. Em contrapartida, Derrida, segundo Ortega, acredita que “constituir um pacto de hospitalidade, impor condições à hospitalidade é uma forma de assimilar o outro, suprimindo a sua singularidade, a sua alteridade”⁴⁶. Assim, para a hospitalidade ser possível, aceitável, ela deve ser incondicional, recriada a cada momento, sem uma regra predeterminada. A partir dessa ideia, Ortega estabelece uma diferença entre o outro ser acolhido ou ser incluído. A inclusão seria obrigar o outro falar a mesma língua, adotar os mesmos costumes, ou seja, o mesmo que domesticar ou civilizar negando as diferenças.

No caso específico deste projeto, acredito que o outro seja acolhido e ao mesmo tempo incluído, pois foram preestabelecidas algumas formas de proceder para limitar a ação. Isso ocorre porque o objeto central de reflexão é o fazer artístico como processo, que

⁴⁴ Francisco Ortega, *Amizade e estética da existência em Foucault*, p. 124.

⁴⁵ *Idem*, *Genealogias da amizade*, p. 19.

⁴⁶ *Idem*, p. 19.

tem como meio de execução um modo operacional. Método, no sentido mais estrito do termo, que indica um procedimento de investigação organizado, repetido e ordenado. Operação entendida como uma atividade ou modo de agir segundo determinadas regras, articuladas e delimitadas por meio de um ato permanente, porém sem uma finalidade específica, semelhante a um jogo. Jogo no sentido de acordo ou pacto aleatório entre duas ou mais partes, seguindo regras predeterminadas.

Ao mesmo tempo, ao induzir o outro a produzir um autorretrato para logo em seguida me apropriar dele, devo problematizar e ampliar o conceito de autorretrato e criar um paradoxo, uma vez que, para o senso comum, o autorretrato é o retrato de um indivíduo feito por ele próprio. Essa ação provoca um entrelaçamento entre os significados de retrato e de autorretrato, apontando um limite tênue entre eles.

Carolina Romano (figura 21), ao ver seu retrato pintado a partir do autorretrato fotográfico enviado para este projeto, comenta: “No primeiro momento que vi o retrato, buscava encontrar semelhanças com a imagem fotográfica, tentando identificar o eu na nova imagem... achei lindo, farto, feminino... e olhando mais e mais, via muito você... a imagem final acaba sendo uma bela fusão do que retrata e do retratado”.

O contato com o outro somente faz sentido quando houver reciprocidade ou correspondência? No autorretrato é construído um outro eu? O que é o *outro* ou quem é o *outro*?

Ortega, em sua reflexão a respeito da amizade, faz o que ele chama de abordagem histórico-genealógica do assunto e assim escreve: "Desde Aristóteles, como vimos, umas das formas privilegiadas de atingir a identidade pessoal, a consciência de si, era através da amizade, pois o amigo enquanto outro eu, age como espelho que reflete a minha imagem". Ele chama este reconhecimento de "sujeito extrovertido" ou "uma concepção pré-moderna da identidade alheia à introspecção e a interioridade".⁴⁷

A diversidade como definição de outro é sua identidade. O outro é o diferente. Deleuze pergunta: "Outrem é necessariamente segundo em relação a um eu?"⁴⁸ Arthur Rimbaud escreve em uma carta a Paul Demeny: "Porque eu é um outro [*je est un autre*]".⁴⁹

O outro, do latim *alteru* (outro entre dois), significa diverso do primeiro, diferente da pessoa ou coisa especificada. Assim, outro como o dessemelhante, o estrangeiro, o não eu, sempre foi uma questão desde os primórdios da filosofia. Heráclito, ao afirmar a unidade de todas as coisas, revela o outro no conceito de movimento dado através de contrários. "Fragmento 10 –

⁴⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *O que é a filosofia ?*, p. 27.

⁴⁹ Arthur Rimbaud, *Correspondências*, p. 38.

Correlações: completo e incompleto, concorde e discorde, harmonia e desarmonia, e de todas as coisas, um, e de um todas as coisas".⁵⁰

No pensamento de Parmênides não existe a possibilidade de haver contradição, o ser está em sentido absoluto sem nenhum caráter de múltiplo, portanto pode-se dizer que o outro é "o mesmo". Desta forma, segundo Gerd A. Bornheim, para Parmênides existem somente dois caminhos distintos de investigação, a do ser e a do não ser: "O primeiro (diz) que o (ser) é e que o não ser não é; este é o caminho da convicção, pois conduz à verdade. O segundo, que não é, é, e que o não ser é necessário; esta via, digo-te, é imperscrutável; pois não podes conhecer aquilo que não é – isto é impossível –, nem expressá-lo em palavra".⁵¹

Na filosofia moderna e contemporânea, o problema do outro indica o problema da existência de outros eus, independentemente do eu que formula o problema. Mais especificamente, é na filosofia contemporânea que aparece a expressão "problema do outro" indicando a existência de outros eus, da multiplicidade e da diversidades de eus singulares. Para Husserl, a experiência do outro é uma espécie de empatia, em virtude da qual o outro se constitui por "apresentação" como "um outro eu mesmo"⁵². Já na abordagem

⁵⁰ Gerd A. Bornheim (Org.), *Os filósofos pré- socráticos*, p. 35. Bornheim divide a doutrina de Heráclito em 7 aspectos básicos, o primeiro é a afirmação da unidade fundamental de todas as coisas, ele aponta os fragmentos 10, 50, 89, 103 como exemplos.

⁵¹ *Idem*, p. 54.

⁵² Nicola Abbagnano, *Dicionário de filosofia*, p. 737.

antropológica, o outro se refere a uma construção identitária. Identidade onde um eu é postulado como algo que deve ser construído e defendido.

Para Zygmunt Bauman, a identidade contemporânea tem como condição a precariedade e a transitoriedade como fundamento. Ela não é mais herdada, mas é criada, recriada e redefinida ao longo da vida. Em contrapartida à identidade nacional, que Bauman considera uma ilusão elaborada pelo Estado moderno, onde a identidade é fundamentada na representação de instituições como a Família, o Estado e a Igreja, são (numa perspectiva kantiana, segundo ele) os *a priori* da vida social, e conceito dissolvido pela contemporânea sociedade de massas.⁵³ Para esse autor, "a ficção 'da natividade do nascimento' desempenhou o papel principal entre as fórmulas empregadas pelo nascente Estado moderno para legitimar a exigência de subordinação incondicional de seus indivíduos".⁵⁴

O rompimento da ordem estabelecida, para Bauman, gera uma crise do pertencimento. As identidades, ancoradas em padrões étnicos, históricos, sexuais, religiosos, linguísticos etc., que no passado funcionaram como forma de estabilização social, já não servem mais para esse fim. Segundo ele, não se fazem mais projetos para a vida toda, a vida hoje é dividida em episódios, e temos que redefinir o propósito da vida a todo instante. O conceito

⁵³ Zygmunt Bauman, *Identidade*, p. 27.

⁵⁴ *Idem*, p. 27.

de laços e de comunidades do passado, para ele, hoje, são as redes virtuais.⁵⁵

Escolho como exemplos dois filmes de Jean-Luc Godard, fora da ordem cronológica de suas produções, onde a questão do outro aparece de três maneiras. *Notre musique*, de 2004, um filme dividido em três partes, Inferno, Purgatório, e Paraíso, fala em primeiro lugar que a relação com o outro é assimétrica. Um dos personagens afirma, a princípio, pouco se importar com o outro em relação a si próprio: “Isso é problema dele”. Logo depois o desinteresse se transforma em compaixão: “Para mim ele é aquele por quem sou responsável”⁵⁶ – o outro nesse caso é um estrangeiro e no filme, que se passa em Sarajevo, refere-se a um croata ou a um muçumano. No filme *Je vous salue, Marie*, de 1985, a versão de Godard para a anunciação de Cristo levada pelo anjo Gabriel à Virgem Maria, há uma reflexão sobre o outro como um si mesmo, não mais como um estranho. Godard faz a seguinte pergunta e a responde por intermédio do personagem de um professor: “Imaginemos qual é a aparência de um extraterrestre, peguem um espelho e olhem para si mesmos. Nós somos o extraterrestre”.⁵⁷

Entre os vários conceitos sobre o *outro* colocados ao longo do capítulo, escolho como conclusão final a evidência de que na

⁵⁵ *Ibid*, *Fronteiras do pensamento 2011*, disponível em: <www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=POZcBNo-D4A>. Acesso em: mar. 2013.

⁵⁶ Jean-Luc Godard, *Notre musique*, chapter 14/22.

⁵⁷ *Idem*, *Je vou salue, Marie*, chapter 01/07.

autorrepresentação envolvendo a relação com o outro, o foco principalmente será a representação simbólica e idealizada.

Acredito, ainda, que o autorretrato oferecido é o resultado de uma entre muitas de suas identidades possíveis. Identidades criadas por um eu ficcional interagindo com um *outro* também ficcional atuando no domínio da interação comunicativa ou da relação interpessoal, que transpõe os subjetivismos individualistas e solipsismos, constituindo assim o sentido pleno da experiência intersubjetiva.

A ênfase ainda se dá numa identidade contemporânea, que se caracteriza como algo que pode ser construído, mutável, transformável, dinâmico e, por consequência, descartável. E também pode ser algo consumível, alterado, experimentado e testado. Ao mesmo tempo, indicando o autorretrato como base da individuação, mesmo que por um breve momento.

Portanto, a reflexão sobre o outro e suas novas subjetividades, as amigas, as pessoas em geral, as mais próximas e todas incluídas na minha vida, na vida mais ordinária e cotidiana, é o que move este trabalho.

Aceitar o que o outro tem a oferecer sem fazer julgamentos é complicado, pois não parece haver outra escolha possível. Todos os autorretratos enviados vão para o *blog* inevitavelmente. Tenho que lidar também com a resistência do outro, pois ele de alguma forma se sente dono ou responsável pelo resultado do retrato pintado. E

mais que lidar com a resistência do outro, devo lidar com a minha própria, pois já não esta aqui em jogo o meu gosto, minha vontade, nem meu olhar único para o mundo.

Eduardo Rueg, fotógrafo (figura 22), um conhecido que encontrei poucas vezes, produziu seu autorretrato para o *blog*. Pinte seu retrato com dificuldade, pois a imagem superexposta num fundo todo branco impedia de ver o contorno do seu rosto com perceptibilidade. Não gostei do resultado, seu rosto não se parecia com o que me lembrava dele. Consegui que viesse ao meu ateliê para resolver o problema no ato da observação. Ele não se incomodou com o resultado, acho que se achou parecido, mas o grande incômodo foi o fato de a diagonal da persiana que se encontrava na imagem quase apagada ter sido ignorada por mim. Para ele, era lá que estava sua autoimagem. Desviei a atenção do problema da verossimilhança imediatamente.



figura 21

Lua Romano, 2009, Buenos Aires, Argentina.

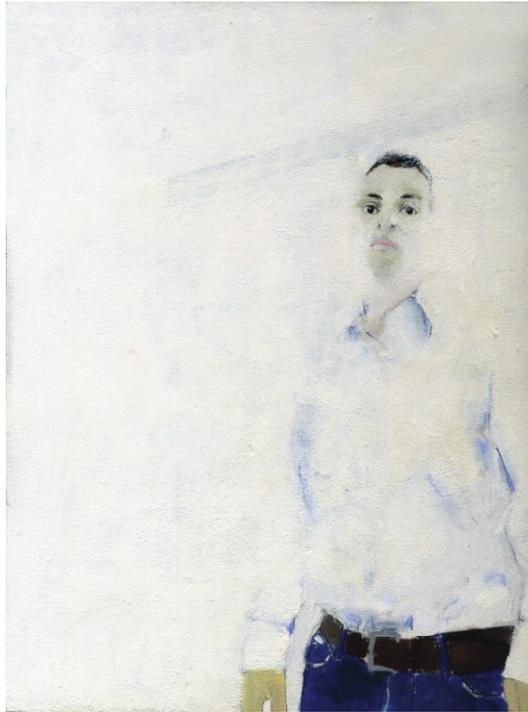


figura 22

Eduardo Rieg, 2009, São Paulo, SP.

A máscara como um outro eu

Ninguém é idêntico a si. Os seres não têm identidade. Os rostos são máscaras. Buscamos por trás dos rostos que nos falam e aos quais nos falamos, a relojoaria das almas e suas almas microscópicas.

Emmanuel Lévinas⁵⁸

As personagens já não contemplam como desvelar ou desmascarar um mistério central, sendo em vez disso forçadas a perguntar 'Que mundo é este? Que se deve fazer dele? Qual dos meus eus deve fazê-lo?'

David Harvey⁵⁹

Na mitologia hinduísta, Shiva criou um monstro leontocéfalo de corpo esquelético, de insaciável apetite. Quando a criatura pede a ele uma vítima para se alimentar, o deus manda que ele coma a si mesmo. O monstro acata com resignação a ordem e ao se devorar, membro por membro, reduz o seu aspecto ao de máscara. Assim como o monstro de Shiva, nossas identidades contemporâneas estão reduzidas a uma máscara? Afinal nós as criamos, recriamos e as descartamos a todo o instante.⁶⁰

Para E. H. Gombrich, a percepção precisa de conceitos universais, isto é, para reconhecer, perceber e individualizar alguém, precisamos reter o essencial e separá-lo do aleatório (ocasional). Annateresa Fabris observa com agudeza que o retrato confronta o observador com outro paradoxo: a possibilidade de o

⁵⁸ Emmanuel Lévinas, *Entre nós, ensaios sobre a alteridade*, p. 45.

⁵⁹ David Harvey, *Condição pós-moderna*, p. 52.

⁶⁰ Heinrich Zimmer, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de L'Inde*, referência encontrada no *Dicionário de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot, p. 375.

rosto se transformar em máscara, *de acordo com a expectativa dos outros.*

Ao dar ênfase à autorrepresentação na relação com o outro, posso afirmar que o resultado sempre será uma imagem de natureza simbólica? O autorretrato será sempre algo idealizado? Resultará, por consequência, numa máscara ou será um disfarce? Terá como efeito uma ilusão ou uma simulação? Ou ainda, nesta ação de se autorretratar, estará sempre implícita uma construção ficcional? Ou melhor, uma autoficção?

Por um lado, a intenção é objetiva, ou seja, é o de ser o mais veraz consigo mesmo, o mais semelhante, o mais idêntico possível, mas inevitavelmente o resultado é uma interpretação subjetiva. Assim tudo não passa de um artifício? Na relação entre o eu e o outro, o tema da máscara versus o disfarce se impõe.

Em sua releitura de Nietzsche (*El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la libertacion*), Gianni Vattimo estabelece uma diferença entre máscara e disfarce. Considera a máscara uma expressão dionisíaca e o disfarce, apolínea. O disfarce dissimula o mundo através da aparência, véu ou maia. A máscara se contrapõe ao disfarce porque não se confunde com a realidade, é uma representação burlesca dela. Ela expõe a diferença entre o ser e o parecer. Para Fabris, no texto de apresentação do livro *Identities virtuais*, o que mais interessa no retrato fotográfico é a

máscara, que a autora nomeia de “alteridade secreta”⁶¹, e é o que para ela singulariza o indivíduo.

Se por um lado as identidades são inventadas, são ficcionais, por outro lado nos perguntamos a qual delas escolher dentro de tantas possibilidades. Podemos assim afirmar que no ato de se autorrepresentar, já não se trata de contemplar-se, fascinar-se, mas sim de construir um personagem possível, fictício, virtual etc.

Lévinas considera que a linguagem tem função de expressar algo ao ser dirigida para o outro: “É esta presença para mim de um ser idêntico a si, que eu chamo presença do rosto. O rosto é a própria identidade de um ser”, ou “O rosto que me olha me afirma”. Michel Foucault, ao refletir sobre o si, formula a seguinte questão: “Afinal, o que é o si ? Si é um pronome reflexivo, daí sua significação dúbia. Auto quer dizer ‘o mesmo’, mas remete também à noção de identidade. Esse segundo sentido permite passar da questão, o que é esse si?”

Jorge Molder, artista português (Lisboa, 1947), tem como prática artística o exercício sobre o autorretrato. Ele lança mão da fotografia de forma sistemática, tendo como tema o disfarce. Constrói a partir de si mesmo personagens com a utilização do próprio corpo que poderiam ser chamados de autorrepresentações, mas que o deixam de ser, pois a figura que neles surge não resulta

⁶¹ Annateresa Fabris, *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, p. 14.

de nenhuma busca por uma autoimagem, pelo contrário, delas deriva uma figura ficcional.

Faz parte desta prática a série intitulada *Pinocchio* (2006-2009) (figura 23). Consiste em um conjunto de fotografias de réplicas moldadas do próprio rosto do artista e também de partes de seu corpo: como os braços, as mãos, o torso etc. As cópias do rosto parecem máscaras mortuárias, são uma réplica ou cópia do artista, uma duplicação de si mesmo, uma repetição de um outro mesmo. Em geral a máscara serve para encobrir e criar um personagem fictício; neste caso ela duplica, repete o mesmo. O resultado dessas imagens é um tanto bizarro, pois as figuras sem o invólucro e ocas quando isoladas parecem fantasmáticas, meio aterrorizantes. Ao mesmo tempo, Molder demonstra uma certa ironia e teatralidade melancólica ao juntar o molde do rosto ao do corpo — vestindo ora uma camisa, ora um paletó.

A máscara funcionava como um ritual de sepultamento. As mais conhecidas desse tipo foram as máscaras feitas pelos egípcios como parte do processo de mumificação. Nas antigas culturas, uma máscara mortuária (figura 24) era feita de cera ou gesso colocada sobre o rosto de uma pessoa recém-falecida. A máscara podia ser feita para se ter como lembrança do falecido ou usada como modelo para criação de retratos. Essa prática aparece citada em um fragmento da *História natural* de Plínio, o Velho: “Outras eram as coisas que se tinham para ver nos átrios dos nossos antepassados; não estátuas de artistas estrangeiros, não bronzes ou mármore,

mas fisionomias, impressas em cera, eram dispostas em nichos individuais para serem retratos que formariam nos cortejos dos funerais gentilícios, e sempre que morria alguém, comparecia toda a gente que um dia tinha sido daquela família. A árvore genealógica, com suas ramificações, descia até os retratos que eram pintados". No século XVII, alguns países europeus usaram as máscaras mortuárias como efígies. Nos séculos XVIII e XIX foram usadas para registrar rostos de desconhecidos para posterior identificação, até serem substituídas pela fotografia.

Outra função para a máscara é a de camuflagem. Alguns animais possuem esta habilidade, eles mudam de cor e se adaptam ao ambiente: a cor da pele muda conforme o lugar onde está, mimetizando-se com ele. A camuflagem é considerada um conjunto de técnicas e métodos que permitem a um dado organismo ou objeto permanecer indistinto do ambiente que o cerca.

"A sociedade primitiva tinha suas máscaras, a sociedade burguesa, seus espelhos, nós temos nossas imagens", ⁶²declara Jean Baudrillard. Usamos máscaras para nos proteger ou esconder uma identidade, as usamos também como um símbolo de identificação, pois de acordo com Bauman, lutamos por uma identidade contra a dissolução e a fragmentação da vida. E tanto para Bauman como para Deleuze o mundo moderno nasce da quebra da representação e da perda da identidade e,

⁶² Jean Baudrillard, *A arte da desapareição*, p. 36

consequentemente, 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 que o próprio real –; “aparências puras”, para Baudrillard, “possuem a ironia do excesso de realidade”.⁶³

Hoje o tempo todo se afirma estarmos tão expostos, que todos nós nos tornamos personalidades transparentes, midiáticas. Nunca foi tão fácil checar referências, dada uma exibição constante de informações pessoais ou até íntimas. Estamos todos à mostra na internet, controlados pelas câmeras de vigilância etc., vivemos todos um Big Brother. Acredito que essa hiperexposição seja uma grande camuflagem, uma máscara burlesca, pois nunca estivemos tão escondidos por trás de *profiles* inventados e descartados a todo momento. Há um produto da Mac Cosmetics chamada *cover-up* ou encobrimento. Com uma única gotinha dele, pode ser escondida toda e qualquer inscrição do rosto: cada mancha de sol, cada marca de expressão, a noite mal dormida, enfim qualquer traço, marca ou rastro na pele. E este é sem dúvida um valor constante da máscara – a ocultação e o poder de iludir. Baudrillard acredita que “o ser humano porta uma máscara, e o mais difícil a apreender não é sua realidade nem a sua semelhança, é a sua máscara, ou seja, sua identidade secreta”.

⁶³ *idem*, p. 36

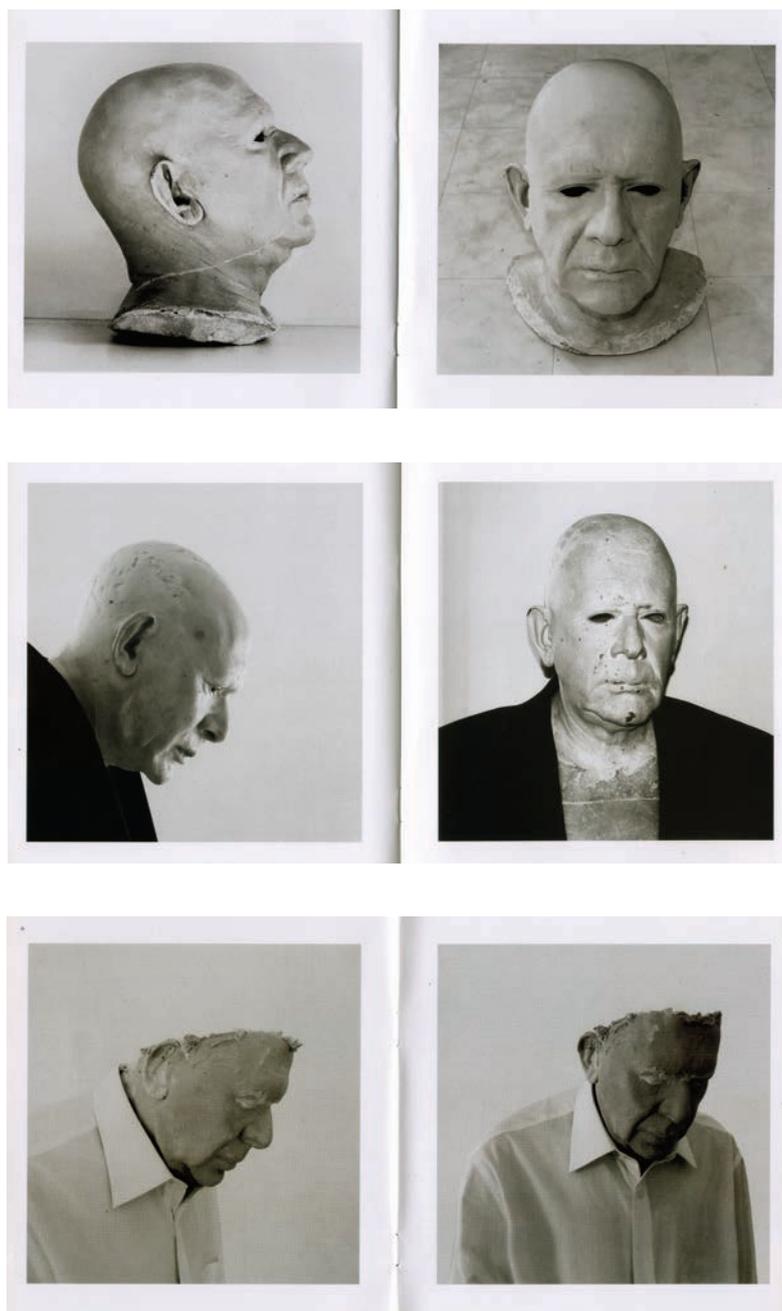


figura 23 Pinocchio, Jorge Molder, 2009 Chiado-8 Arte Contemporanea, Lisboa, Portugal

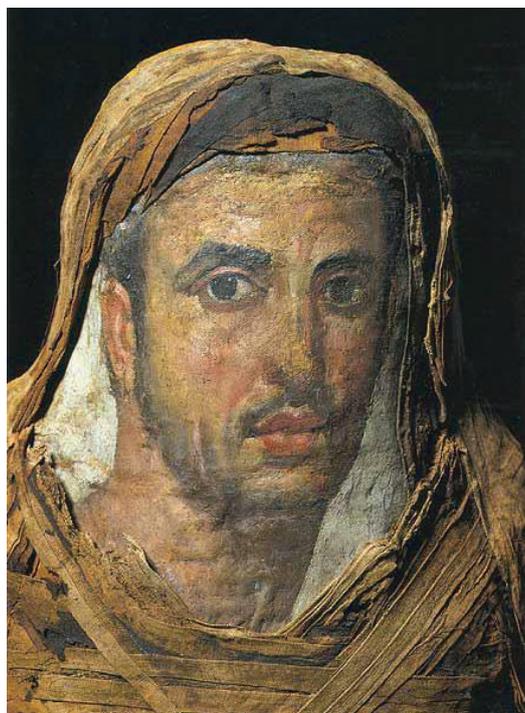


figura24

Funerary portrait, painted mummy case, from Fayoum, Egypt, lifesize, Roman period. (Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhagen).

Conclusão

11. Que se nutrisse outrora amor ardente pelos retratos são testemunhas Ático, o famoso amigo de Cícero, que publicou obra a respeito, e Marcos Varrão que, com tão nobre generosidade, encontrou meios de inserir, na grande produção de seus livros, os retratos de até setecentas personalidades; ele não permitiu que as imagens deles desaparecessem e que a longa passagem do tempo prevalecesse sobre os homens; tornou-se assim o criador de um privilégio invejado até mesmo pelos deuses, pois não só lhes conferiu a imortalidade, como também os espalhou por todas as terras, de modo que pudessem estar presentes em qualquer lugar. E esse favor ele o prestou a pessoas que não eram de sua família.

Plínio, o Velho⁶⁴

Nos *profiles* da web em geral se dá muita importância a o que a pessoa deseja ser naquele momento, ora a imagem a identifica, ora representa um momento especial: se está de férias, ou o filho que acaba de nascer, ou um candidato político a quem apoia, ou ainda uma causa, tomam o lugar da sua figura. Paula Sibilia denomina essa exposição nas redes sociais como “o espetáculo do eu” ou “a intimidade como espetáculo”⁶⁵. Toda a ação exteriorizada é para os outros, para o que está fora. São informações que podem ser armazenadas, transmitidas e que se mostram absolutamente descartáveis. Aqui não existe nenhum discurso em particular, nenhuma reflexão, até mesmo o luto, assim exposto, perde seu significado e torna-se banal. Penso aqui na palavra carnavalização, ou no grotesco, em que as coisas vão sendo transmutadas em outras até perder seu sentido original.

Já o autorretrato tem como definição ser um retrato feito por um indivíduo de si próprio. Pode representar o que ele imagina,

⁶⁴ Plínio, o Velho, *Naturalis Historia*, p.

⁶⁵ Paula Sibilia, *O show do eu: A intimidade como espetáculo*, p. 7.

deseja ou idealiza ser. Está intrínseco nele a autorreflexão, o autoconhecimento, a busca de si e um desdobrar-se em outro. Constitui-se de um discurso feito na primeira pessoa, de uma autobiografia visual: "É uma encenação do sujeito por ele mesmo".⁶⁶ Revela sempre um olhar reflexivo.

Na representação pictórica a partir de um autorretrato fotográfico, existe o esforço de imitar o melhor possível, de 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 da reprodução do real ali está de imediato implícita.

O paralelo criado, neste projeto, entre o autorretrato fotografado e o retrato pintado não reforça somente o lugar da representação de si mesmo e do outro ou 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".⁶⁷ 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 essa autora,

⁶⁶ Philippe Lejenne, anotação da aula de pós-graduação da professora Annateresa Fabris, 2003, ECA, USP.

⁶⁷ Margarida Medeiros, *Fotografia e narcisismo*, p. 54.

“permite um jogo: o da inclusão mágica, de si mesmo, no olhar do outro”.⁶⁸

O retrato pintado é uma combinação de sinais, signos, que permitem múltiplas interpretações. Vê-se além do que os olhos veem. Nessa combinação ocorre uma desaceleração do tempo. É construído 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, pois a presença da textura e a densidade da tinta são elementos intrínsecos àquela.

Dessa forma, “o que significa transformar um retrato fotográfico em pictórico?”. Após fazer essa pergunta, Annateresa Fabris afirma: “Significa, em primeiro lugar, questionar a *perfeição analógica* atribuída por Roland Barthes à fotografia [...] Significa, em segundo lugar, mobilizar o conceito de representação, fazendo da imagem uma indagação sobre a problemática da referencialidade nos dias de hoje, sobre o jogo da presença/ausência, tão determinante num gênero como o retrato, cuja aspiração a dar conta do real é continuamente minada pela passagem do tempo e pelas transformações que ela imprime na efígie do indivíduo”.⁶⁹

O jogo dessa presença/ausência destaca-se como enunciado ao longo de toda a matéria aqui apresentada. Ele aparece quando são enfatizadas as separações físicas e seus deslocamentos, por

⁶⁸ *Idem.*, p. 55.

⁶⁹ Annateresa Fabris, *Fotografia e arredores*, p. 58.

exemplo, quando os autorretratos são enviados por *e-mail*. Ocorre quanto ao vazio como autorrepresentação, ao apontar os lugares sem seus ocupantes. No caso da memória, atua como um registro de algo que está no passado, mas é atualizado ao ser revisto. Na questão da máscara, é como uma presença não presente, como por exemplo em *Pinocchio* de Molder. Ou é ainda a máscara vista com caráter de superposições de presenças ausentes, no caso do disfarce e da camuflagem.

Além disso, confundir o autorretrato com o retrato significa trazer para a relação especular da autorrepresentação a questão da alteridade. Significa apropriar-se do autorretrato que pertence a uma outra pessoa. Significa ainda problematizar e ampliar tanto o conceito de autorretrato como o de retrato, obrigando a um jogo entre o ser e o parecer, para singularizar uma identidade, entre muitas eleitas pelo indivíduo em questão. Finalmente, a escolha de fazer um autorretrato cuja pessoa retratada não é somente o próprio artista constitui mais uma estratégia de representação do sujeito.

Bibliografia

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

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

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

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

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*, v. I, Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORNHEIM, Gerd A. (Org.) *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1994-1999.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

COPLANS, John. *Body parts: a self-portrait by John Coplans*. New York: PowerHouse Books, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio D'agua, 2002.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *O processo civilizador. Uma história dos costumes*. v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

_____. *Por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ESCRITOS de artista, anos 60/70. (Seleção e comentários Glória Ferreira, Cecília Cotrim.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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

FOUCAULT, Michel. *O governo de si e dos outros*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2010.

GALASSI, Peter. *Before photography: Painting and the invention of photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1981.

GODARD, Jean-Luc. *Notre musique*. França/Suíça, 2004. (filme.)

_____. *Je vou salue, Marie*. França/Suíça, 1985. (filme.)

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

_____. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, E. H.; HOCHBERG, J. Y.; BLACK, M. *Arte, percepción y realidad*. Buenos Aires: Paidós, 1983.

HAVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOCKNEY, David. *Camera Works*. London: Thames and Hudson, 1984.

HORTA, Nina. "Repetir, repetir...". *Folha de S.Paulo*, 18 de abril de 2012. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/comida/37721-repetir-repetir.shtml>

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LANE, Jime. *The autobiographical documentary in América*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre Nós*. Petrópolis: Vozes, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos Hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MALPAS, James. *Realismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

MEDEIROS, Margarida (Org.). *Fotografia(s)*. *Revista de comunicação e linguagem*, n. 39, Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem, Departamento de Ciências e Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, jun. 2008.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

MOLDER, Jorge. *Pinocchio*. Lisboa: Chiado 8 Arte Contemporânea, 2009/2012.

ORAMAS, Luis Pérez. *A iminência das poéticas*. Texto de uma etiqueta informativa no espaço expositivo da 30ª Bienal de São Paulo, 2012.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1999.

_____. *Genealogias da amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios sobre biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PETRÔNIO. *Satyricon*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

POLÍBIOS. *História*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

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

RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Confissões*. Bauru: Edipro, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada, ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 2011. (Capítulo 3: O para o outro.)

SEBALD, W. G. *Os anéis de saturno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SECONDO, Gaio Plínio. *Storia Naturale: V Mineralogia e storia dell'arte libre 33-37*. Torino: Giulio Einaudi, 1988.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

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

VATTIMO, Gianni. *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona: Península, 2003.

_____. *O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WARHOL, Andy. *Celebrities and self-portraits*. Krakow: Piotr Cyprianski, 2000.

_____. *Mr. America*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

WARR, Tracey; JONES, Amelia. *The artist's body*. New York: Phaidon Press, 2002.

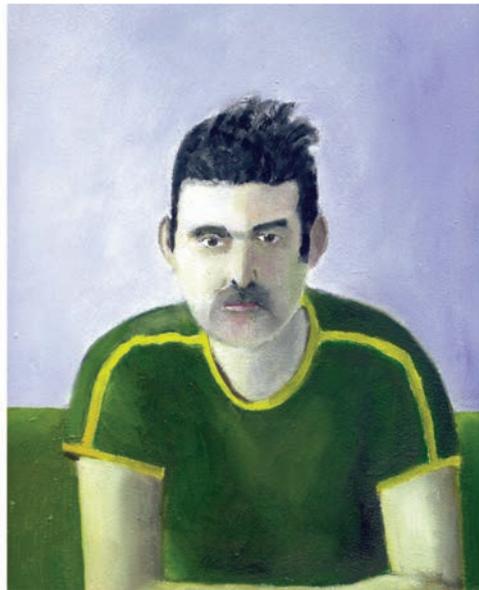
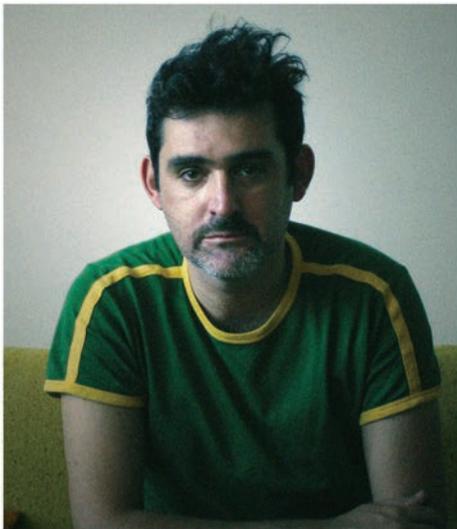


figura 2

daniel blaufuks, 2010, brooklyn, ny

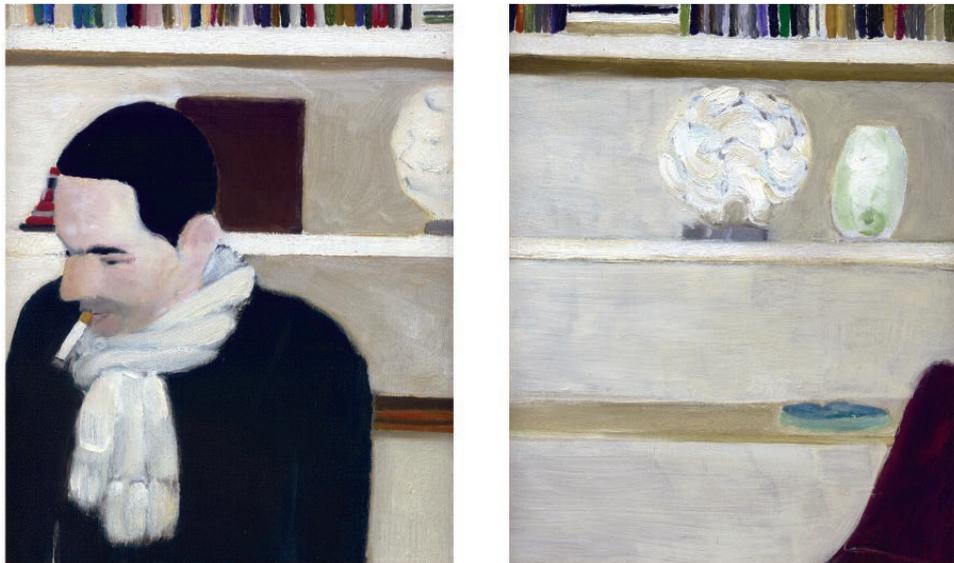


figura 3

laercio, 2009, estocolmo, suécia.

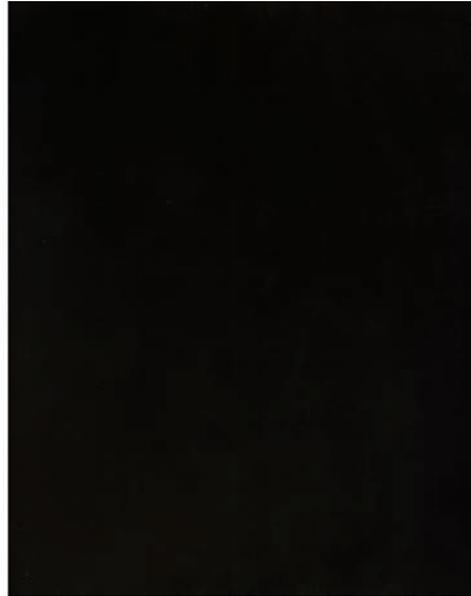


figura 4

denise adams, 2010, são paulo, brasil



figura 5

Valentine Moreno, 2009, Toronto, Canada.

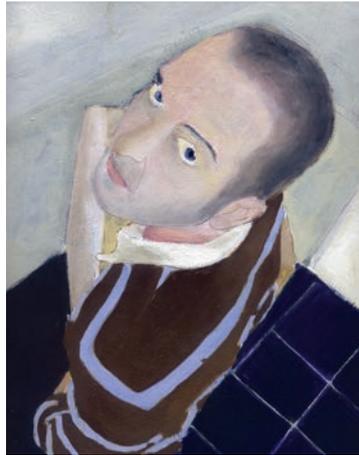


figura 6

Pedro Paulo Souza, 2008, São Paulo, SP



figura 8

cadeira, 2009, óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 9

o lustre azul. 2011. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 10

a porta. 2008. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 11

autorretrato. 2008. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 12

tríptico. auto-retrato. 2009. óleo sobre MDF, 28X75,5 cm.

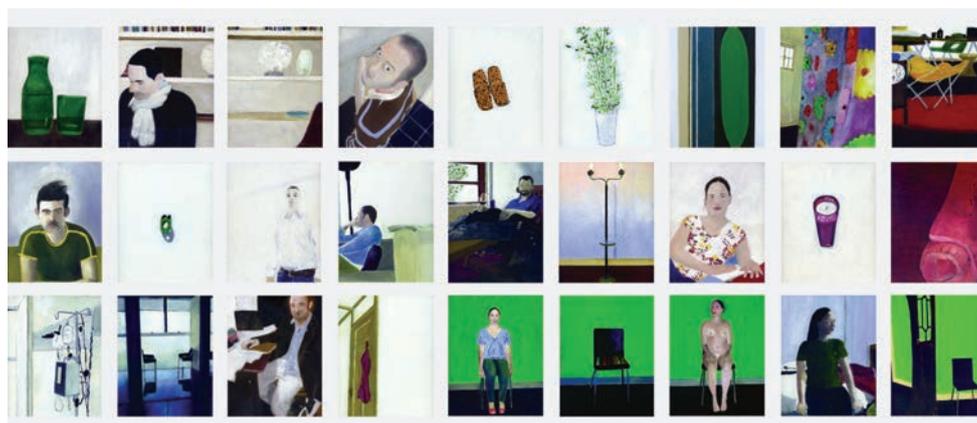


figura 13

a coleção, 2008/2013



figura 14 pássaro azul. 2013. tríptico. auto-retrato. 2009. óleo sobre MDF, 28X75,5 cm.



figura 15

a colher chinesa. 2013. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 16

mantegueira de porcelana. 2013 óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 17

Mr and Mrs Clark and Percy 1970 Acrylic on canva (304 x 213 cm).

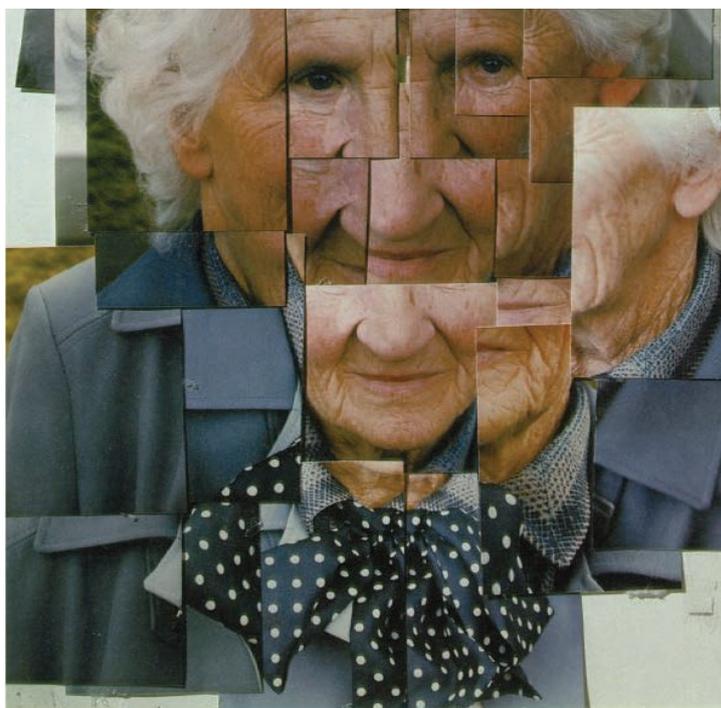


figura 18

detalhe: Mother I, Yorkshire Moors, August 1985 #11985 Photographic collage (47 x 33 cm) Collection David Hockney.

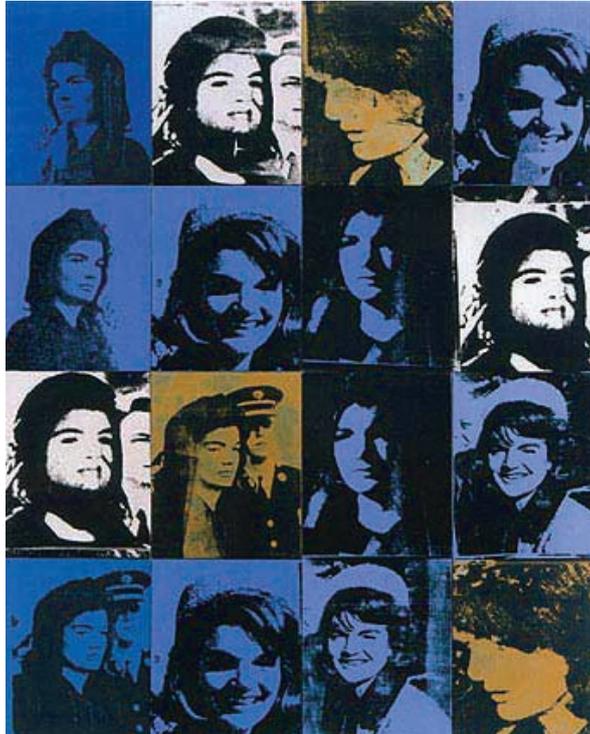


figura 20

Sixteen Jackies de 1964, tinta serigráfica e acrílica sobre linho, cada módulo de 50,8X40,6cm.

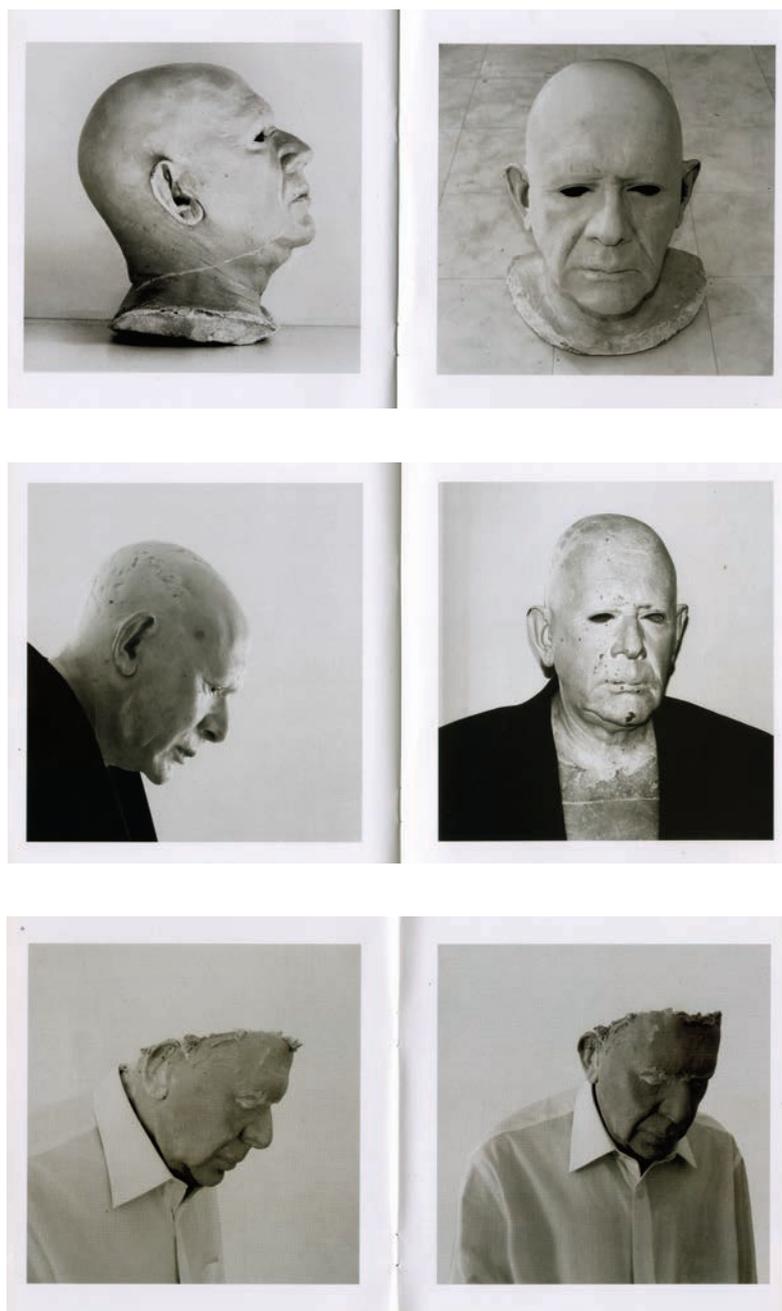


figura 23 Pinocchio, Jorge Molder, 2009 Chiado-8 Arte Contemporanea, Lisboa, Portugal

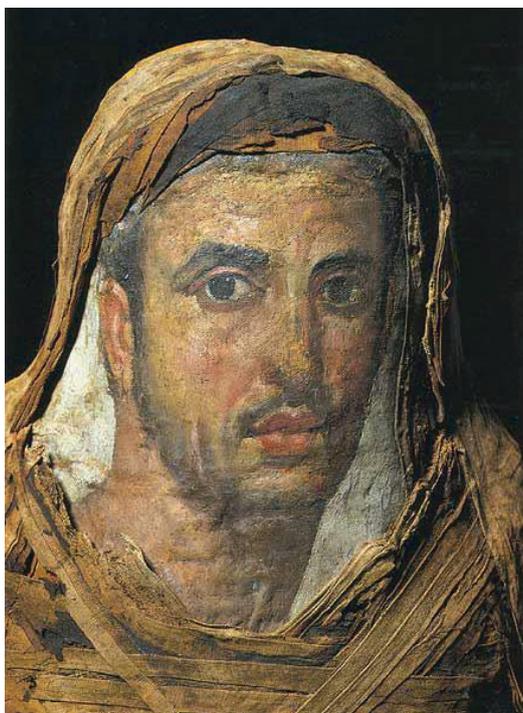


figura24

Funerary portrait, painted mummy case, from Fayoum, Egypt, lifesize, Roman period. (Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhagen).



figura 1

Rubens Mano, 2008, São Paulo, SP

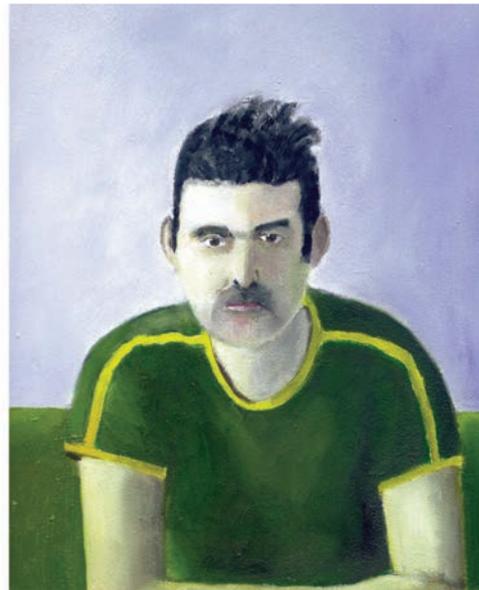
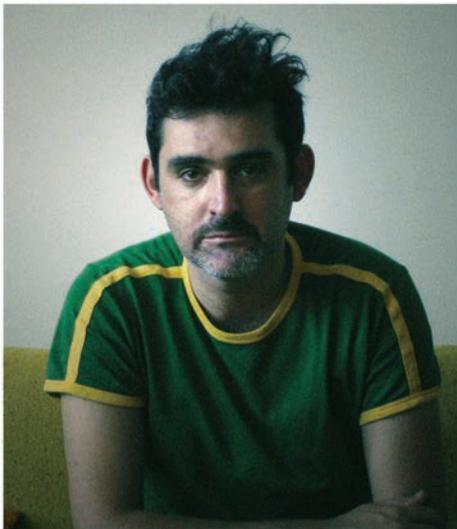


figura 2

daniel blaufuks, 2010, brooklyn, ny

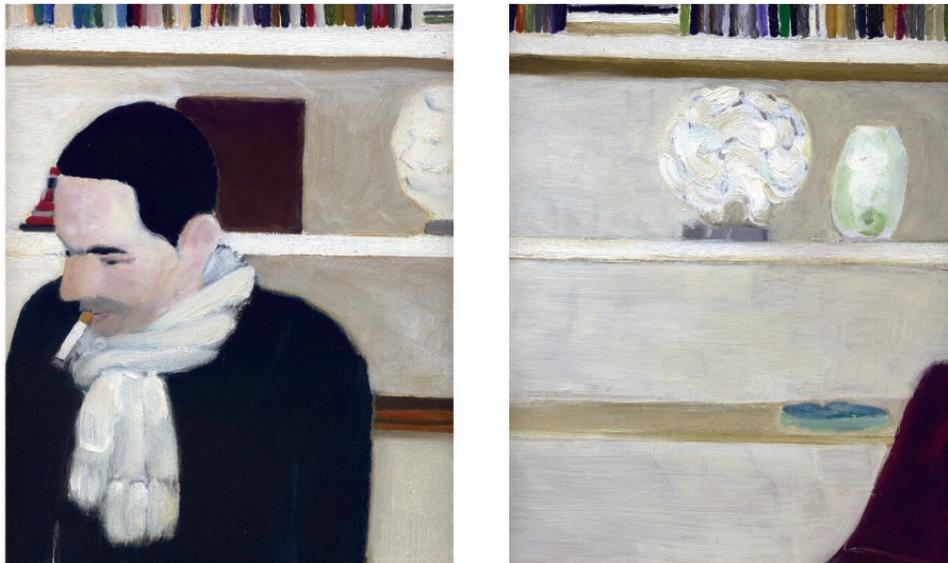


figura 3

laercio, 2009, estocolmo, suécia.

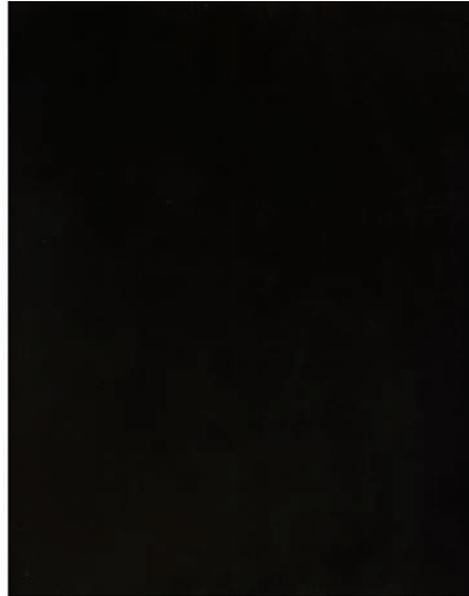


figura 4

denise adams, 2010, são paulo, brasil



figura 5

Valentine Moreno, 2009, Toronto, Canada.

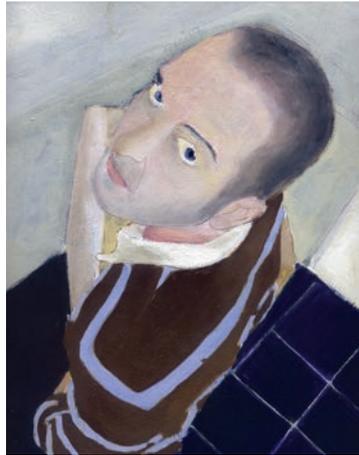


figura 6

Pedro Paulo Souza, 2008, São Paulo, SP



figura 8

cadeira, 2009, óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 9

o lustre azul. 2011. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 10

a porta. 2008. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 11

autorretrato. 2008. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 12

tríptico. auto-retrato. 2009. óleo sobre MDF, 28X75,5 cm.



figura 14 pássaro azul. 2013. tríptico. auto-retrato. 2009. óleo sobre MDF, 28X75,5 cm.



figura 15

a colher chinesa. 2013. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 16

mantegueira de porcelana. 2013 óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 17

Mr and Mrs Clark and Percy 1970 Acrylic on canva (304 x 213 cm).

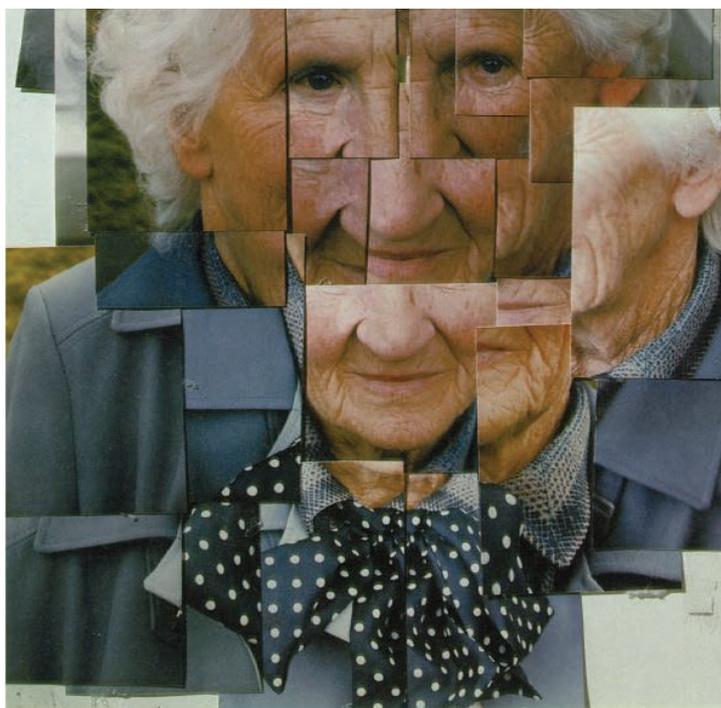


figura 18

detalhe: Mother I, Yorkshire Moors, August 1985 #11985 Photographic collage (47 x 33 cm) Collection David Hockney.



figura 19

Polaroids Celebrities and self-portraits

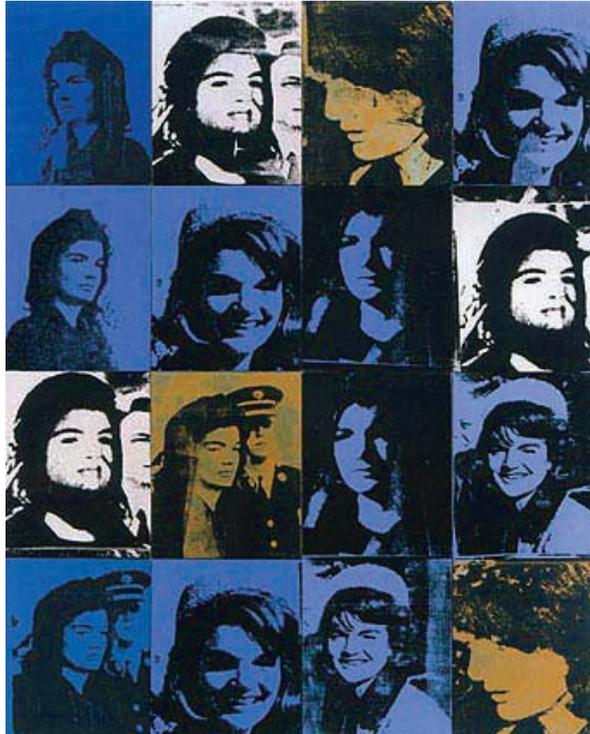


figura 20

Sixteen Jackies de 1964, tinta serigráfica e acrílica sobre linho, cada módulo de 50,8X40,6cm.

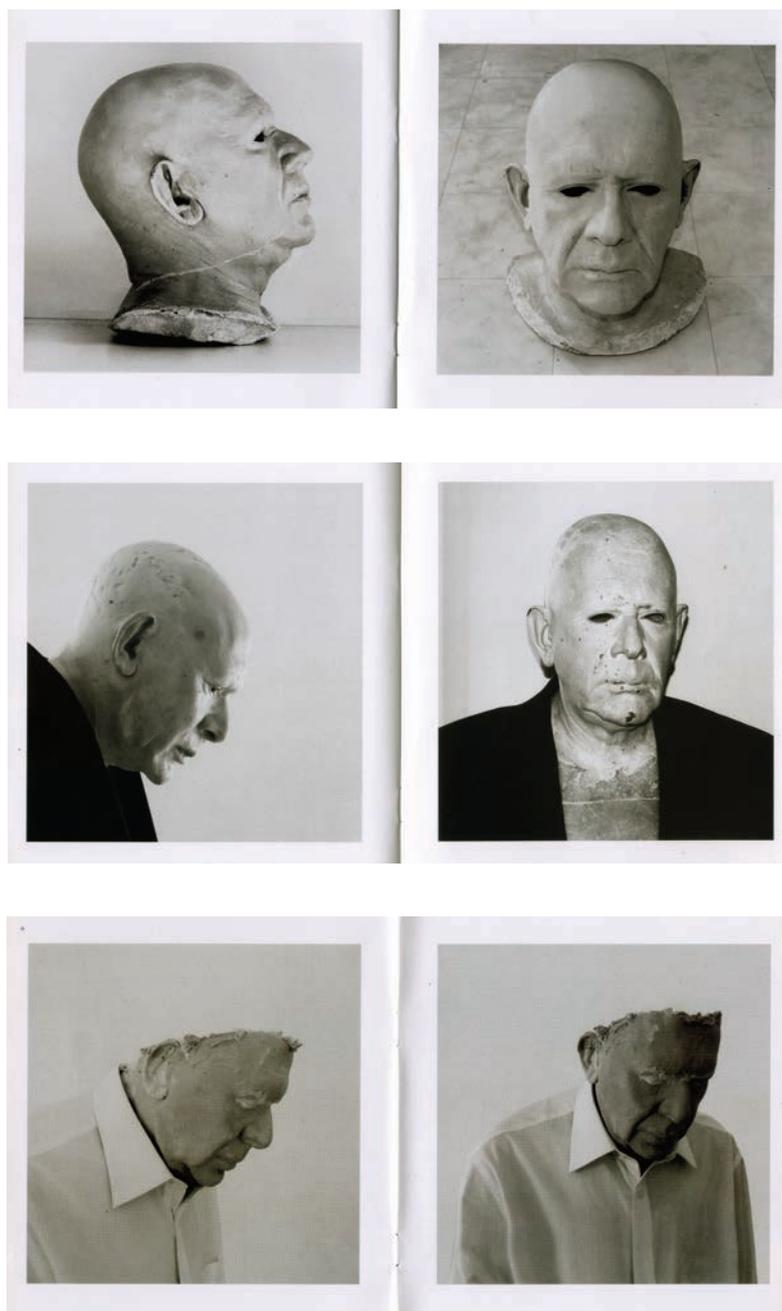


figura 23 Pinocchio, Jorge Molder, 2009 Chiado-8 Arte Contemporanea, Lisboa, Portugal



figura24

Funerary portrait, painted mummy case, from Fayoum, Egypt, lifesize, Roman period. (Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhagen).

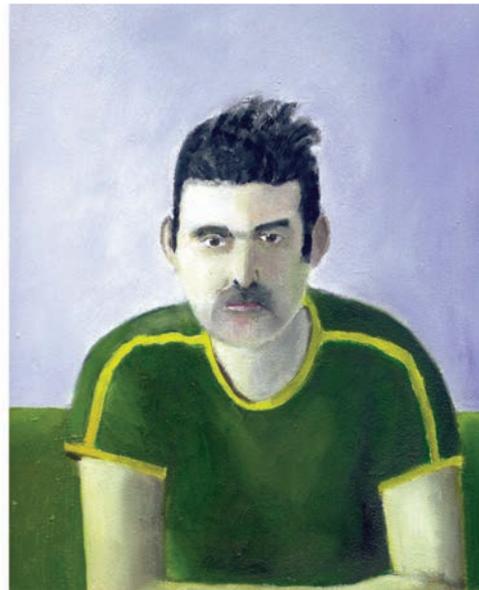
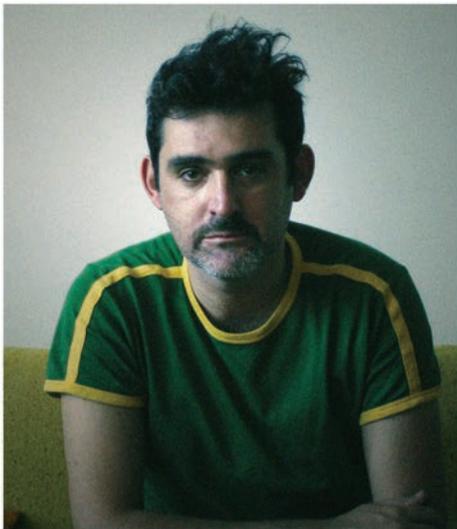


figura 2

daniel blaufuks, 2010, brooklyn, ny

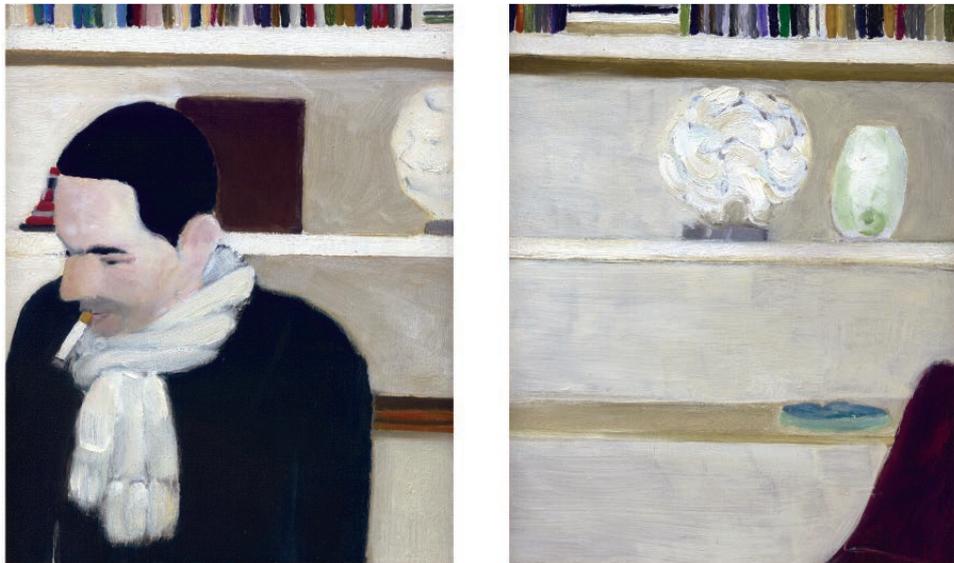


figura 3

laercio, 2009, estocolmo, suécia.

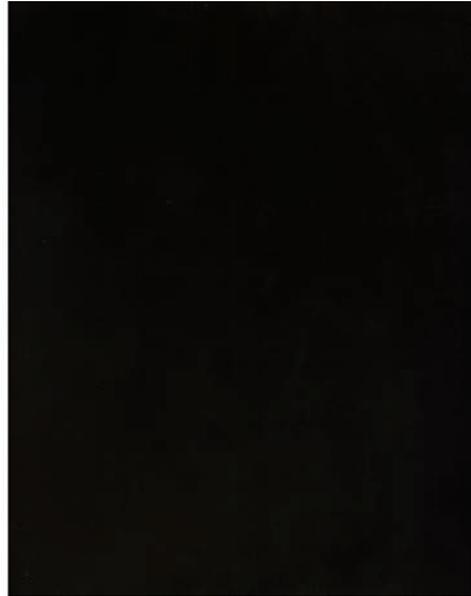


figura 4

denise adams, 2010, são paulo, brasil



figura 5

Valentine Moreno, 2009, Toronto, Canada.

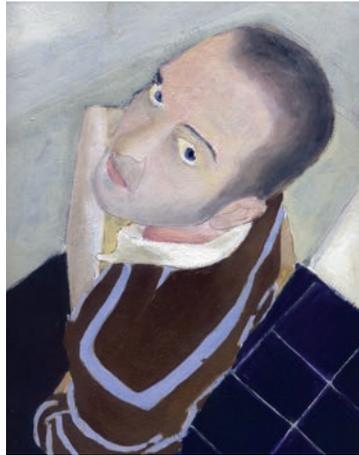


figura 6

Pedro Paulo Souza, 2008, São Paulo, SP



figura 8

cadeira, 2009, óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 9

o lustre azul. 2011. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 10

a porta. 2008. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 11

autorretrato. 2008. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 12

tríptico. auto-retrato. 2009. óleo sobre MDF, 28X75,5 cm.



figura 14 pássaro azul. 2013. tríptico. auto-retrato. 2009. óleo sobre MDF, 28X75,5 cm.



figura 15

a colher chinesa. 2013. óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 16

mantegueira de porcelana. 2013 óleo sobre MDF, 28X22,5 cm.



figura 17

Mr and Mrs Clark and Percy 1970 Acrylic on canva (304 x 213 cm).

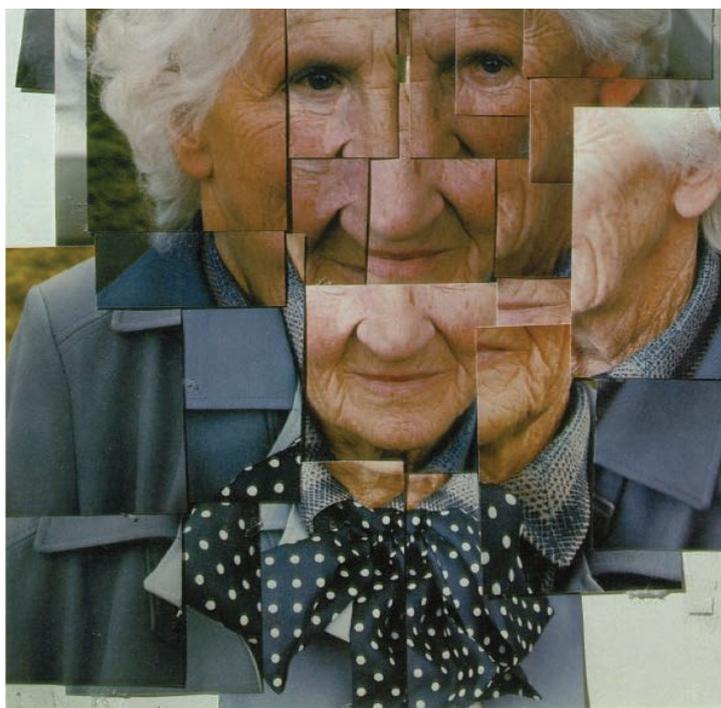


figura 18

detalhe: Mother I, Yorkshire Moors, August 1985 #11985 Photographic collage (47 x 33 cm) Collection David Hockney.



figura 19

Polaroids Celebrities and self-portraits

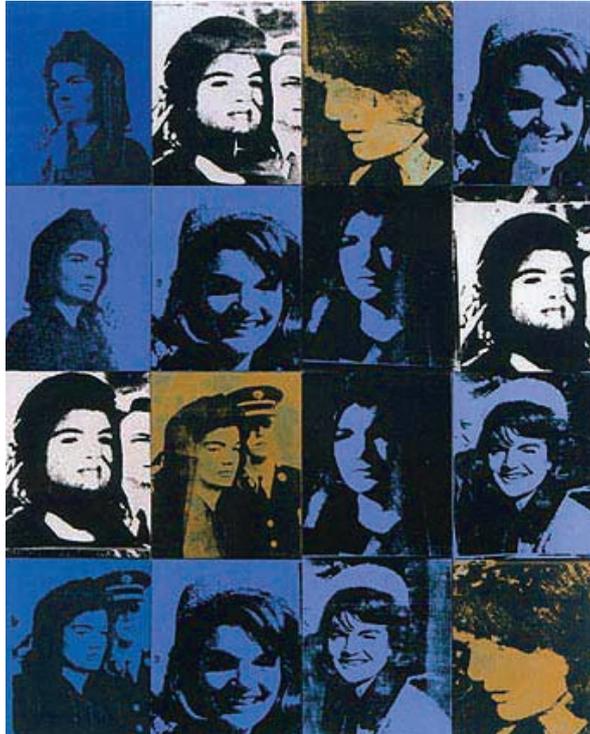


figura 20

Sixteen Jackies de 1964, tinta serigráfica e acrílica sobre linho, cada módulo de 50,8X40,6cm.

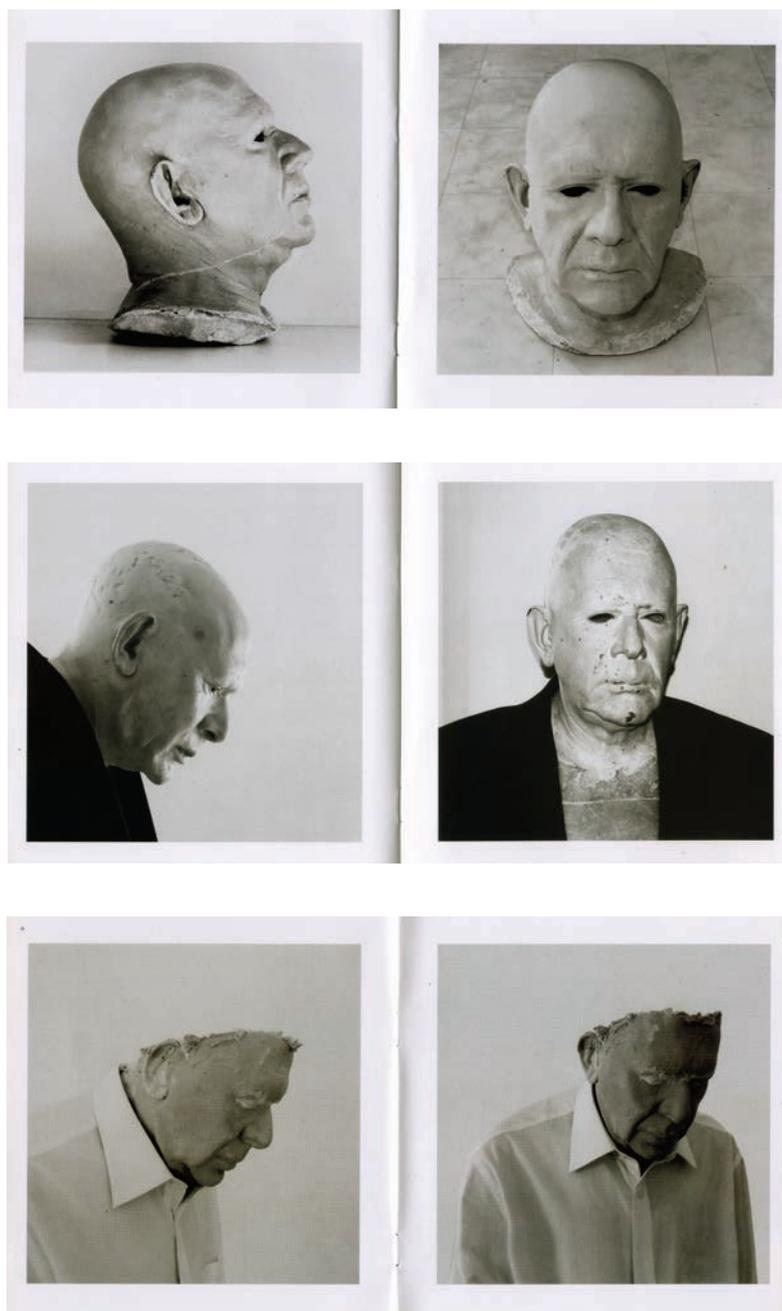


figura 23 Pinocchio, Jorge Molder, 2009 Chiado-8 Arte Contemporanea, Lisboa, Portugal



figura24

Funerary portrait, painted mummy case, from Fayoum, Egypt, lifesize, Roman period. (Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhagen).