

Instituto Politécnico de Leiria
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN DAS CALDAS DA RAINHA

Tese: Encenação / Transgressão: *JE est un autre.*

Componente Escrita da Tese
Mestrado em Artes Plásticas

Hélder Eduardo Vicente Gorjão

CALDAS DA RAINHA, 2014

Instituto Politécnico de Leiria
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN DAS CALDAS DA RAINHA

Tese: Encenação / Transgressão: *JE est un autre.*

Componente Escrita da Tese
Mestrado em Artes Plásticas

Hélder Eduardo Vicente Gorjão
Estudante n.º 3110462

Orientação: Professora Doutora Maria Isabel Gallis Pereira Baraona
Co-orientação: Professor Especialista José Emanuel Costa Henriques Brás

CALDAS DA RAINHA, 2014

“O artista pensa, mas não pensa como os pensadores pensam. Os pensadores desenvolvem um pensamento e esse pensamento tem um itinerário a que poderíamos chamar discursividade, com pontos de evolução lógica ou um argumento. O artista não.

O artista procura um resultado que é material. E é esse resultado material que corresponde, ou não, à inquietação que o faz mover.”

Jorge Molder¹

¹ Molder, J., 1999. *Jorge Molder Retratos, Conversas, Fragmentos*. Entrevistado por Alexandre Melo. *Arte Ibérica*, n.º 25 Junho. p.8.

RESUMO

Esta Componente Escrita da Tese é uma reflexão sobre a Componente Prática da Tese “Encenação / Transgressão: JE est un autre”. O texto analisa em profundidade os três tópicos seguintes: descrição dos meus modos de fazer –o meu processo de trabalho-; contextualização das problemáticas da tese em função de três casos de estudo e da clarificação conceptual da noção de género; reflexão pessoal sobre a minha tese.

A descrição dos meus modos de fazer é feita com base nas séries de trabalho da tese : “O LIVRO DO livro OBJECTO”; “Tiras-retratos.”; Tiras-retratos – fragmentos em linha.”; “JE est un autre”; “Transgressão/Encenação.”; e em “Transgressão/Encenação.”. Dando mais enfoque a esta última série de trabalho, porque foi aquela que resultou de um período mais longo de experimentação, durante todo segundo ano do Mestrado.

A contextualização das problemáticas da tese baseia-se na obra dos artistas: Jorge Molder, Catherine Opie e Pierre Molinier.

A reflexão centra-se sobre as minhas inquietações subjacentes à tese assim como na exploração plástica que desenvolvi no contexto do Mestrado, a saber: 1- problemáticas de identidade e de exploração plástica a partir da distinção entre autorretrato e autorrepresentação; 2- as relações entre corpo, sexo e género; 3- processo de procura/exposição progressiva do corpo; 4- exploração de outras soluções técnicas/plásticas e de media.

PALAVRAS-CHAVE: corpo; autorretrato; género; fotografia; gravura; livro de artista; serigrafia; *autorrepresentação*.

ABSTRACT

This essay is a reflection upon the Componente Prática da Tese “Encenação/Transgressão: JE est un autre”, -Practical Component of the Thesis “Staging/transgression: JE est un autre”. The essay analyses in depth these three topics: description of my art practice way of working; contextualization of the core issues of the thesis according to three case studies and a conceptual clarification of gender; a personal discussion about my thesis.

The description of my art practice is focused on the series of work of my thesis: O LIVRO DO livro OBJECTO”; “Tiras-retratos.”; Tiras-retratos – fragmentos em linha.”; “JE est un autre”; “Transgressão/Encenação.”; e em “Transgressão/Encenação.”. It is considered more in detail the last series of work, because it had been developed during a long period of exploration, all the second year of the Master.

The contextualization of the core issues of the thesis is framed by the work of the artists: Jorge Molder, Catherine Opie e Pierre Molinier.

The discussion is addressed on the underlying concerns of my thesis, as well as on the artistic exploration developed during the Master, namely: 1- questions about identity and about artistic exploration framed by the distinction between self-portrait and self-representation; 2- the relations between body, sex and gender; 3- process of a progressive search/presentation of the body; 4- artistic exploration of different technics and media.

KEYWORDS: body; self-portrait; gender; photography; etching; artist’s book; silkscreen; *self-representation.*

ÍNDICE

RESUMO	i
Palavras-chave	i
ABSTRACT	ii
Keywords	ii
1. INTRODUÇÃO	1
2. Produção plástica – percurso e processos	3
2.1. Motivo e assunto – Linhas gerais.	3
2.2. Um olhar introspetivo sobre o modo de fazer – Mapeamento do <i>modus operandi</i>	4
2.2.1. O depósito pessoal de imagens fotográficas e o respigar do fazer.	7
2.2.2. O fazer plástico e a sua relação com os media e as técnicas.	9
2.2.3. Dispositivos e espaços expositivos.....	14
2.2.3.1. O livro de artista como enquanto dispositivo e espaço expositivo.....	15
2.2.4. Jogo enigmático e ambiente imersivo.	16
3. Conceitos e referências artísticas	19
3.1. Do autorretrato à autorrepresentação.....	19
3.2. Género e sexo.	24
3.3. Pierre Molinier.....	28
3.4. Catherine Opie.....	32
4. Séries de Trabalho	38
4.1. “O LIVRO DO livro OBJECTO”.....	41
4.2. “Tiras-retratos.”	42
4.3. “Tiras-retratos – fragmentos em linha.”	42
4.4. “JE est un autre”	43
4.5. “Transgressão/Encenação.”	45
5. Conclusão	50
Bibliografia	52
Webgrafia	53
ANEXOS	54

1. INTRODUÇÃO

As inquietações que motivam o meu fazer plástico para a presente *componente escrita da tese* no contexto do Mestrado em Artes Plásticas, prendem-se com uma pesquisa, de base exploratória, de problemáticas relacionadas com a construção identitária.

A minha dissertação de mestrado é um trabalho de pesquisa em que uso o corpo próprio como ferramenta. No meu trabalho, o meu corpo é uma ferramenta em desdobramento constante; uso o meu corpo como modelo fotográfico, mas mais do que isso uso-o com o propósito de exploração das problemáticas que inquietam o meu fazer; uso do corpo próprio como instrumento de experimentação, uma experimentação que muitas vezes se traduz em experiência – passando de um experimentar para um experienciar –, que por sua vez, penso, se transpõe para algo a que chamo, *um pensar com o corpo*.

Nesta dissertação não me debrucei especificamente, ou de uma forma delimitativa, numa construção de uma identidade individual, mas sim num olhar sobre o tema da identidade e da construção identitária na sociedade contemporânea ocidental.

Penso poder dizer que essa aprendizagem, de manuseamento do corpo, ocorre nas primeiras séries de trabalho que desenvolvi no contexto do Mestrado em Artes Plásticas, em especial nas séries “Tiras-retratos” e “Tiras-retratos – fragmentos em linha”. Depois, na série “JE est un autre” há já uma progressão no entendimento de formas de possível manipulação do corpo próprio através do trabalhar de imagens deste. O que permitiu começar a experimentar o fazer da série “Transgressão/Encenação.”, já com uma maior consciência do corpo, ou daquilo que será possível representar através dele.

Quanto à série de trabalho “O LIVRO DO livro OBJECTO”, é uma série de transição, que conheceu o seu início num momento já tardio da Licenciatura em Artes Plásticas, e que acabou por ser prolongar para o período em que já decorria o Mestrado em Artes Plásticas, onde teve lugar a sua conclusão. Digo tratar-se de uma *série de transição*, pois a partir desse momento deixo de trabalhar com imagens do interior do corpo, para passar a trabalhar com imagens da sua aparência exterior.

A meu ver tratou-se de um processo de descoberta e de exploração, uma organização algo intuitiva onde inicialmente observo o meu corpo para posteriormente tomar um lugar de ator onde experimento e experiencio identidades que não tenho como minhas.

No que respeita à concretização material da exploração, é importante mencionar o meu fazer plástico, tem como característica o atravessar de diferentes media e uma frequente transposição entre técnicas. Das séries de trabalho desenvolvidas, no contexto do Mestrado

em Artes Plásticas, “JE est un autre” será aquela em que mais facilmente se verificará esse atravessar de media, justaposto com a transposição entre técnicas; é a série de trabalho por excelência onde as características intrínsecas do meu *modo de fazer* transparecem nas peças finais.

2. PRODUÇÃO PLÁSTICA – PERCURSO E PROCESSOS.

2.1. Motivo e assunto – Linhas gerais.

A minha produção plástica tem como motivo principal o Corpo Humano. É uma produção desenvolvida por observação e posterior exploração de ambiguidades corpóreas, sexuais e identitárias. É um processo de descoberta, do Corpo ocidental contemporâneo, que na componente prática desta tese caminhou para uma conceção do corpo enquanto género. Foi através de uma exploração em que encenei poses, poses que pudessem suscitar ambiguidades entre masculino e feminino, contendo algum teor sexual e levantando questões de fronteiras entre géneros.

Exploro do Corpo e o que, de forma mais ou menos direta, considero ser-lhe intrinsecamente adjacente no contexto da sociedade contemporânea ocidental. A minha produção é regida por um fazer de constante encenação, que joga com artificialidade e natural. Tenho como assuntos recorrentes o corpo (recurso que ocupa simultaneamente o lugar de assunto e motivo), o autorretrato, e o género. Materializo a exploração, através de imagens de base fotográfica. A imagem de base fotográfica é uma constante da minha produção plástica.

Desde o ano de 2007 que capturo e recolho imagens do Corpo. É o motivo patente da minha produção plástica, fotografando corpo ou recolhendo radiografias.

Do Corpo interessam-me imagens do não-visto, do que não se vê ou se faz por ignorar na rotina quotidiana. São imagens do interior do corpo, algumas, de zonas que regularmente estão, pudicamente, dissimuladas ou cobertas, por exemplo com vestuário. Interessam-me pormenores do corpo humano, formas, movimentos, poses e comportamentos.

Interessa-me ainda trabalhar conceitos de identidade – um indivíduo ser aquele que diz ser ou aquele que outro indivíduo, ou sociedade, presume que ele seja. Através dos anteriormente referidos: pormenores do corpo humano, formas, movimentos, poses e comportamentos; num trabalho de observação e combinação desses, tento alcançar imagens passíveis de desencadear no espectador sensações ambíguas, que possam despoletar o questionamento de preconceitos culturais, profundamente enraizados na atual sociedade ocidental. Tento construir imagens que atualmente ainda causem desconforto na sociedade, que ainda sejam alvo de pudor e preconceito. É uma procura autoral – que joga com provocação e confronto – que pretende questionar idealismos, culturais e sociais, sobre o Corpo. Pensar como pode o corpo ser olhado, habitado, mostrado; pretendendo pôr em causa

idealismos pudicos, que fazem por amaneirar o Corpo, a convenções culturais enraizadas no viver da sociedade contemporânea ocidental. Faço-o nomeadamente, na série de trabalho “Transgressão/Encenação”, questionando representações de masculinidade.

Na captura de imagens não me limito ao meu próprio corpo como fonte, embora seja o usado com maior frequência, por ser o que me está sempre disponível. Apesar disso, não tenho como premissa fazer uma hierarquização de corpos, tomo como motivo qualquer corpo. Pretendo a criação de imagens-arquétipo² que possam também ser imagens-estereótipo, que despudoradamente encerrem em si clichés. Imagens passíveis de suscitar identificação em vários sujeitos, passíveis de ser apreendidas como possíveis reflexos de quem com elas se defronta. Para além do assunto “o corpo”, interessa-me ainda estudar questões relacionadas com o autorretrato e o género. Assuntos que se encontram particularmente presentes no trabalho desenvolvido no contexto do Mestrado em Artes Plásticas. Contudo, não é meu desejo fazer um trabalho de exploração autobiográfica.

2.2. Um olhar introspetivo sobre o modo de fazer – Mapeamento do *modus operandi*.

Num olhar introspetivo pela minha produção plástica, considere importante mencionar aqui o meu modo de fazer e de alguma forma mapear o meu *modus operandi*. O contexto de Mestrado em Artes Plásticas permitiu-me ganhar maior consciência do meu próprio processo de trabalho, bem como do território em que este se movimenta, o que se verificou benéfico para a produção.

Assenta assim, em dois factos, esta decisão de aqui investir num olhar mapeador. Primeiro, ter constatado haver pontos/acontecimentos comuns a todo o meu processo de trabalho e produção plástica. Segundo, a exploração desenvolvida no Mestrado ser, de alguma forma, sequência e consequência da exploração anteriormente praticada.

Do olhar introspetivo, sobre o modo de fazer e da produção plástica que tenho vindo a conceber, apercebi-me que desenvolvi uma forma peculiar de trabalhar os media (as tecnologias) e as técnicas. Um discurso complementar e transversal, que faz das fronteiras, entre media, linhas ténues e das tradições, técnicas, engrenagem para um fazer próprio, que delas se apropria e as molda (assunto que abordo detalhadamente no subcapítulo 2.2.2.).

²A palavra *arquétipo* é usada com um sentido livre, em que a relaciono com a palavra *imagem*, criando com essa conexão algo próximo de *imagem-arquétipo*, com a qual pretendo fazer uma alusão ao inconsciente coletivo e à sua presença nas produções imaginárias do indivíduo. O uso da expressão arquétipo poderá remeter para áreas do pensamento complexas, mas não é minha pretensão seguir literalmente o trabalho desenvolvido por Jung. Entendo *imagem-arquétipo* como uma imagem impessoal, não autobiográfica, na qual se pretende que o *outro* seja mais presente que o *eu*.

Verifiquei que estão presentes, de forma quase constante ao longo do meu percurso plástico, como é possível constatar pelo registo fotográfico das peças que integram o meu portefólio: a imagem fotográfica, a impressão fotográfica, a projeção lumínica de imagens, a impressão serigráfica, a gravação e o metal (zinco e alumínio).

Da observação retrospectiva à minha produção plástica concluí haver uma prática-padrão, no que respeita ao modo de fazer da minha produção plástica em geral. Uma prática-padrão, que penso não se poder denominar como metodologia, pois apesar de se tratar de um maneira de proceder não posso dizer que se trate de um processo exclusivamente racional para chegar a um determinado fim. Não o é. Penso tratar-se sim, de uma maneira muito pessoal, mais intuitiva do que racional, de praticar uma cadeia de operações para abordar um assunto. Embora se trate de uma prática que apresenta ordens de progressão lógicas, para a obtenção do que pretendo ter como peça final, não seria correto afirmar que o meu modo de fazer é estritamente racional. Penso que a minha maneira intuitiva de fazer, resulta sobretudo da experiência apreendida na realização de trabalhos anteriores. Por outras palavras, trata-se de uma prática que se intui e racionaliza no seu sucedâneo acontecer.

Após reflexão, assumo não se tratar de uma predefinição, programação ou sistematização do fazer, mas sim de uma característica intraprocessual do meu modo de fazer, do meu *modus operandi*. Ainda que constate a existência de um padrão recorrente, chego à conclusão de que este não resulta de um ato premeditado, mas sim de decisões tomadas no ato de fazer, que seriam para mim impensáveis de ser tomadas *a priori*. Conclusão que só foi possível alcançar pela análise retrospectiva sobre o que já havia produzido plasticamente.

Assim, cheguei um termo/ideia que descreve a minha forma de trabalhar : uma prática-padrão controlada – com premissas e objetivos esboçados – contudo, não fechada em pré-idealizações, aberta aos acontecimentos decorrentes do fazer. Com isto, o facto de ter um fazer controlado mas não fechado aos acontecimentos decorrentes de processo, poderá acontecer que, a um olhar exterior se afigure uma ideia de que tenho um fazer caótico. Quanto a isso, seria, da minha parte, imprudente afirmar que não existem momentos em que o caos habita o fazer, contudo, posso afirmar que esse caos tem mais de engrenagem – que me faz produzir – do que de contraproducente desordem. Os momentos em que o caos habita o fazer, acabam por se demonstrar momentos de descoberta, por vezes são mesmo a razão para iniciar uma outra exploração (que desenvolvo em paralelo com a já iniciada). Mas, não posso também afirmar que trabalho num constante caos, pois apesar de momentos de caos existirem, há um controlo perseverante, autoimposto, por meio das premissas e objetivos esboçados aquando do início da exploração, que me dirige à sua materialização e conclusão.

Observei ainda que, em parte derivando dos momentos de caos, diferentes projetos são desenvolvidos em paralelo e a produção nem sempre é contínua/ininterrupta, nem exclusivamente dedicada à materialização de um só projeto. Ocorrem de forma constante interrupções na produção de um projeto para dar continuidade a outros já iniciados ou ainda para começar novos. Tomei também consciência que, é nesses momentos de interrupção que visito o depósito pessoal de imagens fotográficas (do qual abordarei no subcapítulo 2.2.1.), ora para arquivar algo que entretanto coletei, ora para respigar, filtrar e rebuscar algo anteriormente guardado no depósito.

Assim, analisando retrospectivamente a minha produção plástica, pode-se constatar que, tendencialmente, tenho trabalhado simultaneamente em vários projetos e que na prática, tal se traduziu na linearidade e/ou sequencialidade dos assuntos abordados em projetos distintos. Notando-se que dessa simultaneidade na produção, terão resultado diálogos entre projetos e coerência de discurso no percorrer da produção plástica já realizada.

Verifiquei ainda que, em vários momentos do percurso, acontece que de uma imagem-matricial³ resultam várias imagens distintas, ocorre também uma mesma imagem ser introduzida em diferentes séries, ou até mesmo a repetição de imagens dentro de uma série. O que é de possível constatação, por exemplo, nas séries de trabalho “Tiras-retratos.”, “Tiras-retratos – fragmentos em linha.” e “JE est un autre”.

Quando uso da repetição de imagens, bem como das variações da imagem-matricial, faço-o para cadenciar e ou obter pontos de quebra, bem como para criar relações entre diferentes séries, gerando dessa forma narrativas transversais. Narrativas que não se pretendem lineares mas sim um tanto abstratas, de modo a não contarem uma história particular mas serem pontos de partida para a criação de narrativas por parte do observador.

Concluí dever-se ao meu *modus operandi* o facto de existir o depósito pessoal de imagens fotográficas e ainda que o meu modo de operar depende em parte desse mesmo depósito. Por outras palavras, o depósito e o modo operar a prática plástica, são interdependentes, pois o depósito pessoal de imagens fotográficas resulta de um respigar do trabalho quotidiano, sendo que, as imagens matriciais que deixo em repouso no depósito poderão posteriormente ser engrenagem num outro momento da prática, da exploração e consequente produção plástica.

³ No contexto da minha produção plástica, do termo *Imagem-matricial* deve entender-se: o registo fotográfico original – a película fotográfica, o ficheiro fotográfico digital, a imagem recolhida ou capturada que ainda não foi submetida a qualquer manipulação. Poderia também dizer-se *imagem-primeira*, *imagem-registo* ou *imagem-matriz*. É a imagem a partir da qual faço outras imagens, que podem ter mais ou menos características da primeira.

Analisando o depósito pessoal de imagens fotográficas, constatei uma vez mais – pelo seu crescimento e pelo uso que lhe dei como fonte de imagens – momentos de pausa e também de produção paralela. Tomei ainda consciência que frequentemente as imagens são rebuscadas do depósito vários anos, em alguns casos anos, após o seu arrecadar, após a recolha ou captura.

Confirmei então que, as pausas na produção de um projeto para iniciar outro são uma decisão amplamente intuitiva, por vezes inconsciente, dado que quando tomo consciência já estou a trabalhar num projeto diferente. Penso que tal se deve a duas necessidades, que se tornam razão e raciocínio – primeira, a necessidade insaciável de captura e recolha de imagens, o acumular de imagens; segunda, a necessidade de afastamento do estado de habitar o trabalho, com o propósito de alcançar um olhar exterior ao mesmo e conseqüentemente proceder a uma filtragem das imagens que havia anteriormente respigado. Com essa liberdade de respigar, arrecadar e acumular imagens, e alcançado esse olhar exterior – olhar que pretende ser outro que não somente o de fazedor–, torna-se mais simples a maturação do projeto, o que frequentemente conduz para o atingir de um sentimento de segurança que leva a tomadas de decisão: avançar, mudar de direção ou dar uma peça como concluída.

2.2.1. O depósito pessoal de imagens fotográficas e o respigar do fazer.

O depósito pessoal de imagens fotográficas é o conjunto de imagens que arrecado, das imagens que registo ou recolho. É um armazenamento que faço das minhas imagens.

O depósito surgiu, e vai crescendo, da incessante necessidade pessoal de registar e recolher imagens. É fruto de uma insaciável vontade de possuir imagens. É um acumular de imagens que nasce do respigar do trabalho quotidiano e que renova o processo de fazer.

O renovar do processo de fazer através do depósito pessoal de imagens fotográficas, acontece quando recorro ao depósito para buscar imagens, por assim dizer, para utilizar provisões que havia armazenado, acontecimento que se verifica com alguma frequência. Das imagens selecionadas procedo à sua descontextualização, tornando-as ambíguas: redimensionando, reenquadrando, fragmentando, sobrepondo, a preto e branco, a cores. Uso do mais ínfimo detalhe, que se mostra quase inidentificável, até à convenção do que se poderá designar de retrato.

O selecionar de imagens, dá-se pelo respigar do já respigado, ou outras palavras, o seleção consiste num processo de filtragem ou destilação dum conjunto de imagens que

havam sido respigadas de um fazer anterior, momento em que foram arrecadadas no depósito.

Um bom exemplo de como acontece o respigar e arrecadar de imagens para o depósito será uma sessão fotográfica. Uma sessão fotográfica em estúdio, para a qual faço um planeamento e tenho de início um objetivo específico pré-definido, isto é, faço-a com o intento de conceber uma determinada peça. Contudo, na grande maioria das vezes acontece – no decorrer da sessão, e acontece também nas sessões fotográficas para a série de trabalho “Transgressão/Encenação” – surgirem outros assuntos que me despertam a atenção; então, de forma mais ou menos consciente, não há uma proibição ou constrangimento de os explorar – e assim me aparecem parte das imagens que possuo. É desta forma que surge muito do material que enriquece o depósito pessoal de imagens fotográficas. Armazeno os mais diversos temas, muitos deles ficam em repouso no depósito – diria que ficam a maturar – até que em um qualquer momento – em alguns casos anos depois – ressurja a vontade ou a necessidade de os rebuscar, para neles trabalhar.

Como já referido anteriormente, o depósito de imagens cresce fruto da insaciável vontade de captura e recolha de imagens, da vontade de fazer e possuir imagens. Resulta em muito de momentos do fazer de algo, do processo de fazer de uma qualquer peça, onde no meio de muita determinação, focalização e até mesmo obsessão em alcançar um resultado imaginado, eclodem instantes de indecisão, instantes de hesitação. Para além disso, resulta também de momentos de “nada fazer” em que tenho uma câmara fotográfica por perto, carregada e pronta a disparar. Não fotografo com o propósito de aumentar o depósito pessoal de imagens fotográficas. É um facto que o depósito de imagens existe, é também um facto inegável que o respigar imagens é parte integrante da minha prática. O respigar de imagens acontece no processo de fazer e essa ocorrência verifica-se muito proveitosa no fazer de trabalho ulteriores.

Um dos casos em que tal se verificou, foi quando experienciei a necessidade de buscar imagens conseguidas do meu próprio corpo. No caso procurava autorretratos, enquanto corpo reconhecível e com identidade. Nessa ida ao depósito selecionei imagens que vinha a reunir há cerca de quatro anos, imagens para as quais não olhava desde que as tenha registado. Selecionei maioritariamente imagens de rosto, umas resultantes do ato de me auto fotografar outras em que havia sido fotografado. Foi nessa visita ao depósito que rebusquei as imagens-

matriz⁴ que posteriormente usei nas séries de trabalho “Tiras-retratos.”, “Tiras-retratos – fragmentos em linha.” e “JE est un autre”.

Com isto se pode constatar uma interdependência do meu fazer plástico e do meu depósito pessoal de imagens fotográficas. Vejo-a como uma relação de renovação/atualização mútua, que considero muito proveitosa na minha produção plástica.

2.2.2. O fazer plástico e a sua relação com os media e as técnicas.

No que respeita aos media⁵ e às técnicas, há um diálogo complementar e transversal: entre os media, entre as técnicas, entre os media e as técnicas. Esse diálogo, pela sua frequente ocorrência tornou-se numa das características da minha prática, evidenciando-se, por exemplo, o diálogo entre o analógico e o digital – tanto na captação da imagem como na forma como é materializada.

Nesse dialogar, nesse transitar entre os media e as técnicas, dão-se, como nas conversas quotidianas, mutações de informação: as imagens adquirem novos detalhes, enquanto, simultaneamente perdem outros que primeiramente possuíam – verificam-se alterações várias, resultantes das passagens entre os media e as técnicas. Por exemplo: tonalidade de cor, dimensão do *pixel* ou grão, textura. Uma série de trabalho que pode bem ilustrar o que acabo de referir é “JE est un autre”, onde o dialogar entre os media e as técnicas é constante, e as mutações de informação são de fácil descodificação.

A minha produção plástica habita assim um território particular, de fronteiras dúbias, território onde relações de media e técnica se demonstram permeáveis no seu coabitar. A decisão de trabalhar com um media ou técnica em particular, bem como da sua combinação, é essencialmente tomada no ato do fazer. Mais do que racional, é uma decisão essencialmente intuitiva – um conhecimento imediato – que provém de experiências do fazer anteriores. Contudo, penso que o momento de decisão não decorre de um ato estritamente racional, penso ser algo que se aproxima mais de uma perceção instintiva, como já referi, derivada de

⁴ No contexto da minha produção plástica, do termo *imagem-matriz* deve entender-se: o registo fotográfico original – a película fotográfica, o ficheiro fotográfico digital, a imagem recolhida ou capturada que ainda não foi submetida a qualquer manipulação. Poderia também dizer-se *imagem-primeira*, *imagem-registo* ou *imagem-matricial*. É a imagem a partir da qual faço outras imagens, que podem ter mais ou menos características da primeira.

⁵ O termo *media*, é aqui empregue com um significado alargado: mais do que suporte, meio de expressão ou meio intermediário na transmissão de uma mensagem, *media* é usado com o significado de conjunto de conhecimentos/termos técnicos. Em última análise, uso este termo de uma forma mais ampla, englobando a aceção do vocábulo *tecnologias*.

experiências anteriores. Esse modo de decisão é peça fundamental do meu processo de trabalho e uma característica da minha prática, do meu *modus operandi*.

Sendo o conhecimento, a experimentação e a exploração de técnicas e media uma parte importante, e muito presente na minha prática, o cunho tecnológico-técnico – dos media e das técnicas – não é tido como o mote para a criação, é antes, um carburante para o desenrolar do processo de produção.

O mote para a criação será, para além da necessidade de experimentação e exploração, o tema que começo por ambicionar e posteriormente decido investigar. Com isto, não objetivo afirmar que o tema se apresenta delimitado ou fechado aquando do início da exploração, pois tal raramente se verifica. Na grande maioria dos projetos desenvolvidos constatei que, no materializar da ideia, no processo do fazer do objeto, este mostra-se possível de tomar diferentes direções de exploração. É recorrente, a direção tomada para a concretização de uma peça não ser a mesma que inicialmente havia sido idealizada ou mesmo esboçada.

O mesmo acontece com o uso e ou seleção dos media e técnicas, quando inicio uma exploração não há uma planificação restrita, embora exista uma preocupação ou mesmo um lado perfeccionista no que concerne à execução técnica de determinada peça. Não se trata de uma preocupação com tradições das técnicas e ou dos media. Técnicas e media são meras ferramentas, uso-as conforme servem ou não para a obtenção de um resultado concreto. O perfeccionismo na execução tem que ver com a seleção e aplicação dos media e técnicas que se coadunem no suprarreferido diálogo complementar e transversal.

Um exemplo desse diálogo complementar e transversal no meu fazer são as transições e transposições entre fotografia, gravura e serigrafia – a minha “fotogravura caseira”. A destruição da fotografia e criação da gravura em chapa de metal – a perda do verossímil fotográfico. Da multiplicidade de tonalidades de cor – da fotografia –, para o contrastante preto/cinza em aglomerados de pontos mais ou menos agrupados – da matriz de gravura.

São os pontos queimados, entrados no espelhado do metal que reflete quem se aproxima para os melhor olhar, acabando por se ver entre pontos. Pontos que colaboram na formação de uma imagem; pontos que são restos de uma imagem, outrora fotográfica; pontos que comportam entre si espaços, para que o espetador se olhe e se veja refletido entre eles, nesses espaços onde o espelhamento é ainda possível. São pontos, que na imagem matricial foram pixéis ou grão, que viajaram entre técnicas e media e se tornaram pontos.

Poderiam ser considerados como momentos em que trabalho com um quase acaso, que muitas vezes se traduzem em momentos de serendipidade –, aquando das transposições da imagem entre media e técnicas. Sendo também estas, algumas das razões que me levam a afirmar não existir o cumprimento de uma planificação restrita ou fechada, mas sim uma obediência, autoimposta, a linhas gerais inicialmente esboçadas – anotações, pensamentos registados e derivações desses – e não a desenhos finais de projeto pois esses acabam por nunca o ser.

Uso o media fotográfico, com toda a verossimilhança que lhe é característica, para obter imagens dotadas de realismo, imagens que representam fielmente o objeto/modelo que esteve à frente da objetiva. Esse realismo fica conservado na imagem matricial, uma vez que no primeiro momento, o momento de captura ou recolha da imagem, não faço manipulações.

Contudo, em determinados momentos, a aparência do real torna-se indesejada, atendendo ao objetivo para o qual estava a usar as imagens. Razão principal, de proceder a várias transferências entre media e técnicas para trabalhar as imagens. O processo de fazer, que inclui as transferências, tem começo a imagem matricial, refiro-me por exemplo a tecnologias de impressão (media de impressão), como a gravura e a serigrafia. Procedendo, através desse processo de transferências e transposições, à criação de uma nova imagem, que é em parte uma fuga ao realismo fotográfico conservado na imagem matricial.

Verificam-se ganhos e perdas de informação – fotografia, serigrafia e gravura⁶ ou fotografia gravura e serigrafia⁷ – pela transferência das imagens, pela passagem, pela permuta entre media e técnicas, e ainda com o seu depositar sobre suportes distintos do que tivera a imagem matricial. Ao serem colocadas lado a lado, e examinadas, a imagem final e a imagem matricial, são imagens distintas. A imagem final distancia-se do seu referente, da imagem matricial e da origem desta.

Mais complexo que a simples interseção dos media, o fazer resulta também do cruzamento de técnicas entre si e com os media, é um processo de permuta das tradições das próprias técnicas. Clarifico com exemplos: quando uma imagem fotográfica é transferida para uma tecnologia de impressão, por exemplo, para serigrafia. A entrada nessa tecnologia dá-se com a criação do fotolito (não esquecendo alterações impostas à imagem pela técnica serigráfica), esse será o primeiro momento de ganho/perda de informação.

Um ganho/perda de informação, que se pode constatar, por exemplo, pela desfocagem e/ou pela descontextualização do referente – o que contribui para que a imagem

⁶ Acontece, por exemplo, em “O LIVRO DO livro OBJETO”.

⁷ Verifica-se, por exemplo, em “JE est un autre”.

ultrapasse o realismo da reprodução fotográfica da imagem matricial, e conseqüentemente se distancie do objeto/modelo que havia estado em confronto com a objetiva da câmara.

Verifica-se um segundo momento, no ato de impressão, sobre o novo suporte. Aqui suponhamos que essa imagem impressa – a impressão – seria o objeto final, a peça acabada⁸ ou parte dela.

Por exemplo em “O LIVRO DO livro OBJECTO”, onde a impressão serigráfica foi feita sobre chapa de metal. Temos então uma chapa de metal, com todas as suas características presentes (o brilho, o espelhar, a reflexão da luz, a cor), chapa que depois de impressa é levada a um, ou vários, banhos de ácido para ser mordida (gravada)⁹. Terá então lugar um terceiro momento de ganho/perda de informação, onde se tem já uma imagem que em muito se distancia da imagem matricial. Observa-se na imagem de então – já exposta aos vários momentos do processo – uma forte perda do realismo fotográfico que caracterizava a imagem matricial. A esse verossímil para com o real – presente na imagem matricial do objeto/modelo – agora perdido ajuntou-se um aparecimento, um ganho de novas informações (provindas da execução técnica).

A nova imagem está então tão distante do modelo/objeto de onde provém que esse já não é mais reconhecível, ou pelo menos muito já se perdeu do verossímil da sua representação enquanto simultaneamente ganhou/adquiriu informações outras que não pertenciam ao modelo/objeto, ao referente. Contudo, a imagem poderá ainda aparentar-se como o objeto/modelo, por alguns traços, linhas estruturais ou manchas de informação da imagem original/matriz.

No processo de perda/ganho, muito é perdido ao nível da figuração – da representação visualmente verídica do referencial –, mas simultaneamente muito é ganho nessa perda; ganha-se algo que embora não seja completamente abstrato se afasta de uma representação verossímil do objeto/modelo focado pela câmara fotográfica. A tudo isto associa-se à dimensão física do suporte onde é inscrita a imagem, às características inerentes a esse suporte e às intervenções que sobre esse são exercidas para a modelação das suas características. São todos passos de um caminho para a obtenção da imagem final¹⁰.

⁸ O que se verifica-se, por exemplo, em “JE est un autre”.

⁹ É importante ter em mente, pois é um dado relevante, o facto de quando a chapa é depositada no banho de ácido o que grava é o negativo da imagem anteriormente impressa por serigrafia. Isto porque a tinta ou o betume que nos dá a impressão vai servir de isolante da chapa de metal, pelo que o ácido vai morder o metal nos espaços brancos/vazios, sem impressão.

¹⁰ Poderá ser tido como exemplo ilustrativo desta descrição, o livro de artista “JE est un autre”. O qual resulta das combinações que acabo de nomear – por exemplo, o suporte (papel) que foi “moldado” através de um processo de desgaste das suas faces, com recurso a uma lixa. Depois, sobre o papel já tratado, foram impressas monotipias, que em parte também moldaram o papel (dessas a moldagem mais notória resulta da pressão que é

Com o processo de transição e transposição, ou permutas entre media e técnicas, não se pretende que haja uma perda da forma e características essenciais do referencial, das suas linhas/formas estruturantes. Isto é, se o modelo/objeto fotografado era, por exemplo, uma cabeça humana, um rosto, então na nova imagem – na imagem final – será indubitavelmente visível um rosto. Contudo, não se pretende que esse rosto na imagem, então final, seja de possível de identificação indubitável do indivíduo que esteve em confronto com a objetiva fotográfica. Pretende-se que se identifique um rosto, mas não o de um indivíduo em particular.

Sobre o processo de transição e transposição, posso nomear duas linhas de entendimento do que leva ao fazer, do cerne da ideia que trabalho. Embora sejam linhas que se intersejam persistentemente, e que à primeira leitura possam parecer linhas contraditórias, penso poder dizer-se que, primeiro: na exploração é constantemente procurada uma fuga de identidade; segundo: trabalho tentando a construção de identidade(s).

O mais acertado parece-me ser, tratar-se de uma fuga, uma libertação de uma identidade aparente e singular – deixar de se reconhecer o corpo do sujeito, no caso o meu corpo – para tornar possível a construção de uma nova identidade, ou se quisermos, da real identidade, uma identidade possível de ser sentida e observada como arquétipo¹¹. Uma identidade embebida em realidades múltiplas. O que, talvez se possa considerar uma identidade mais verossímil, uma representação mas fidedigna de um todo, de muitos indivíduos e não tanto de um sujeito em particular. Esse seria uma das linhas, que penso possíveis de nomear.

Simultaneamente ao acontecer uma fuga da identidade aparente, um libertar de traços identitários e também identificativos de um indivíduo em particular, de um sujeito, há então a criação de espaço para a identificação de identidades distintas, dissimilantes, múltiplas identidades. Nesse espaço vago, disponível à identificação de um qualquer sujeito, dá-se oportunidade de a imagem se tornar como que um espelho, espelho onde múltiplos sujeitos – o observador – se podem ver refletidos, podendo descobrir identificação ou ver identidade.

Será, tudo isto, autorretrato ou *autorrepresentação*?

exercida para executar a impressão), sobre as quais foram finalmente impressas, por serigrafia, as imagens. É todo um processo que serviu para a obtenção da imagem/objeto final, nomeadamente nas profundidades tonais obtidas, bem como na subordinação mútua de forma e fundo.

¹¹ Uma vez mais, a palavra *arquétipo* é usada com um sentido livre, com a qual pretendo fazer uma alusão ao inconsciente coletivo e à sua presença nas produções imaginárias do indivíduo. Como já referido em nota anterior, o uso do vocábulo arquétipo poderá remeter para áreas do pensamento complexas, mas não é minha pretensão seguir literalmente o trabalho desenvolvido por Jung. Entendo *arquétipo* como uma imagem impessoal, não autobiográfica, na qual se pretende que o *outro* seja mais presente que o *eu*.

2.2.3. Dispositivos e espaços expositivos.

Os dispositivos expositivos que produzo – como esculturas, instalações ou livros – são parte integrante da peça. São pensados para além da funcionalidade que cumprem ao mostrar imagens, são sincrónicos com as mesmas¹².

Para além da sua função, a de mostrar imagens e componente estética/artística, os dispositivos expositivos são, muitas vezes, simultaneamente, criados com o intuito de serem parte integrante na produção de ambientes imersivos – onde o dispositivo tem a função de fazer emergir imagens ou também de (em alguns casos), possibilitar a imersão ao observador. São meticulosamente pensados para, em articulação com o espaço expositivo, condicionar o acesso do espetador à imagem, tentando indicar rotas de observação que sugiram e enfatizem o carácter ambivalente, por vezes ambíguo, das imagens mostradas¹³.

O dispositivo tem uma importância equivalente, à da imagem que ostenta, completando-a e direcionando, muitas vezes manipulando, a forma como esta é vista, interpretada e sentida pelo observador.

Assim, os dispositivos podem, interferir na forma como uma peça é denominada ou categorizada, devido às diversas configurações que apresentam – escultura, instalação, livro – embora na quase totalidade das peças desenvolvidas seja possível observar uma conjugação de media, o media ao qual o dispositivo mais se aproxima atraí para si a classificação.

Como referi, interessa-me a exploração de formas de exposição – tendo mencionado em particular o dispositivo expositivo e o ambiente imersivo. Interessa-me o domínio das realidades possíveis aquando da observação da obra. Razão da preocupação com a forma como componho o lugar onde instalo a peça. Tento criar nesse lugar um espaço peculiar, detentor de uma ambiência que intensifique a experiência de observação dos assuntos explorados.

¹² Como exemplo, o livro de artista “JE est un autre”, que é um dos casos em que a solução expositiva – o dispositivo expositivo – é intrínseca à própria peça.

¹³ Pode ser tomado como exemplo o trabalho “Transgressão/Encenação”, instalação. Ou também uma série de trabalho anterior, desenvolvida na licenciatura em Artes Plásticas, a série “Peep Show invertido”, escultura e instalação (consultar portefólio).

2.2.3.1. O livro de artista como enquanto dispositivo e espaço expositivo.

Olho para o “livro de artista” como um dispositivo e também como um espaço. Assim, quando refiro espaço, espaço expositivo, penso todo e qualquer lugar ao invés de me restringir a uma ideia de espaço – à convencional sala de galeria.

Penso o “livro de artista” como um espaço e como uma forma com volume – que pode ter características escultóricas, de instalação, ou nenhuma destas, ser simplesmente páginas – uma superfície múltipla a ocupar plenamente (entenda-se os vazios, páginas brancas, também como ocupação). Um dispositivo e um espaço expositivo, que pode ser trabalhado objetivamente com o intuito de ser mais, ou menos, íntimo – no qual se pode convidar o espectador a *entrar*, a *mergulhar*, a espreitar o que esse espaço contém – podendo este, dependendo obviamente do assunto a tratar, ser tão ou mais adequado que o espaço expositivo (galerístico) convencional.

Se pensar num livro de dimensões comuns, como um espaço no qual o observador terá de *entrar* no objeto, terá de o invadir, terá de se deixar imergir para que o possa contemplar plenamente. Será um objeto que exige ser manuseado para a contemplação se poder dar, um objeto que poderá ter características táteis, um objeto que provavelmente será contemplado individualmente, de um para um (de Um Objeto para Um Observador/Indivíduo).¹⁴

O livro de artista, na minha produção plástica, ocupa uma posição dicotômica: é peça (objeto final), e simultaneamente, o seu fazer é parte integrante do meu processo de trabalho. Por outras palavras, o seu fazer – o pensar o livro, o conceito de livro, o desconstruir e reconstruir do conceito (ou da ideia de livro), adaptando-o para construir o livro de artista – é algo que vai para além do fazer de uma nova peça. É um processo de procura e experimentação, é simultaneamente uma ferramenta de pensamento (um pensar com as mãos) para o que faço, porque o faço e ainda para o que pretendo fazer realmente. Penso que um exemplo desta dicotomia, peça final/ ferramenta de pensamento no fazer, poderá melhor ser entendido através da observação conjunta de três séries de trabalho que se poderão interligar: “Tiras-retratos”, “Tiras-retratos – fragmentos em linha” e “JE est un autre”. Isto porque, embora todas elas sejam séries distintas e usem de diferentes media, foram desenvolvidas

¹⁴ Por exemplo, aquando do fazer de “JE est un autre”, trabalhei com base nessas premissas, sendo que uma das especificidades da peça, é ser um dispositivo que convida o espectador a espreitar entre as frentes de página – ou seja espreitar as imagens contidas no verso das páginas – uma contemplação que trabalhei de modo a encaminhar e delimitar a forma como essas imagens são contempladas. Penso ainda que, com base nessas premissas – e em particular se considerar a possibilidade da peça ser contemplada individualmente –, conjugadas com as características do media, é possível explorar, por exemplo, direcionar o espectador para o lugar de voyeur.

sequencialmente pela ordem apresentada, resultaram de uma procura continua no fazer. Procura que, até ao momento, culminou na série “JE est un autre”.

O livro de artista é assim pensado como um espaço expositivo, que é também um dispositivo, que pode propiciar ao espetador um experienciar em todo e qualquer lugar, um espaço donde emergem coisas/imagens/sensações/perturbações/afeções.

2.2.4. Jogo enigmático e ambiente imersivo.

Aquando da observação da imagem, a identificação do referente que lhe deu origem não é sempre instantânea. Pode haver associações equivocadas da imagem a referentes outros que não os seus, uma associação a falsos referentes.

Trata-se de um jogo enigmático, em parte regido por impulsos provindos dos hábitos do observador, contudo tem também muito de premeditado quando construo o dispositivo expositivo, ao que se junta ainda a forma como componho o espaço expositivo, com o propósito de oferecer ao observador um ambiente imersivo. Ou seja, embora o jogo enigmático seja em parte regido por impulsos intrínsecos ao observador, é em muito direcionado (logo influenciado) pelo dispositivo expositivo que integra a peça, e que coopera na produção do ambiente imersivo. Sendo que, com o ambiente imersivo pretendo facilitar um mais rápido e possante despoletar do jogo, nomeadamente devido à situação/envolvência em que o observador é colocado perante a peça.

Tento assim criar as condições para um jogo, onde as imagens são como que peças enigmáticas, que quando “jogadas” à observação provocam recognições instantâneas. Esses reconhecimentos, nem sempre acertados, vão do que é, ao que parece ser e daí ao que aparenta ser ainda. As imagens de corpo tornam-se então fragmentos obscenos de uma paisagem universal.

A construção do jogo enigmático opera num processo que tem início nas imagens matriciais, que capturo ou recolho. Essas sofrem uma descontextualização relativamente ao seu referente original, posteriormente dá-se a sua recontextualização – uma passagem descontextualização/recontextualização feita por diversos elementos, entre eles: o trabalho realizado sobre a imagem matricial (o redimensionar, enquadrar, fragmentar), o dispositivo expositivo criado (com a sua dicotomia estética/funcional¹⁵), o ambiente imersivo que se tenta fabricar para dar a experienciar toda a peça ao observador.

¹⁵ Verifica-se, por exemplo, nas séries de trabalho, desenvolvidas na licenciatura em Artes Plásticas, “Peep Show” e “Peep Show invertido” (consultar portefólio).

Tenho ainda uma preocupação contínua em manter na imagem uma estranheza bastante para que ao observador seja possível fazer interpretações outras, mais ou menos paralelas à que objetivo que faça primeiramente. Assim, a partir da ambiguidade visual e do secretismo das imagens, construo um jogo de insinuações e invocações, ambicionando proporcionar realidades por vezes completamente estranhas ao objeto apresentado e que possam ser amplamente influenciadas pelas vivências e imaginação do observador.

A produção do ambiente imersivo envolve um pensamento estratégico que objetiva propiciar ao observador uma experiência imersiva complexa, entre a atração e o desconforto. Procuo criar um ambiente em que, pelas suas características particulares (tais como: obscuridade, luminosidade, ou outros), faça com que o observador se sinta impelido a “entrar”. Um ambiente onde tenda a experimentar, por exemplo, uma perda dos limites espaciais que o obrigue a guiar-se, a situar-se no espaço, através da luz presente (resultante da projeção lumínica da imagem) que é a imagem projetada¹⁶.

Em todo este processo trabalho um discurso intencional e meticulosamente direcionado que ambiciona causar estranheza, fascínio, sedução, repugnância, desejo. Pretendo incutir ao observador diversas sensações em paralelo, e acima de tudo tentar provocar a vertigem resultante da repugna e desejo concomitantes.

É um discurso que, dependendo do contexto em que é publicamente mostrado, poderá ser versado como imoral. Contudo penso ser possível que dessa suposta imoralidade possa fluir um questionamento por parte do observador, um refletir sobre a peça que contempla ou pelo qual se possa sentir confrontado. A par disso penso que o paradoxo repulsa/desejo ou curiosidade, poderá ser uma outra ferramenta para o despoletar do questionamento do observador sobre o assunto que a peça tenta abordar.

A peça “Transgressão/Encenação” é exemplificativa, uma vez que o espetador é confrontado com imagens a uma escala desmesurada – se pensarmos nas dimensões do objeto/modelo referencial nelas representado –, juntado o facto dessas imagens serem a única fonte lumínica na sala obscurecida onde são mostradas, e não esquecendo evidentemente o assunto abordado nas imagens.

No caso de “Transgressão/Encenação” – trata-se de um corpo do sexo masculino, nu, usando sapatos de salto alto. São imagens que poderão ter algo de desconcertante ou mesmo perturbador, mas ao mesmo tempo algo de curioso também. Porque retratar um corpo, do sexo masculino, desnudado, envergando uns sapatos clássicos de salto alto? Talvez essa

¹⁶ Por exemplo na série de trabalho “Transgressão/Encenação.”

conjugação – o confronto entre corpo nu masculino e acessórios femininos – seja motivo suficiente para causar estranhamento ou curiosidade, ou que possa ser ferramenta para desencadear um questionamento por parte do espectador. Afinal os sapatos de salto alto estão socialmente associados ao feminino.

Desta série de trabalho – “Transgressão/Encenação” – abordarei de forma detalhada no capítulo 4.

3. CONCEITOS E REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS.

Neste capítulo irei abordar alguns aspetos sobre a obra de Jorge Molder, Catherine Opie e Pierre Molinier, tomando-os como caso de estudo para uma melhor explanação da minha prática plástica desenvolvida em contexto do Mestrado em Artes Plásticas.

Além das obras daqueles três artistas, gostaria também de considerar o trabalho de artistas como por exemplo Robert Mapplethorpe, Duane Michals, Claude Cahun ou George Platt Lynes. Contudo, não me seria possível empreender aqui um olhar sobre todos eles, pelo que optei por apenas seleccionar os três suprarreferidos.

As razões que me levam a debruçar sobre a obra de Jorge Molder, Catherine Opie e Pierre Molinier prendem-se com o facto de todos estes artistas usarem, na sua obra, o próprio corpo como modelo fotográfico, além de eu encontrar algumas afinidades plásticas, processuais e temáticas com a minha tese. No caso de Jorge Molder essa afinidade reside na forma como ele encara, e se posiciona perante a fronteira difusa entre os conceitos de autorretrato e de *autorrepresentação*. Embora não possa afirmar que as temáticas que quer Catherine Opie quer Pierre Molinier abordam nas suas obras sejam linearmente as mesmas da minha tese, considero que existem algumas afinidades na forma como refletem questões de género.

3.1. Do autorretrato à autorrepresentação.

Ao longo da História de Arte, o retrato do artista feito por si próprio, o autorretrato, tem sido um motivo recorrente da pintura, desde Jan van Eyck, passando por Sofonisba Anguissola, Rembrandt, Gustave Courbet, Egon Schiele, ... Um motivo que tem sido explorado não só por pintores como também por fotógrafos desde Louis Daguerre, Nadar, ... Se à partida o autorretrato aparece como uma categoria clara, um olhar mais atento às obras vem mostrar que se trata de uma designação equívoca. Importa por isso clarificar o que será isso de autorretrato. De acordo com a definição corrente do dicionário¹⁷ o *auto-retrato*, é “retrato de uma pessoa feito pela própria”. Será um autorretrato porque representa apenas a fisionomia, o rosto, o corpo do artista? Ou, será um autorretrato porque além da representação facial, corporal, é representada também a identidade ou traços da identidade, a personalidade do artista que se retrata? Uma vez que esse retrato é feito pelo próprio artista, que é um especialista no média, essa personalidade representada corresponderá à sua individualidade, à sua pessoa, ou corresponderá antes a uma construção identitária, a uma identificação que o próprio tem, ou faz, ou quer dar a ver, de si? Não poderá também corresponder a

¹⁷ Definições consultadas, no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa, 2001.

uma representação do estatuto que a si quer atribuir? As respostas a estas questões são complexas, e não são universais.

Jorge Molder (1999) coloca de forma muito clara a ambiguidade da categoria autorretrato, numa entrevista a A. Melo, publicada na revista *Arte Ibérica*: “Comecei a fazer auto-retratos no princípio dos anos 80 e fui coligindo uma série de fotografias de mim próprio [...] Realizadas ao longo de vários anos são fotografias sobre a auto-representação como tal. [...] Nesta nova fase, continuo a trabalhar comigo próprio, mas encontrando nessa representação peculiar de mim mesmo um personagem com o qual não coincido completamente. E que também não é nem pode ser mais ninguém, a não ser eu próprio. [...] Os trabalhos que começo a fazer em 1990 têm uma personagem que sou eu [...] Mas que duvido sejam auto-retratos. A forma como me relaciono com eles, a forma como os vejo, não é, ou não coincide exactamente com uma forma de me ver [...] São talvez um personagem mais abstracto.”¹⁸

Em entrevista ao jornal *Público*, Molder (2013), quando questionado sobre o personagem que aparece nas suas fotografias, se é ele mesmo ou se é um outro inventado, responde: “É um personagem fictício, mas de qualquer modo, contaminado. Há coisas a que uma pessoa não pode fugir. Por mais que diga que há uma distância, por mais que diga que a intenção não é de auto-retrato, há marcas, algumas de carácter privado e sem qualquer relevância para os outros.”¹⁹

Molder (2012), também se refere à questão do personagem, quando afirma no documentário *Entre Imagem*²⁰: “Esse personagem indistinto [...] vestido de uma forma semelhante, que estabelece uma continuidade no vestir e essa continuidade é caracterizada por ter um conjunto mínimo de características, portanto é uma caracterização incharacterística, num personagem indistinto que é um bocado todo o mundo e não é ninguém.”

Ainda quanto à questão do personagem, e consultando o dicionário²¹, personagem é: “1. O indivíduo considerado na sua posição social. [...] 2. *Literat.* Criação, figura fictícia de uma obra literária. [...] 3. *Teat. e Cinem.* Cada um dos papéis representados numa peça ou num filme.” Parece-me assim que o personagem de que fala Molder, se trata de uma personagem algo complexo. Um personagem que, talvez não seja propriamente o indivíduo considerado na sua posição social mas também não será de forma absoluta uma figura fictícia. Uma vez que essa figura fictícia, resultará de uma construção que dificilmente será isenta a um lado identitário do artista.

¹⁸ Melo, A., 1999. Jorge Molder: retratos, conversas, fragmentos. *Arte Ibérica*, 25, p.8.

¹⁹ Jorge Molder em Entrevista *Público*, 16 de Março de 2003. Citado em *Exposições Virtuais - auto-retrato e auto-representação Jorge Molder*. CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. [online] Disponível em: <<http://cam.gulbenkian.pt/index.php?headline=39&visual=2&gallery=jorgemolderautoreperet&langId=1>> [Consultado a 12 de Maio de 2014].

²⁰ Molder, J., 2012. *Entre Imagens 09/13A Jorge Molder*. Entrevistado por Sérgio Mah. Episódio 9. [online] Disponível em: <<http://www.entreimagens.com/>> [Consultado a 30 de Julho de 2014].

²¹ Definições consultadas, no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa, 2001.

Já em 1999, Molder numa conversa com John Coplans, afirmava: “Não tiro fotografias por necessidade de me expressar e acho que as minhas fotografias não são uma descrição exata de mim nem da minha vida. São certamente sobre mim e sobre a minha vida, na medida em que construo um certo tipo de ficção que vou mostrando na obra, mas presumo que o público não está particularmente interessado em mim ou na minha vida.”. Ao que Coplans (1999) rebate dizendo: “[...]tu trabalhas com o teu corpo, mas a tua obra não é sobre o teu corpo, é sobre algo que queres partilhar com os teus colegas do planeta.”. E de alguma forma Molder (1999) confirma o dito por Coplans, “[...]Utilizamos os nossos corpos para fazer imagens que refletem um certo continuum de ideias que desejamos investigar e expor, e olhar para nós próprios para descobrir do que se trata. Somos como a Alice, quando passamos para o outro lado do espelho e olhamos para trás (e não para a frente) para nos vermos. [...]”.

Isto, de que Molder e Coplans falam, de utilizar o próprio corpo não para falar necessariamente deles, mas sim para *compartilhar* algo, uma ideia, com os “*colegas do planeta*”, é-me extremamente interessante pois denota-se uma consciência de que existem vários graus naquilo a que historicamente se denominou de autorretrato. Não estou convicto de que se trate, somente, de vários graus de autorretrato, mas sim de que algumas das obras habitualmente consideradas como autorretratos contenham algo – por exemplo, uma dita ideia a *compartilhar* com os *colegas do planeta* –, que extrapole o próprio conceito de autorretrato, encontrando lugar noutra o de *autorrepresentação*. Primeiro, esse algo que Coplans designava de *compartilhar* parece-me ser algo distante daquilo que poderá ser do entendimento comum de autorretrato; segundo, é uma situação em que encontro aquilo a que chamo de *pensar com o corpo*, usar do corpo como campo de pesquisa, com a possibilidade de *compartilhar*, qualquer coisa que nos inquieta.

Entendo o autorretrato, como algo simples, translúcido, que embora possa encenar uma imagem de si, não visa falsear a imagem mais pessoal e íntima que cada um tem de si próprio. Dito de outro modo, o autorretrato mostra o que é, partindo do que é, tal como é, representa de forma verossímil quem o fez. Por outro lado, uma análise mais racional vem mostrar que dificilmente haverá uma representação do Eu que não contenha um pouco de algo de uma projeção pessoal, nesse sentido irreal ou ficcional – um ficcional que tem que ver com o desejo de aparentar algo. Mas, mesmo assim, apesar de algum grau de ficção incipiente, estar subjacente à representação feita de si, parece-me que que muitas vezes essas obras não deixarão de ser um de autorretrato.

Contudo às vezes nessa representação de si, o peso e a presença dessa ficção têm uma marca tal que atingem um grau a partir do qual a imagem começa a incorporar, começa a refletir um desejo de aparentar algo. Uma aparência que resulta de uma espécie de tensão, um conflito, entre aquilo que é autorretrato e aquilo que poderá ser *autorrepresentação*. Assim, *autorrepresentação* será um conceito para designar algo outro da representação preocupada com a verossimilhança da forma como aparece aquele que se representa. Na *autorrepresentação* haverá um autor que é também ator/personagem, que executa um determinado papel, sim, talvez movido por uma qualquer inquietação, mas, que poderá

não ter que ver com o seu corpo, ainda assim tenta usa-lo como instrumento para investigar e *compartilhar* essa inquietação.

Parece-me interessante alguns exemplos de ditos autorretratos da história da pintura, assim como os seus títulos: *L'homme blessé*²², de Courbet, ou *Self-Portrait with Lampion Fruit*²³, de Schiele, ou ainda *The Chess Game*²⁴ de Anguissola. Em particular no caso de *The Chess Game* de Anguissola, é importante ter em consideração a cena representada. Uma mulher – Sofonisba Anguissola – jogando xadrez com outras mulheres. Uma partida de xadrez entre mulheres. Lembremo-nos que a obra data de 1555, um período da história em que jogar xadrez não era propriamente tido como uma prática para mulheres. Não estaria essa cena, na altura em foi pintada, imbuída de um carácter ficcional ou de uma vontade de afirmação da pintora face aos costumes instituídos na época? Se assim for, não será antes um caso do que hoje podemos considerar como *autorrepresentação* em vez de autorretrato?

Cada caso é um caso, um caso particular com características próprias. Características do fazer e do pensar esse fazer, onde se incluem as especificidades dos diferentes momentos históricos da sua manifestação. Essas especificidades poderão também hoje contribuir para um olhar mais lúcido sobre a improbabilidade de se chegar a uma designação realmente inequívoca do que é isso do autorretrato. Não obstante tudo isto, será também interessante olhar os exemplos referidos e averiguar o que neles está presente que não esteja nas obras de hoje. Como já referido, com a observação dos exemplos referidos, é possível ter uma ideia de alguns dos muitos desígnios que poderão envolver uma designação provável. Não terão esses desígnios muito que ver com processos de construção identitária do próprio artista? Talvez, movido por inquietações de representar uma identidade sua, ou uma identificação que quer passar de si ao observador? Não continuará a ser isso que, ainda hoje, inquieta os artistas e os leva a autorretratarem-se? Ou a *autorrepresentarem-se*? Será que, o processo de construção identitária, hoje, se distânciava daquilo que foi noutros tempos? Ou será que a tensão existente entre autorretrato e *autorrepresentação*, não terá propriamente que ver com uma alteração no modo de fazer mas sim no modo de pensar o fazer? E desse pensar o fazer se tenha erguido a necessidade de encontrar um outro vocábulo – *autorrepresentação* –, numa pretensão, ou mesmo reivindicação, de clarificar e facilitar a forma de transmitir o pensamento exercido sobre determinada obra.

O artista Jorge Molder usa várias vezes o termo *autorrepresentação*, sem no entanto o clarificar com rigor (ver página 20). Este vocábulo não consta no dicionário da Língua

²² Ver anexos, ilustração 2.

²³ Ver anexos, ilustração 6.

²⁴ Ver anexos, ilustração 1.

Portuguesa²⁵. Se estabelecermos uma decomposição etimológica do termo, sabemos que: a palavra *auto* – “exprime a noção de próprio”; *auto-retrato* é um “retrato de uma pessoa feito pela própria”; *representação* – “acção de tornar presente ou sensível um objecto ausente ou um conceito, por meio de imagem, figura ou símbolo”; *representar* significa “ser, um objecto, escultura, gravura, quadro..., a imagem de alguém ou alguma coisa”; *retrato* consiste numa “representação de um ser real, especialmente do seu rosto, através de desenho, pintura ou gravura”.

Uma vez que *auto* “exprime a noção de próprio” e *representação* é a “acção de tornar presente ou sensível um objecto ausente ou um conceito, por meio de imagem, figura ou símbolo”, numa primeira instância *autorrepresentação* será o tornar presente ou sensível uma noção própria de quem executa a acção, por meio de imagem, figura ou símbolo. Numa segunda instância, tomando como base a definição de autorretrato, a definição de *autorrepresentação* poderá ser a representação de uma pessoa feita pela própria. Para além destas tentativas de construir uma possível definição, admito a possibilidade de que outras poderão fazer-se. Contudo, penso que a maior dificuldade não estará na construção de uma definição para *autorrepresentação*, mas sim na delimitação de fronteiras de significação para o campo, para o termo de *autorrepresentação*. A dificuldade está em diferenciar, inequivocamente, aquilo que poderá ser *autorrepresentação* daquilo que poderá ser autorretrato. Como refere Molder (2009), “[autorretrato, *autorrepresentação*] duas categorias extremamente importantes, mas se num primeiro momento é possível estabelecer distinções, neste momento tenho, em muitos casos, dificuldades”²⁶. Apesar desta distinção ser difusa, não se trata de um esforço vão, na medida em que permite clarificar a complexidade que está subjacente à vontade de fazer um autorretrato. Razão pela qual Molder afirma: “[...] Como em tudo, tentamos criar barragens, limites, categorias, conceitos, e a certa altura, estes começam a misturar-se uns com os outros. Não é uma confusão que se gera, mas uma confusão a que se chega.”²⁷.

²⁵ Definições consultadas, no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa, 2001.

²⁶ Jorge Molder em entrevista à *Artes & Leilões*, 1 de dezembro de 2009. Citado em *Exposições Virtuais - autorretrato e autorrepresentação Jorge Molder*. CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. [online] Disponível em: <<http://cam.gulbenkian.pt/index.php?headline=39&visual=2&gallery=jorgemolderautoreperet&langId=1>> [Consultado a 12 de maio de 2014].

²⁷ Idem.

3.2. Género e sexo.

O livro *Sexualidade de A a Z.*, como refere o seu autor, Nuno Nodin (2002), não tem qualquer pretensão de ser um dicionário universal nem mesmo imparcial. Segundo o autor trata-se do resultado de leituras pessoais sobre os temas que aborda assim como da sua experiência de trabalho na área da sexualidade. O livro é organizado sob a forma de um glossário, no qual para cada termo o autor fornece a definição básica, complementada com toda a informação que considerou pertinente.

A componente prática da minha tese, que consistiu numa pesquisa plástica, resultou também de uma exploração sobre problemáticas de identidade e construção identitária, e de conceitos relacionados com representação e género.

A carne, é muitas vezes entendida como a parte material do corpo humano, por oposição ao espírito. O corporal não depende necessariamente de palavras para se dar a entender. A carne que é corpo e o corpo que é o indivíduo. Formas de corpo idealizadas, que são tomadas como realidades de todo um coletivo de indivíduos – da sociedade, e da cultura nela vigentes. O corpo é moldado, domesticado, domado, para que seja considerado conforme os padrões da sociedade que o rodeia, i.e. de acordo com o culturalmente aceite.

Segundo Nodin (2002) o género “Refere-se às diferenças sociais existentes entre indivíduos dos dois sexos. Assim, além das diferenças biológicas que existem entre homens e mulheres, podem também encontrar-se marcadas diferenças ao nível dos seus comportamentos e atitudes. Pode ainda afirmar-se que o género se refere à forma como a sociedade molda os indivíduos de modo a que eles ajam em conformidade com o que é considerado apropriado ao seu sexo biológico. Neste sentido todas as sociedades têm os seus próprios valores e normas sobre como é que os homens e as mulheres se deverão comportar. Dos homens espera-se que actuem de uma forma masculina e das mulheres que o façam de uma forma feminina.”²⁸ É “possível constatar o carácter eminentemente social do género quando se verifica que aquilo que se considera como sendo o comportamento adequado de um homem ou de uma mulher é variável consoante as culturas e os diferentes momentos históricos.”²⁹ Nodin apresenta vários exemplos, dos quais destaco um, que me recordo de experienciar e que, infelizmente, ainda é por vezes possível de observar na atualidade: “[...] num passado recente, era considerado pouco masculino que o homem ficasse a cuidar da casa enquanto a mulher ia trabalhar.”³⁰

²⁸ Nodin, N., 2002. *A Sexualidade de A a Z.* Braga: Círculo de Leitores. p.121.

²⁹ Idem.

³⁰ Idem.

Para o autor a noção de género será uma das que tem mais importância para o ser humano, que tem implicações várias para a vida do indivíduo, não só do ponto de vista íntimo, mas também sociais e legais. Não esquecendo que, muito devido à ideia sedimentada na cultura e sociedade, dá-se uma confusão entre sexo biológico e género. Nodin, refere ainda: “Durante muito tempo considerou-se que era o sexo biológico que determinava o papel de género e também a orientação sexual de cada indivíduo.”³¹ O autor clarifica ainda a confusão que frequentemente se faz entre: “orientação sexual (homossexualidade, heterossexualidade ou bissexualidade) e identidade sexual (ser-se homem ou mulher).”³²

Parece-me tratarem-se sobretudo de idealismos sociais, pré-conceitos, normas diretivas do que é ou não adequado às características biológicas e fisiológicas do corpo e conseqüentemente do indivíduo – dogmas que impõem normas, com base nos caracteres sexuais primários³³ e secundários³⁴ dos indivíduos. A meu ver, normas que podem ser benéficas se não se tornarem em diretivas.

As normas culturais e sociais, ao abrigo dos caracteres sexuais primários, e posteriormente também nos secundários, tendem a impor uma divisão binária de género, uma dicotomia de masculino/feminino. Uma dicotomia, muitas vezes intolerante, que vê o género como algo rígido, como que uma catalogação ou rotulagem de indivíduos. Sendo a atribuição/imposição do rótulo – essa inserção social – uma ação cega e intrincadamente acoplada ao sexo biológico do indivíduo.

O género, como um dos rótulos sociais de maior aplicação no quotidiano humano e com, aparentemente, tão denotada importância, tem muito que ver com o ser e o estar inserido no coletivo, na sociedade. Assim, penso que, quando o indivíduo não sente identificação para com o género que lhe é atribuído à nascença – atribuição feita com base no seu sexo biológico³⁵ –, o género deixa de ter tanto que ver com o ser e o estar, tornando-se uma posição de “fazer género”³⁶, onde o indivíduo procura aparentar o conveniente ao social e moralmente esperado. Assim, o indivíduo com alguma frequência finge ser e estar conforme as tradicionais ideologias culturais, aparentando ser o que realmente não é, apenas para se sentir inserido na sociedade. Muitas vezes perseguido, por um feroz controlo altamente voyeurista e com apanágios de inquisição³⁷.

³¹ Idem.

³² Idem.

³³ Pénis, (...). / Vagina, (...).

³⁴ Pelos púbicos, axilares, (...); barba, desenvolvimento muscular, (...); acumulação de gordura nas ancas e nádegas, desenvolvimento das mamas, (...).

³⁵ O que faz com que muito se confunda ainda género com sexo, por ter sido culturalmente sedimentada a ideia de que o sexo é matéria determinante do género, bem como da orientação sexual.

³⁶ *fazer género*: fingir ser o que não é.

³⁷ O que em muito lembra o pensamento de Michel Foucault. E como diria Foucault: “O bom sexo será amanhã.”. É o amanhã ainda parece não ter chegado. Foucault. M., 1994. História da Sexualidade I A Vontade de Saber. Traduzido do Francês por Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D' Água Editores. p.13.

A essa norma de rotulagem, e suposta inserção social, outras estão associadas, por exemplo os papéis de género, quer sejam sexuais ou outros. De um modo geral, a sociedade contemporânea ocidental move-se por um heterossexismo³⁸, ou se preferirmos numa heteronormatividade³⁹. A heteronormatividade segundo Nodin (2002), “Mais do que um sistema de valores, a heteronormatividade consiste da aceitação implícita da heterossexualidade como única e exclusiva forma de relacionamento sexual, ou seja, como a norma que a maioria das pessoas assumem para o seu comportamento, sem sequer a questionar.”⁴⁰. O autor refere ainda a propósito do heterossexismo: “A heterossexualidade é tida como o padrão em termos sociais, ou seja, corresponde ao comportamento que a maioria da população tem, na maioria das ocasiões. É também este padrão que se espera que os indivíduos adquiram, logo, desde o nascimento. A esta expectativa social generalizada relativa ao comportamento sexual dos indivíduos dá-se o nome de heterossexismo.”⁴¹

Para além de todas as questões relativas ao relacionamento sexual entre os indivíduos – onde a heterossexualidade é vista como a única forma de relacionamento considerada “normal” –, não é ainda equacionada a identidade de género, ou se o é, sê-lo-á muito raramente. Assim, todo o indivíduo é masculino ou feminino, numa deliberação cega dirigida conforme o sexo com que o indivíduo nasce: o indivíduo que nasce com pénis é masculino, se nasce com vagina é feminino. Logo desde o momento do seu nascimento, quase sem que lhe seja dado tempo para respirar, ao indivíduo é determinado o género (por vezes a determinação acontece ainda antes do nascimento, caso seja possível na ecografia pré-natal identificar o sexo do feto), e desde então é tradicionalmente direcionado para desenvolver comportamentos e atitudes que se coadunem com os papéis de género que, cultural e socialmente, são tidos como adequados ao género que lhe fora atribuído, simultaneamente são-lhe reprimidos comportamentos que culturalmente sejam associados ao sexo oposto. Citando Nodin, “A este

³⁸ *heterosexism*. mass noun, “Discrimination or prejudice against homosexuals on the assumption that heterosexuality is the normal sexual orientation.” in Oxford University Press, 2014. *Oxford Dictionaries*. [online] Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/english/heterosexism>> [Consultado a 2 de setembro de 2014].

³⁹ Sobre a definição de heteronormatividade ver: a) *Heteronormativity*. noun; *heteronormative*: adj., “Denoting or relating to a world view that promotes heterosexuality as the normal or preferred sexual orientation” in Oxford University Press, 2014. *Oxford Dictionaries*. [online] Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/heteronormative> [Consultado a 2 de setembro de 2014]; b) Thomas, C. (2000). «Straight with a twist: Queer theory and the subject of heterosexuality.» In C. Thomas (Ed.) *Straight with a twist: Queer theory and the subject of heterosexuality*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press. Citado por Nodin, N., 2002. *A Sexualidade de A a Z*. Braga: Círculo de Leitores. p. 134.

⁴⁰ Nodin, N., 2002. *A Sexualidade de A a Z*. Braga: Círculo de Leitores. p.134.

⁴¹ Idem. p.135.

processo de harmonização do indivíduo com as normas sociais relativas ao seu género dá-se o nome de tipificação sexual.”⁴²

Note-se que quando refiro identidade de género, interessa-me aqui, maioritariamente questões que tenham que ver com a forma como cada pessoa se revê, ou se identifica, nos papéis de género tradicionalmente característicos ao género que lhe foi atribuído. Não é minha pretensão dissertar sobre a identidade sexual que, mais do que os papéis de género, abrange, o desejo e a orientação sexual. Aqui, interessa-me antes clarificar a impermeabilidade de certas dicotomias e respetivas inter-relações, como: masculino/feminino; pénis = masculino e vagina = feminino.

Considerando que estas normas culturais e sociais, se encontram amplamente sedimentadas na sociedade portuguesa, de um modo geral, todo o progenitor pressupõe que o seu descendente que nasce com o sexo biológico masculino será do género masculino, e usualmente não equaciona a possibilidade deste não se vir a identificar com o género que lhe é atribuído socialmente.

Segundo as complexadas restrições induzidas no indivíduo pela cultura e pela sociedade, agir de forma feminina seria qualquer coisa como demonstrar uma atitude de passividade e submissão, em oposição à atitude ativa que é esperada dos indivíduos a quem foi atribuído o género masculino. Caso o indivíduo não siga as normativas sociais, com comportamentos e atitudes que são tidos como paradigmáticos do seu sexo, quase sempre a sociedade reage como preconceito. Preconceito proveniente de complexos e limitações culturalmente sedimentados na sociedade.

Transgénero é o indivíduo que não se identifica com o sexo com que nasceu, ou que não se identifica integralmente com os géneros culturalmente estabelecidos – masculino e feminino –, e que se comporta de forma diferente do que é socialmente espetável. No caso em que esse indivíduo tenha uma atitude, ou características ambíguas, partilhando simultaneamente características de ambos os géneros, poderá ser denominado de andrógino.

O andrógino será o indivíduo de comportamento comum aos dois géneros, que não é feminino mas também não é masculino. Se fizesse-mos uma comparação com o uso do género na linguística, o andrógino corresponderia ao neutro gramatical, o que se verifica em várias línguas mas não na língua portuguesa, conforme atesta a definição que consta do dicionário⁴³: “género [...] 6. *Gram.* Categoria gramatical, indicadora do masculino, do feminino e do

⁴² Idem. p.122.

⁴³ Definições consultadas, no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa, 2001.

neutro, baseada na distinção de sexos ou atribuída por convenção. *Em português há dois géneros: o masculino e o feminino. O adjetivo concorda em género com o substantivo.*” As características do andrógino podem tanto ser sociais como físicas, ou ainda psicológicas. A androgenia não deve ser confundida com o hermafroditismo, pois o hermafrodita nasce com órgãos sexuais de ambos os sexos, o que não acontece necessariamente com o andrógino.

O transgénero é distinto do andrógino. O transgénero será aquele que não se revê na norma bipolar masculino/feminino. Não se inserindo por completo no polo que lhe foi atribuído, faz-se caber numa posição outra onde se desloca entre delimitações culturais, ou distancia-se mesmo dessas características socialmente impostas e expande-se, transbordando para espaços tidos como do outro género. O que se pode traduzir na alteração física do sexo biológico, ou tão só e simplesmente no ato de se travestir quebrando com imagens socialmente estabelecidas. Ou nenhuma das duas e unicamente não pertencer a qualquer um dos géneros binários, fazendo por ser ou estar num outro lugar sem normatização de características, complexos ou restrições impostas culturalmente.

Explanando um pouco mais sobre o travesti, este age segundo atitudes socialmente abarcadas pelo género oposto, poderá ser um comportamento temporário ou permanente, que de um modo geral está associado a questões profissionais ou de mero gosto, mais do que, a questões individuais de identidade de género.

A clarificação conceptual desenvolvida até aqui, entre autorretrato e *autorrepresentação*, entre sexo biológico e género, assim como o peso da normatividade social e cultural sobre a orientação sexual do indivíduo, a tipificação sexual, são fundamentais para compreender a obra dos artistas Pierre Molinier e Catherine Opie.

3.3. Pierre Molinier.

A obra de Pierre Molinier é um bom caso de estudo para a minha tese. Interessam-me particularmente alguns aspetos da obra deste artista: a encenação, a autenticidade do desejo e o seu processo de criação das imagens.

O curador Ivan Ristić, no catálogo da exposição “nude men. From 1800 until the present day” patente no *Leopold Museum*, em Viena, em 2012/2013, caracteriza a obra de Molinier de uma forma muito sucinta e concreta. Diz Ristić, “O artista Francês *Pierre Molinier (1900-1976)* cultivou o potencial do fetiche, do excesso sexual, e do travesti. Ao longo de seu trabalho concentrou-se no seu próprio corpo e criou principalmente autorretratos fotográficos (de si mesmo) apresentando-se como mulher. Para muitos artistas de gerações

posteriores as suas imagens encenadas eram vistas como encarnações estéticas pioneiras de paixões individuais.”⁴⁴.

Ristić, refere também: “[...] o contacto físico está ausente, é simulado pela fetichização. O ato de autoencenação como compensação erótica caracteriza o trabalho do heterossexual surrealista *Pierre Molinier* [...]. Aventurando-se no papel do objeto ausente de desejo, com pernas imaculadamente depiladas e vestindo *lingerie* provocante, o fotógrafo retratou-se em poses explícitas, e tendo recorrido, muitas vezes, à colagem, a qual surgiu no seu trabalho como um processo adequado para a criação de uma imagem ideal de si mesmo. A capacidade de Molinier para gerar confusão no mundo das concepções ideais e para manipular os desejos estranhos era bastante apreciada por André Breton.”⁴⁵

Molinier usa do seu corpo e adultera a imagem do corpo. O seu processo plástico de construção das obras tinha por base fotografias sobre encenações do corpo do artista. A partir dessas fotografias ele construía outras encenações por fotomontagem. Um processo plástico que envolvia também o recurso ao desenho e à pintura sobre as imagens.

Quase sempre o corpo do artista era o modelo das suas fotografias. No entanto as suas fotomontagens incluem por vezes também corpos de outros modelos assim como objetos –um objeto que ele utilizava recorrentemente era a boneca/manequim⁴⁶. Convém salientar que muitos dos objetos que aparecem nas suas obras são também objetos adulterados pelo artista ou mesmo criados segundo as necessidades das suas encenações.

Ao longo do seu processo plástico Molinier recortava imagens fotográficas – extraia corpo ou partes de corpo – e (re)contextualiza numa nova cena, misturando outros corpos ao seu. A encenação continuava, por meio de desenho e pintura – ora com a introdução de novos traços que adulteravam elementos aparentes na imagem, ora pela supressão de outros

⁴⁴ Tradução pessoal. Todas as traduções para a língua portuguesa presentes neste texto são feitas por mim.

Ristić, I. “The Self between Norms and Revolt” in Natter, T. G. e Leopold, E., 2012. *Nude men: From 1800 until the present day*. Munique: Hirmer Publishers.. p. 302. | “The French artist *Pierre Molinier* (1900-1976) cultivated the potential of fetish, sexual excess, and travesty. Throughout his work he concentrated on his own body and created primarily photographic self-portraits of himself as a woman. For many artists of subsequent generations his staged pictures were seen as pioneering aesthetic incarnations of individual passions.”

⁴⁵Ristić, I. “The Male Gaze: Intimate Proximity and Desire” in Natter, T. G. e Leopold, E., 2012. *Nude men: From 1800 until the present day*. Traduzido do Alemão por Ian Pepper e Bronwen Saunders. Munique: Hirmer Publishers. pp. 288-289. | “[...] physical contact is absent, it is simulated by fetishization. The act of self-staging as erotic compensation characterizes the work of the heterosexual Surrealist *Pierre Molinier* [...]. Slipping into the role of the absent object of desire, with immaculately epilated legs and wearing provocative lingerie, the photographer depicted himself in explicit poses, and often had recourse to the medium of collage, which emerged in his work as a suitable means for creating an ideal image of self. Molinier’s capacity for generating bewilderment in the world of ideal conceptions and for manipulating strange cravings was greatly esteemed by André Breton.”

⁴⁶ Ver anexos, ilustrações 4 a 7.

elementos ou partes moldando graficamente os corpos e objetos previamente fotografados. O desenho e a pintura eram uma solução para unificar formas, dissimular recortes. Embora o corpo do artista esteja presente nas imagens, é difícil de decifrar e de ter certezas quais partes dos corpos figurados provêm do corpo do artista⁴⁷.

Segundo a interpretação de Jean-Luc Mercié: “[...] para Molinier, tirar uma fotografia não tinha importância. O importante era a exposição, a impressão. A sua arte fotográfica tinha agora a ver com o intervir no negativo e na prova.”⁴⁸. “Munido com grafite, lápis Conté sem brilho, preto ou branco, Molinier [...] intervindo nas anatomias, delineando cinturas, adelgaçando pernas, cortando acessórios, salientando seios, alisando barrigas e nádegas, ajeitando cabeleiras e perucas, alongando pestanas e limando unhas, transformando-as em garras desmedidas. Aqui e ali, artisticamente desenhadas a lápis, algumas marcas de chicote enfeitam o seu rabo. Estas práticas de embelezamento poderiam ir até operações no sentido cirúrgico do termo, a automutilação simbólica, a metamorfose.”⁴⁹.

Para além da fotografia, o seu processo de trabalho envolvia a intervenção de técnicas do desenho e da pintura. Nesse sentido, as suas provas revelam uma dimensão híbrida, devido à forma como os diferentes media se entrecruzam. Como refere Mercié, “[...] o toque final foi sempre deixado para o pintor, que retocava à mão (e a lápis) a composição, caso fosse necessário. Deste modo, ele desenharia a prova final destinada ao fotogrador, traçando vários ornamentos [...]. Fotografia e desenho uniram-se e fundiram-se numa obra de arte original combinando dois géneros de arte, uma obra que era metade fotográfica e outra metade gráfica. Técnica mista é o termo que nós usaríamos hoje”⁵⁰.

Os trabalhos de Molinier causam-me um grande fascínio. Creio que as razões desse fascínio são: a estranheza da cena, uma vezes realistas outras insólitas ; a vontade de perceber o processo plástico na construção da imagem, uma construção por camadas, camadas estas dissimuladas; a vontade de reconhecer o corpo do artista enquanto modelo, perceber qual o

⁴⁷ Ver anexos, ilustração 7.

⁴⁸ J., 2010. *Pierre Molinier*. Traduzido do francês por C. Penwarden. Paris: les presses du réel – kamel mennour. p. 36. | “[...] for Molinier, taking the photograph was of no importance. The serious business was the exposure, the printing. His photographic art was now all about intervening on the negative and on the proof.”

⁴⁹ Idem. p.34. | “Armed with graphite, a matt-black or white Conté pencil, Molinier[...]intervening on the anatomies, trimming waists, slenderising legs, snipping off saddlebags, underscoring breasts, smoothing bellies and buttocks, tidying manes and wigs, lengthening lashes and sharpening nails into immoderate claws. Here and there, artfully penciled on, a few whip marks adorned his butt. These embellishing practices could go all the way to operations in the surgical sense, to symbolic self-mutilation, to metamorphosis.”

⁵⁰ Mercié, J., op. cit., p. 44. | “the final touch was always left to the painter, who reworked the composition by hand (and pencil) if so required. He would thus draw on the final proof intended for the photoengraver, tracing various ornaments (...). Photography and drawing came together and merged into an original work of art partaking of two genres, a work that was half-photographic and half graphic. Mixed media is the term we would use today.”

grau de projeção do artista, i.e. se estamos na presença de simples autorretratos ou face a um caso de autorepresentações. Isto apesar do próprio Molinier intitular algumas das suas obras como autorretratos.

Além das razões já referidas, interessa-me também a autenticidade do seu fazer, ou a pureza, isto é, o modo como Molinier não se deixou alterar pelas regras sociais e a forma como isso passa para a sua obra. Um aspeto que Jean-luc Mercie, identifica como: (2010) “Desejos enterrados no inconsciente, não adulterados por regras sociais, foram a fonte e a essência do seu trabalho.”⁵¹. Do que poderá ser um bom exemplo a sua peça “*Love spur.*”⁵², um sapato de salto alto ao qual acoplou um dildo – um dos objetos existentes na sociedade que adulterou, de forma responderem às suas necessidades. Necessidades não alteradas pelas regras sociais.

Parece-me que na obra de Molinier não existe um uso puro do corpo do artista. Há sim uma associação, um mesclar, do corpo a outros corpos, animados e inanimados, modelos e próteses. E, ao fazê-lo, as imagens transpõem o simples travestir, parecem abranger algo de travestismo, de fetichista, de onanista, de lésbico. O que associo à anteriormente referida autenticidade do desejo.

Uma autenticidade do desejo, que parece transparecer também numa outra particularidade contida nas peças de Molinier. O artista fazia inscrições no verso das suas imagens, como que registos, anotações detalhadas dos passos técnicos que executou para obter a imagem. Algumas, anotações inteligíveis, outras um pouco menos, essencialmente devido ao uso de abreviaturas. Mercié, transcreve e comenta algumas, como por exemplo: «“Forcer nichon” [Forçar teta/mama/peito]. (...) “Faire venir doucement avec révélateur faible et donner vigueur avec révélateur fort” [Trabalhar suavemente com revelador fraco e tornar firme com revelador forte].”⁵³. Estas inscrições, citando Mercié, “Claramente, este vocabulário erótico-mágico *não significa nada*, mesmo para o profano. Pegar num filtro, desenvolvendo-o, conseguindo-o, tornando-o firme – é um pouco como um programa. E o hermético dessa dupla linguagem do fotógrafo e iniciado, competentemente auxiliado por

⁵¹ Mercié, J., 2010. *Pierre Molinier*. Traduzido do francês por C. Penwarden. Paris: les presses du réel – kamel mennour. p.51. | “Desires buried deep in the unconscious, unadulterated by social rules, were the source and substance of his work.”

⁵² Ver anexos, ilustração 8.

⁵³ Mercié, J., op. cit., p.34. | «“Forcer nichon” [Force tit]. (...) “Faire venir doucement avec révélateur faible et donner vigueur avec révélateur fort” [Work it up gently with weak developer and firm up with strong developer].».

letra ilegível, aumentada pelo uso de abreviaturas, apócopos e siglas. Essas anotações eram para seu benefício pessoal, não para serem comunicadas.”⁵⁴

3.4. Catherine Opie.

A obra de Catherine Opie interessa-me porque: primeiro, a distinção clara que a artista faz entre autorretrato e *autorrepresentação*; segundo, o seu modo de fazer, especialmente o modo de encenar as imagens; terceiro, a consciência que Opie tem de que as suas imagens não vão, de uma forma instantânea, “mudar o mundo” no que respeita à forma das pessoas olharem e se relacionarem com o género, a sexualidade e as supostas minorias sexuais, mas que contudo considera ser importante continuar a confrontar o espectador com o assunto.

De um modo geral, na sua obra, Catherine Opie trabalha sobre comunidades, entre as quais a comunidade sadomasoquista *gay* e lésbica, à qual também pertence. Na sua obra, a abordagem que faz desta comunidade traduz-se essencialmente em retratos que constituem séries como: *Being and Having*⁵⁵ (1991) e *Portraits*⁵⁶ (1993-97).

Das peças que desenvolveu até hoje, Opie apenas considera três delas como autorretratos: *Self-Portrait/Cutting*⁵⁷ (1993), *Self-Portrait/Pervert*⁵⁸ (1994) e *Self-Portrait/Nurssing*⁵⁹ (2004). Tem também outros dois trabalhos nos quais o seu próprio corpo aparece retratado, mas que ela não são designados como autorretratos. Nestes dois casos, que fazem parte das séries *Being and Having* (1991) e *Portraits* (1993-97), trata-se de *Bo*, uma *persona* inventada por Opie. Em ambas as imagens em que aparece *Bo*, Opie designa-as com o nome desta *persona*.

Numa entrevista entrevista a Russel Ferguson, C. Opie (1996), afirma a propósito dos seus autorretratos “[...] Pensei que seria importante, se documentasse a minha comunidade, documentar-me a mim própria dentro dessa comunidade. Mas eu nunca quis fazer apenas um retrato de mim como Cathy, porque não era nisso que eu estava interessada,

⁵⁴ Mercié, J., 2010. *Pierre Molinier*. Traduzido do francês por C. Penwarden. Paris: les presses du réel – kamel mennour. p.34. | “Clearly, this erotico-magical vocabulary *does not mean nothing*, even for the profane. Taking a philter, working it up, bringing it off, firming it up – that’s quite a programme. And the hermiticism of thus double language of photographer and initiate, capably abetted by illegible writing, was heightened by the use of abbreviations, apocopes and initials. These jottings were for his own benefit, not to be communicated.”.

⁵⁵ Ver exemplos nos anexos, ilustração 13, 14 e 15.

⁵⁶ Ver exemplos nos anexos, ilustração 16, 17 e 18.

⁵⁷ Ver anexos, ilustração 10.

⁵⁸ Ver anexos, ilustração 11.

⁵⁹ Ver anexos, ilustração 12.

em sentar-me simplesmente em frente da câmara.”⁶⁰. Interessa aqui o facto de Catherine Opie afirmar que não queria retratar-se somente enquanto *Cathy*, mas ainda assim intitula as peças de autorretratos. Ficando assim claro que está de facto a autorretratar-se. Autorretratos em que se autoafirma como elemento pertencente a uma comunidade, a comunidade sadomasoquista *gay* e *lésbica*.

Uma parte da sua identidade, ou uma construção identitária para a qual recorre a diferentes formas, desde o cortar da pele, passando pelo uso acessórios característicos do sadomasoquismo, e terminando com o amamentar do seu filho. Construindo assim uma imagem que tem de si e quer dar a ver ao mundo, ou como diria Coplans aos *colegas do planeta*.

Numa outra entrevista a Ferguson, em 2007, depois de ter já produzido o terceiro autorretrato –*Self-Portrait/Cutting* (2004)–, Opie fala do que foi a sua experiência de autorretrato, diz: “Isto começou por desejo. *Self-Portrait/Cutting* (1993) com as duas figuras de verga nas minhas costas foi o primeiro [autorretrato]. É aquele desejo de domesticidade. Em seguida, *Self-Portrait/Pervert* (1994) veio um ano depois. *Pervert* foi uma resposta direta para a comunidade *gay* e *lésbica* por estarem a iniciar a criação desta retórica do ser normal. E isso, na verdade, aborreceu-me, porque o que é que isso contribuiu para os outros? [...] *Self-Portrait/Nursing*, com o Oliver, criei uma trilogia, para mim onde terminou um pouco a história. *Nursing* foi, para mim, o momento perfeito para expandir a ideia do meu corpo e as ideias de identidade. E para serem simultaneamente também políticas. Porque, obviamente, *Pervert* ainda lá está como uma cicatriz. É uma cicatriz permanente, e foi feita para ser uma cicatriz permanente.”⁶¹.

Opie, na mesma entrevista revela, um pouco mais, a inquietação que a moveu a autorretratar-se e confessa a sua ingenuidade, da qual só teve consciência posteriormente. Diz Opie (2007) “[...] *Pervert* foi muito difícil de lidar, para mim. Foi totalmente intuitivo, e com muito tempo de espera para a saída desta mensagem. [...] Eu acreditava realmente que *Cutting*

⁶⁰ Blessing, J. e Trotman, N., 2008. *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque: Guggenheim Museum. p.106. | “[...] I thought it was important, if I was going to document my community, to document myself within that community. But I didn’t ever want to just do a portrait of me as Cathy, because it just wasn’t what I was interested in, of just sitting in front of the camera.”

⁶¹ Blessing, J. e Trotman, N., 2008. *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque: Guggenheim Museum. p.258. | “It’s started out longing. *Self-Portrait/Cutting* (1993) with the two stick figures on my back was my first. It’s that longing for domesticity. Then *Self-Portrait/Pervert* (1994) came a year later. *Pervert* was a direct response to the *gay* and lesbian community beginning to create this rhetoric of being normal. And that really bothered me, because what did that make everybody else? [...] *Self-Portrait/Nursing* with Oliver created a trilogy for me, where it ended the story a little bit. *Nursing* was just, for me, this perfect moment to expand the idea of my body and ideas of identity. And also at the same time, to be political. Because obviously, *Pervert* is still there as a scar. That’s a permanent scar, and it was made to be a permanent scar.”

e *Pervert*, poderiam mudar a maneira como as pessoas se sentiam em relação à homossexualidade. Isso foi realmente estúpido.”⁶². Contudo, a artista reafirma (2007) a propósito de continuar a tratar o assunto da homossexualidade, de uma suposta minoria, “[...] Continua a ser importante mostrá-lo e falar sobre isso, e representá-lo. Mas eu não acho que isso possa realmente criar uma mudança social.”⁶³.

Voltando a *Bo*. A artista quando questionada por Ferguson (2007), sobre se até ao momento tinha feito quatro autorretratos, responde: "Bem, oficialmente, três. *Bo* (1994) é uma espécie de questão pessoal. [...] *Bo* está lá inteiramente por sua conta”.⁶⁴. Apesar do personagem encarnar no corpo da Opie, ele não representa a identidade, a pessoa da artista, razão pela qual ela não se revê, ou não se projetou, naquela fotografia como um autorretrato.

Ferguson (2007), descreve esse suposto quarto autorretrato, que afinal não é um autorretrato. Simultaneamente indica características dos autorretratos de Opie, bem como a sua recepção – dessa representação do *Eu* – por parte do público. “Nas fotografias de *Bo*, Opie apresentou uma versão *drag* alternativa de si mesma, usando um bigode grosso, camisa de flanela axadrezada, calças de ganga e botas, mas nos autorretratos ela expôs a carne do seu torso para a câmara, sujeitando-a a feitos cada vez mais exaustivos de resistência. A exposição física e emocional dos autorretratos pode implicar que eles ofereceram revelações do "Eu" autêntico da artista, mas a audiência de Opie é inteligentemente impedida a esse acesso, através de um conjunto de escolhas estéticas cuidadosamente gerido.”⁶⁵

Embora *Bo* não seja um autorretrato mas sim, como refere Ferguson, uma versão alternativa de Opie, e estando as duas imagens que Opie apresenta de *Bo* – *Bo* (1991) e *Bo* (1994) – incluídas nas séries *Being and Having* (1991) e *Portraits* (1993-97), é importante abordar a forma como Opie produziu essas séries. Isto porque todas as restantes imagens das referidas séries não são resultado de um retratar do seu próprio corpo. São retratos que fez de outros elementos da comunidade sadomasoquista *gay* e lésbica. Vale a pena destacar as opções que a artista toma para cada série de trabalhos. Um destas opções foi os cenários de

⁶² Idem. p. 259. | “[...] *Pervert* was really hard for me to deal with. It was completely intuitive, and just very much out of waiting this message to go out. [...] I actually believed that *Cutting* and *Pervert* would possibly change the way that people felt about homosexuality. It was really stupid.”

⁶³ Idem. p. 260. | “[...] It’s still importante to show it and to talk about it, and to represente it. But I don’t think that it actually can create social change.”

⁶⁴ Blessing, J. e Trotman, N., 2008. *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque:

Guggenheim Museum. p.258. | “Well, three, officially. *Bo* (1994) is kind of a personal one. [...] *Bo*’s all by himself there.”

⁶⁵ Idem. p.72. | “In the *Bo* photographs Opie presented a drag alternate version of herself, wearing a thick mustache, plaid flannel work shirt, jeans, and boots, but in the self-portraits she exposed the flesh of her torso to the camera, subjecting it to increasingly grueling feats of endurance. The physical and emotional exposure of the self-portraits might imply that they offered revelations of the artist’s authentic “self”, but Opie’s audience is cannily denied that access through a carefully managed set of aesthetic choices.”

cores fortes/brilhantes. Em 1996, referindo-se à forma de retratar de Opie, à sua forma construir as imagens, Ferguson confronta Opie dizendo: “Por um lado, os seus formatos de retratos padronizados evocam a fotografia do início do século XX - fotógrafos de pesquisa social como August Sander -, mas porque, no plano de fundo não há indícios ambientais, é muito mais uma apresentação icônica. Ao que Opie responde: "Fotografar as pessoas nos seus ambientes teria sido, para mim, muito mais como documentário. Eu estava a pensar sobre Hans Holbein e da maneira como que ele usou a cor por detrás dos seus modelos.

Formalmente, isso pode salientar todas estas formas diferentes do corpo, para torná-lo pop. É uma forma de levar as pessoas para fora dos seus ambientes e isolá-las, porque a arte é aquilo que realmente fazem com seus corpos. É também para fazer foco realmente na pessoa. E depois, o corpo da obra como um todo traz de volta o documentário, pela maneira que é uma espécie de compilação, e pela repetição dos diferentes formatos de retratos.”⁶⁶. Este excerto é claro quanto à intencionalidade de Opie quando desenvolve as séries de fotografias: a proximidade ao documentário; mostrar a diversidade de uma comunidade; retratar de diferentes pessoas e exaltar a individualidade de cada uma dentro de uma identidade coletiva.

Na entrevista de 1996, Ferguson perguntava à artista: "Você dá aos seus modelos muita liberdade na forma como eles se apresentam nos retratos? Até que ponto eles são dirigidos por si?"⁶⁷ Ao que, Opie responde: “Roupa, muita liberdade. Eles vestem o que quiserem. A menos que seja uma drag queen, e então falamos sobre a roupa. Uma vez que estão no estúdio, eles são completamente manipulados por mim.”⁶⁸ Não havendo assim margens para dúvidas, quanto à ocorrência de encenação. Mas, Opie conclui: “Apesar de não acreditar que existe lá (nos retratos) a verdadeira essência de uma pessoa, eu acredito que há algo que eles veem dentro de si mesmos que eu acabo por captar.”⁶⁹ O que poderá ter como razão algo semelhante com o que Opie diz dos seus autorretratos, o não ser um simples sentar em frente da câmara fotográfica mas um posar para a câmara que objetiva dignificar uma

⁶⁶ Idem. | “To photograph the people in their environments would have been too much like documentary for me. I was thinking about Hans Holbein and the way that he used color behind his subjects.

Formally, it can bring out all these different shapes within the body, to make it pop. It is a way to take the people out of their environments and isolate them, because the art is really what they’re doing with their bodies. It’s also to make the focus really on the person. And then the body of the work as a whole brings it back to documentary by the way that it’s kind of narrowed down, and by the repetition within the different formats of the portraits.”

⁶⁷ Idem. | “Do you give your subjects a lot of latitude in how they present themselves in the portraits? To what extent are they directed by you?”

⁶⁸ Idem. | “Clothing, a lot of latitude. They wear whatever. Unless it’s a drag queen, and then we talk about the outfit. Once they are in the studio, though, they are so completely manipulated by me.”

⁶⁹ Idem. | “Even though I don’t believe there is a true essence of a person, I do believe there is something that they see within themselves that I end up capturing.”

identidade coletiva, uma identidade formada por diversas, e também dignas, identidades individuais.

O trabalho de Opie tem também uma dimensão política ou pelo menos de comprometimento com a comunidade a que pertence. Opie (1996) “[...] Eu tento apresentar pessoas com uma grande dose de dignidade. [...] Penso que, eles têm esse olhar distante, mas nunca são patéticos. Eles nunca estão sem dignidade. E, por isso, considero que as pessoas quando os veem têm que questionar a sua própria relação com o que estão a ver. Acho que mudei muito a mente das pessoas, sobre este grupo de pessoas.”⁷⁰ E embora na entrevista de 2007, Opie diga algo um pouco diferente, quando diz achar que os seus autorretratos não alterem a forma dos espectadores pensarem, também diz achar importante continuar a mostrar, falar, representar “*it*”. Um “*it*”, onde penso se possa incluir identidade, género, sexualidade.

Ferguson (2007), refere também algo que Opie disse em entrevista a Elisabet Lebovici, com o título “Destablising Gender, Interview with Catherine Opie”: “A história da arte”, disse ela, “dá-me a capacidade de usar uma linguagem muito familiar que as pessoas entendem quando olham para o meu trabalho e que seduz o espectador a ter em conta um trabalho para o qual, normalmente, pode não querer olhar..., [Este] seu dispositivo pode realmente conduzir o espectador até à perfeição da imagem. De certa forma, é como usar uma armadura para uma batalha, a batalha para as pessoas olharem para si mesmas e para os preconceitos que os impedem de ter uma mente aberta.”⁷¹.

Quando Catherine Opie fala do seu trabalho, assim como no título das suas obras, há uma clara distinção entre autorretrato e *autorrepresentação*. A persona *Bo* criada pela artista é um caso evidente de uma autorrepresentação.

Os artistas contemporâneos, tendo em consideração a forma como falam do seu trabalho, parecem ter um grau de compreensão mais profundo aquilo que eles expõem, nomeadamente a diferença entre a presença do seu corpo como modelo para um personagem e

⁷⁰Blessing, J. e Trotman, N., 2008. *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque:

Guggenheim Museum. p. 105. | “[...] I try to present people with an extreme amount of dignity. [...] I think, they have this distant gaze, but they are never pathetic. They are never without dignity. And so I think that when people see them they have to question their own relationship to what they’re seeing. I think that I have changed a lot of people’s minds about this group of people.”

⁷¹Ferguson (2007) em Blessing, J. e Trotman, N., 2008. *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque:

Guggenheim Museum. p.72, cita Opie, in Elisabet Lebovici, “Destablising Gender, Interview with Catherine Opie”, *Make: The Magazine of Women’s Art* 89 (September-November 2000), p. 19. | “Art history,” she said, “gives me the ability to use a very familiar language that people understand when looking at my work and seduce the viewer into considering work that they might not normally want to look at.... [T]his device really can draw the viewer in through the perfection of the image. Is it like wearing armor for a battle in a way, the battle for people to look into themselves for the prejudices that keep them from having an open mind.”

a presença do seu corpo como representação de si. Será que, se Molinier desenvolve-se a sua obra hoje, continuaria a designar alguns dos seus trabalhos como autorretrato? É uma pergunta que, por enquanto não consigo responder.

As obras de Pierre Molinier e Catherine Opie são singulares. Apesar das diferenças entre elas, ambas são muito relevantes na medida em que, segundo diferentes modos, utilizam a fotografia como meio de exposição do artista, confrontando o espectador com a afirmação de uma identidade de género, de uma orientação sexual livre dos constrangimentos do sexo biológico e das convenções sociais.

4. SÉRIES DE TRABALHO

As séries de trabalho que se documentam no presente capítulo foram desenvolvidas no contexto do Mestrado em Artes Plásticas. O capítulo foi organizado por descrições concisas dos projetos e as respectivas imagens podem ser consultadas no portfólio. Estes projetos são fruto de uma exploração plástica pessoal, inquietada por um desejo de *pensar com o corpo*, sobre problemáticas de identidade e construção identitária na sociedade contemporânea ocidental. É uma exploração movida pela inquietação questionadora pela diferença que podemos constatar entre o que um indivíduo diz ser ou o que outrem pressupõe que ele seja.

Nesta exploração plástica o meu próprio corpo foi usado como principal instrumento. O corpo que considerei melhor poder servir à experimentação, uma vez que se encontrava disponível às minhas exigências. Com ele, sendo o meu corpo, pude pensar de uma forma particular, que não seria a mesma que se tivesse optado por usar o corpo de outro. O meu corpo tornou-se assim a minha principal ferramenta. É com ele que trabalho, e é também através dele que penso.

Pois considero que antes de qualquer racionalização ou teorização, o pensamento acontece no corpo, passa-se no corpo.

Usei o meu próprio corpo – um corpo semelhante a tantos outros – para representar *um* corpo.

Por outras palavras, tentei pensar o corpo com o corpo. O meu corpo próprio, para pensar o corpo individual e o coletivo, que entre si coabitam e formam a sociedade. Onde convivem uma identidade coletiva e identidades individuais. Nesse momento tive consciência de que estaria a iniciar uma exploração de problemáticas de identidade e construção identitária.

O processo teve várias fases, as quais se traduzem nas diferentes séries de trabalho desenvolvidas no período de tempo dedicado ao mestrado e que se documentam no presente capítulo: “O LIVRO DO livro OBJECTO”; “Tiras-retratos.”; “Tiras-retratos – fragmentos em linha.”; “JE est un autre”; “Transgressão/Encenação.”.

Traduzindo-se assim o Mestrado como um prosseguimento de um desenvolvimento contínuo num processo de exploração plástica. O processo teve o seu início no retratar do *Eu*, para um posterior uso do próprio corpo para encenar representações de outro, um outro que se objetiva coletivo e não individualizado. Uma tentativa de descoberta do *Eu* que intenta a

compreensão daquilo que suponho ser o outro. Um outro abstrato, um outro cultural e social, e simultaneamente uma procura por perceber o cultural que inevitavelmente molda o *Eu*.

Voltando à expressão *pensar com o corpo*, há algo dito por Jorge Molder referindo-se ao seu modo de trabalhar em séries de fotografias, que penso exemplificar o que entendo por *pensar com o corpo*. Diz, do seu modo de trabalhar, ser “[...]uma espécie de jogo. Á partida as regras são definidas, enuncia-se um conjunto de princípios. Depois o jogo vai-se desenvolvendo e os princípios vão sendo progressivamente alterados.”⁷² E prossegue, dizendo, pensar que “[...] as coisas são um encontro entre aquilo que se deseja e aquilo que acontece.”⁷³ Achando para isso ser necessário “haver um querer para se fazer qualquer coisa. Mas o querer não pode ser suficientemente determinante para anular as características do fazer.”⁷⁴ Concluindo, ser esse o aspeto mais cativante do trabalho que faz, explica: “[...] as circunstâncias se acabarem por impor aos pontos de partida, e nesse sentido, eu diria, é um jogo que se reformula.”⁷⁵

Aproprio-me das palavras de Jorge Molder, para meu universo pessoal com o intuito de olhar o meu fazer, e para mais concretamente descrever o que pretendo que seja inteligível com a expressão *pensar com o corpo*. Vejo isto como um desencadear de *pensamentos* – a que normalmente se chama de atos ou ações –, decorrentes do fazer e que se vão encadeando num momento subsequente desse mesmo fazer. Esse desencadeamento/encadeamento de pensamentos, traduz-se em momentos de reformulação do jogo, seja resultado de uma experimentação material ou um experienciar com o corpo.

Esse experienciar acontece para além da parte de materialização de uma ideia no fazer, por meio de encenações que procuram a corporalização de determinada ideia. Encenações de que o corpo é elemento central. São encenações executadas segundo diretrizes previamente estabelecidas, contudo, parecem-me não ser verdades absolutas nem impedem que a exploração se expanda e pare na experimentação ou me coíba de experienciar de outros pontos inicialmente não premeditados. Acontecem então, aí, momentos em que se dá o *pensar com o corpo*, momentos em que não se procura uma racionalização no fazer, simplesmente se opera.

⁷² Molder, J., 1999. *Jorge Molder Retratos, Conversas, Fragmentos*. Entrevistado por Alexandre Melo. *Arte Ibérica*, n.º 25 junho. p.8.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Idem.

Ao que seguiu um identificar de olhares que recaem sobre o corpo, olhares essencialmente dogmáticos, que condicionam o viver o corpo, que o limitam, que impõe os modos (os bons modos) pelos quais o corpo deve ser regido no habitar em sociedade.

Partindo dessa identificação de olhares, traçou-se o objetivo de, através de uma exploração plástica criarem-se de imagens que intentassem no observador um questionamento sobre esses mesmos olhares bem como a sua proveniência. Olhares possíveis de ser também comuns aos do observador, mesmo que de uma forma inconsciente. Podendo mesmo tê-los recebido da sociedade que habita.

Para o despoletar desse questionamento foram pensados dispositivos estratégicos de exposição, que trabalham de forma a fortalecer a capacidade de confronto e provocação das imagens no decorrer da experiência da observação.

Um processo que intenta confrontar o observador com um olhar sobre o corpo e a identidade masculina, culturalmente sedimentada na sociedade contemporânea ocidental, e questionar a relação do corpo com a construção social do gênero.

No que respeita aos media utilizados, para o desenvolvimento e materialização da exploração, não foi tomada uma decisão preliminar a não ser a de não exclusão de qualquer media que se verificasse melhor responder às exigências do fazer. As decisões que foram tomadas com base nas necessidades que se vieram a identificar. Não obstante o conhecimento técnico-tecnológico adquirido em experiências anteriores. Assim, a seleção dos media, bem como dos materiais utilizados, decorre de um fazer intuitivo e simultaneamente consciente. Uma seleção que se dá no fazer, de forma a que as peças comportem mais do que as possibilidades de uma experiência estética, as condições passíveis de proporcionar uma experiência física/corpórea. Para o que, como já referido, foram pensados dispositivos de exposição estratégicos com os quais se dão a experienciar as imagens, como por exemplo o livro na série “JE est un autre”, ou o ambiente imersivo na série “Transgressão/Encenação.”.

Antes de passar à descrição individual de cada série de trabalho, impõe-se fazer uma ressalva que elucide o leitor, da consciência que tenho das imagens que faço usando o meu próprio corpo como modelo fotográfico. Para o que, me aproprio das palavras de Roland Barthes: “Presto-me ao jogo social, poso, sei isso muito bem, quero bem, quero que também o saibam, mas esta mensagem suplementar não deve alterar em nada (...) a essência preciosa da minha individualidade, aquilo que sou, para além da efigie.”⁷⁶

⁷⁶ Barthes, R., 2001. *A Câmara Clara*. Traduzido do francês por Manuela Torres. Lisboa: Edições 70. pp. 26-27.

4.1. “O LIVRO DO livro OBJECTO”

Livro de artista com uma tiragem de vinte e cinco exemplares resultantes de um processo de repetição (reimpressão de uma mesma chapa), todavia cada exemplar é único. A cada impressão resultam adulterações de informação (perdas, apagamentos, aparecimento de novos pontos), é possível verificar que cada exemplar da série é um objeto único, e que pode ser observado singularmente.

Para a sua materialização, recorri a processos digitais para operar sobre uma imagem radiográfica de um crânio humano (imagem que está na origem daquela que vem a ser a imagem final). A imagem foi modificada para bitmap, depois impressa sobre acetato (fotolito). Esse fotolito serviu de gênese ao processo analógico, começando pela serigrafia, seguindo-se a impressão sobre chapa de zinco, entrando no território da gravura, tendo-se declarado como peça final a imagem gravada na chapa (a matriz).

Ao primeiro olhar, o observador somente encontra um mar de pontos, possíveis de tatear, como que um areal imenso com pequenos grãos de areia de diferentes tonalidades – imagens/matriz gravadas em folha de chapa de zinco, tendo cada uma das vinte e cinco chapas a dimensão de 22,5 X 22,5. São incluídas numa edição de artista, em formato livro, com a dimensão de 30 X 30 cm, com capa e sobrecapa em chapa de zinco, com o título gravado em relevo, lombada em couro rematada com rebites, folhas coladas entre si, encadernação em *leporello*, contendo no fim de cada exemplar uma das imagens/matriz, e uma luva branca de algodão.

As folhas de metal foram preparadas (limpas e polidas até à obtenção de espelhamento) antes de se efetuar a gravação da imagem, e posteriormente tratadas de modo a preservar a qualidade refletora do metal. Um ato premeditado, pois nos espaços vazios entre os aglomerados de pontos o observador pode vislumbrar-se no meio da imagem.

Esta edição de artista – este livro –, para além da imagem/matriz em zinco, conta ainda com textos de quatro convidados⁷⁷ – agentes de diferentes funções no campo das Artes (artistas, professores universitários, críticos) –, que escreveram para “O LIVRO DO livro OBJECTO” sobre “O LIVRO DO livro OBJECTO” e sobre o *livro de artista*. “O LIVRO DO livro OBJECTO” pretende ser um *livro de artista* que em si se olha e que simultaneamente olha outros.

“O LIVRO DO livro OBJECTO” foi adquirido pela Coleção de Livros de Artista da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e pela Coleção de Livros de Artista da

⁷⁷ Luísa Soares de Oliveira, Nelson Crespo, Ana João Romana e Vera Gonçalves.

Biblioteca da Fundação de Serralves; faz parte de coleções privadas em Portugal e em Inglaterra.

4.2. “Tiras-retratos.”

Série de imagens fragmentadas unificadas em duas tiras horizontais – tira#1, cor e tira#2, p & b – cuja exposição é feita por meio de projeção digital, podendo assim tomar dimensões variáveis.

“Tiras-retratos.” resulta de uma combinação de processos analógicos e digitais, com imagens que foram buscadas ao depósito pessoal de imagens fotográficas, umas em que me retrataram outras em que me retratei.

São retratos registados em momentos diversos do meu viver, contudo são poucas as imagens em que me consigo reconhecer totalmente. O que, em parte, é também consequência dos tipos de película utilizada, assim como das características particulares das câmaras fotográficas usadas.

Consigo, contudo, reconhecer um rosto, mas frequentemente não o reconheço como sendo o meu, embora saiba que são imagem de mim, não me reconheço em todas elas. O que, ainda assim, não invalidará a possibilidade de os olhar como retratos de mim, pois não se tendo tentado uma encenação no instante de captura, presumo que sou todos aqueles que aparecem nas imagens e possivelmente serei muitos outros ainda.

As imagens foram conseguidas por processo analógico, usando película, negativo de médio formato, cromático e monocromático. Procedeu-se posteriormente à sua passagem para formato digital, onde posteriormente se deu o reenquadramento das imagens, e com as mesmas a composição em tira, orientada horizontalmente.

Este trabalho encetou uma nova situação na minha exploração plástica. O usar de imagens do meu próprio rosto Mesmo se não me reconheço em todas as imagens, estou consciente de que é possível, em muitas delas, depreender características da minha identidade. Iniciou-se nesta série uma aprendizagem de manuseamento de imagens do corpo próprio, enquanto ferramenta para a exploração plástica.

4.3. “Tiras-retratos – fragmentos em linha.”

Peça, em parte, desenvolvida paralelamente com a série anterior – “Tiras-retratos.” –, com base na ideia das tiras digitalmente construídas. Neste trabalho recorreu-se somente a processos analógicos.

Em laboratório as imagens constantes na película, foram manipuladas e impressas monocromaticamente sobre papel fotográfico *Ilford Multigrade IV Fiber*, com as dimensões de 30.5 X 40.6 cm. Nesta série, o reenquadramento das imagens deu-se quando já estavam impressas as provas finais, sobre as quais se efetuaram cortes verticais, mantendo-se assim a dimensão de 40.6 cm do comprimento das folhas, variando a largura. Sendo que o fragmento menor tem 10 X 40.6 cm.

As imagens impressas sobre papel fotográfico foram aplicadas individualmente sobre vinte chapas de metal, de dimensões iguais às das imagens impressas. Assim a série “Tiras-retratos – fragmentos em linha.” encerra vinte imagens, que são dispostas em linha orientada horizontalmente, sobre parede branca, com distâncias entre si que variam de 0.5 cm a 2 cm. Explora-se a sequência da série pela repetição, tonalidades, formas, pelo referido espaço deixando entre imagens e pelo grau de reconhecimentos da figura ali exposta. Poderá entender-se o espaço entre imagens como uma materialização e expansão das uniões, de retratos, digitalmente fabricadas na série “Tiras-retratos.”

Quando mostrei a série “Tiras-retratos – fragmentos em linha.”, apercebi-me de que, quem as contemplava se questionava sobre a proveniência das imagens: se eram retratos do artista, se era autorretrato. Fui confrontado, por várias vezes, com a questão: – És tu?

Nesse momento comecei a questionar se era importante que fosse *Eu* nas imagens, se era importante serem autorretratos, e de que forma o facto de o serem ou não, afetava a contemplação. De que modo seria o trabalho contemplado se as imagens aparentassem um maior distanciamento do corpo de onde provêm, neste caso do corpo do artista. Poderia também pensar-se como o corpo do modelo – uma vez que neste caso o corpo do modelo é também o corpo do artista.

Com inquietações como: Será que essa junção, artista/modelo, implica diretamente a classificação de autorretrato? Qual a possibilidade de, no ato de contemplação, acontecer uma identificação entre quem contempla e aquilo que contempla?

Movido pelas referidas inquietações, iniciei “JE est un autre”.

4.4. “JE est un autre”

É uma tomada de consciência de várias possibilidades do uso de imagens do próprio corpo, em particular do rosto, na exploração plástica. Este trabalho faz referência e tem uma relação próxima com as tiras digitalmente construídas em “Tiras-retratos”, e a já concluída

série “Tiras-retratos – fragmentos em linha.”. O fazer, o decorrer da exploração plástica, levou ao desenvolvimento desta nova série “JE est un autre”, que se apresenta em formato livro.

É um trabalho de autoedição composto por quinze exemplares, os quais, considerando os processos técnicos de reprodução, são todos singulares. São quinze livros com capas em carneira (pele), onde é pirogravado o título da edição – JE est un autre. Fechado o livro tem as dimensões de 27.5 x 23 x 2 cm, aberto completa 29 x 58 cm. A união entre a capa e o interior (o miolo) é feita por meio de uma engenhosa solução de encadernação sem cola, que se apropria de técnicas clássicas de encadernar, transportando-as e moldando-as às necessidades do objeto pretendido. O miolo é composto por dez folhas de papel, vinte páginas.

As imagens provêm dos negativos fotográficos que haviam dado origem às imagens de “Tiras-retratos.”. Uma vez mais, volta a acontecer a combinação de processos analógicos e digitais, o atravessar de diferentes media e transposição entre técnicas. O que, na materialização das peças, se traduziu na impressão de monotípias (três por página), das quais a matriz foi um conjunto de três chapas de metal, retangulares de dimensões iguais entre si, aleatoriamente tintadas a rolo com tinta preta. A impressão foi executada sobre papel *rústicos neve* de 220gr., com dimensões de 27.5 X 28 cm. As monotípias, por sua vez são o fundo que posteriormente vai suportar a figura que provêm das imagens dos negativos fotográficos anteriormente referidos, imagens são impressas a branco por meio de serigrafia. Importa mencionar que se tratam de impressões de imagens invertidas/em negativo.

A figura, os retratos impressos serigraficamente a branco – com tinta acrílica –, sobre o fundo resultante das monotípias primeiramente impressas – com tinta de óleo –, leva a que em algumas localizações aconteça uma diluição entre forma e fundo. O que em muito se deve à preparação do papel associado à superposição das diferentes tintas (acrílico sobre óleo).

As páginas, apresentam ainda uma verticalidade fortemente acentuada não só visual mas também tátil, verticalidade dada por linhas brancas resultantes dos espaços físicos entre as três chapas de metal que constituíram a matriz das monotípias, o que resulta numa impressão cega – neste caso um alto-relevo.

Tudo isto, que se acaba de descrever, está nas frentes de página ao longo de todo o livro.

Nos versos de página são impressos, também por serigrafia mas agora a preto, os mesmos retratos (os positivos das imagens presentes nas frentes de página).

É importante denotar a escolha do livro como meio para mostrar as imagens. Sendo que ao livro temos associados hábitos ou comportamentos próprios da leitura. Por mais que

“JE est un autre”, este livro, não contenha texto no seu interior, a observação das imagens tende a fazer-se com uma aproximação, indivíduo/objeto, própria da leitura e não tanto do ver/da contemplação. Assim mesmo o livro contendo somente imagens, temos tendência a observa-las como se de um texto se tratasse, ou seja tentamos lê-las.

“JE est un autre”, acontece no momento em que percebi que precisava que o trabalho desenvolvido em “Tiras-retratos – fragmentos em linha.” carecia ser tangível, possível de ser sentido de uma forma corporal. Precisava ser tateado e que esse tatear fosse de algo íntimo, no sentido de ser observado isoladamente, de um para um. Era necessária uma contemplação individual, muito característica daquilo a que estamos habituados ao nos relacionarmos com os livros.

O fazer do livro, do *livro de artista*, é para mim um processo de duplo objetivo. Neste caso, “JE est un autre” foi, o fazer de um novo trabalho e simultaneamente pensar o processo do fazer. Ao pensar o que pretendia com o fazer um livro, refleti sobre o conceito de livro, e depois ao desconstruir e reconstruir o conceito, adaptei-o para construir algo que seria o *meu* livro. Trata-se de um momento de procura e experimentação que me ajuda a pensar, talvez um pensar com as mãos, um *pensar com o corpo*, o trabalho desenvolvido. Neste caso refiro-me, em particular, às séries “Tiras-retratos” e “Tiras-retratos – fragmentos em linha”.

4.5. “Transgressão/Encenação.”

Da pré-disposição para usar imagens conseguidas do próprio corpo – em particular do rosto –, outra se aflorou. O autodesafio de usar o próprio corpo como modelo fotográfico. Desta vez, e pela primeira vez na minha exploração plástica, captei imagens de corpo inteiro.

Tem assim início o uso premeditado do próprio corpo com objetivos específicos. A encenação para uma representação. Um fazer no qual se procura moldar o corpo, essencialmente ao nível da postura, num processo de encenação onde se exige um ajustar do corpo a posturas idealizadas e socialmente conotadas ao masculino ou ao feminino.

Considerando não se tratarem de posturas que reconheça como minhas decidi recorrer à encenação. Com base nas ideias sociais daquilo que é uma postura masculina e daquilo que é uma postura feminina. Ideias fortemente demarcadas, por exemplo, pela publicidade. Ideias que fazem parte do imaginário coletivo, ou de uma espécie de convenção cultural da sociedade contemporânea ocidental. São ideias que inevitavelmente – concordando ou discordando delas – fazem também parte do meu imaginário considerando que nasci e sempre habitei nessa mesma sociedade.

Explorei, experimentei e simulei posturas, e possíveis identidades. Identidades e posturas que não tenho como minhas, que não tenho como pertencentes à minha vivência no meu cotidiano Encenando, tentando representar possíveis outros, tentando representar identidades possíveis, partindo da imagem do próprio corpo.

A encenação decorreu em várias sessões fotográficas em estúdio, de forma isolada. Recorri a um assistente, cuja função foi o disparar da câmara, de modo a evitar a utilização de temporizadores ou de cabos de disparo.

Para esta série – “Transgressão/Encenação” – ocorreram primeiramente três sessões fotográficas. Posteriormente seguiu-se uma quarta e última sessão para a concretização do projeto. Todo o processo se fez por meio de fotografia digital.

Com o objetivo de questionar ideias culturais relativas ao género masculino na sociedade contemporânea ocidental, avancei para a primeira sessão com uma parafernália de acessórios, uns de uso quotidiano outros nem tanto. Contudo todos os objetos já existiam – não criei, não moldei, nem manipulei materialmente nenhum dos objetos. Dessa parafernália constavam, entre outros, acessórios como: calçado, meias de vidro, lâminas de barbear, vestidos, saías, calças, sutiãs, brincos, perucas.

A primeira sessão fotográfica foi uma exploração de possibilidades de construção das imagens. Fizeram-se as primeiras provas fotográficas. Deu-se a experimentação de toda a parafernália de objetos e testaram-se combinações desses. Foram também feitos testes de iluminação e paralelamente no cenário, nomeadamente o que incluir nele.

No que respeita ao corpo, foram feitas imagens em que se envergou os vários acessórios e também imagens de corpo nu. Ainda em relação ao corpo, experimentou-se olhar as diferenças que poderiam ser conseguidas com a modelação dos caracteres sexuais secundários, nomeadamente exhibir ou não os pelos faciais – a barba. Foi também experimentado o uso de maquilhagem, desde o lápis de contorno usado para robustecer as linhas dos olhos, até ao batom vermelho e às sombras coloridas. Da primeira sessão foram feitas mil e seis imagens, nenhuma das quais veio a ser incluída na série final.

Feitas e observadas as imagens, começaram a ser tomadas decisões, como:

- Não pretendia prosseguir com os grandes planos, tendo decidido avançar com os planos gerais, de corpo inteiro.

- No que respeita à construção do cenário, decidi que o queria o mais limpo possível, somente o corpo e os acessórios em uso.

- Quanto aos acessórios, ficaram reduzidos aos sapatos de salto alto. Considerei serem o elemento necessário e bastante à materialização do que objetivava representar. Para além de que, de todo o conjunto de objetos com que iniciei a primeira sessão, os sapatos de salto alto eram dos que tinham uma funcionalidade que poderá ser considerada ambivalente aos corpos de ambos os sexos. São em ambos, igualmente possíveis de calçar e as condições base que dão aos corpos são as mesmas, essencialmente as posturas a que obrigam e o conseqüente salientar dos músculos, o que se denotou de forma mais acentuada nos membros inferiores.

- Os sapatos de salto alto usados na primeira sessão, não eram os indicados. Primeiro, porque me interessava um tipo de sapato mais clássico. Segundo, com a primeira sessão percebi (com o corpo) que, os músculos começavam a ficar mais delineados após cerca de duas horas de ter os sapatos calçados (o que implica muito tempo de espera para poder fotografar e muito tempo com dores). A solução que encontrei foi optar por um tipo de sapato com um corte mais aberto e que não tivesse fivelas e que não apoiassem a estabilidade do pé. E ainda em que o salto fosse mais fino e mais alto. Pois com tais características o esforço físico exigido seria muito superior, logo o tempo de espera para que se denotassem alguns efeitos no corpo não seria tão longo. E assim poderia fotografar com maior celeridade.

- Quanto aos caracteres sexuais secundários, no caso a barba, optei por fotografar com barba.

- Da observação das imagens, coloquei ainda a hipótese de fotografar sobre fundo branco.

- No que respeita à iluminação, percebi que me interessava explorá-la de forma a conseguir dar uma maior importância ao corpo nu e um menor destaque aos sapatos.

- Das posturas, pouco consegui concluir da primeira sessão, havia demasiado ruído nas imagens provocado pelo excesso de acessórios no corpo, acabei por decidir representar o corpo nu.

Na segunda sessão fotográfica, reduzido o leque de acessórios aos sapatos de salto alto – já com o modelo de sapatos pretendido – e à maquilhagem considerada necessária – o lápis preto de contorno para robustecer as linhas dos olhos e o *blush* para corrigir manchas ou características da pele. Encenaram-se poses e testaram-se os esquemas de iluminação, desta vez sobre fundo branco. Desta sessão resultaram trezentas e vinte e três imagens, um número substancialmente inferior ao da primeira sessão.

Analisando as imagens resultantes desta sessão começava a tornar-se mais claro o caminho a prosseguir:

- O fundo branco não permitia um jogo de diluição forma/fundo dos sapatos no cenário, pelo contrário observava-se um recorte conciso do corpo e um destaque extremo dos sapatos – uma vez que seja estava literalmente a colocar preto no branco.

- Muito devido às formas de iluminação que arrisquei tentar, rapidamente comecei sentir as imagens como se de um anúncio publicitário se tratassem, o que não era o meu objetivo.

- Contudo, foi fundamental fotografar sobre fundo branco, pois dessa forma consegui ter um olhar claro sobre as imagens. Foi deveras importante para perceber quais as poses que pretendia explorar.

- Confirmava-se também nessa sessão que, a escolha do novo modelo de sapatos tinha sido acertada. Com estes não havia a necessidade de uma tão longa espera para que se conseguisse obter o salientar dos músculos.

Na terceira sessão fotográfica, retorna-se ao fundo preto e reencenam-se uma vez mais algumas das poses. Nesta sessão houve já uma maior facilidade de encenação, embora não tenha conseguido obter a pose pretendida à primeira tentativa em nenhuma das quatro sessões. A principal razão do avultado número de fotografias feitas por sessão prende-se exatamente com esse facto – o conseguir encenar uma pose previamente determinada e simultaneamente aparentar que o corpo não estava em tensão mas sim relaxado.

Desta sessão resultaram duzentas e uma imagens.

Dessas decidi imprimir em formato A4, cerca de vinte imagens. As quais durante algumas semanas dei a ver a algumas dezenas de pessoas – desde os meus colegas de mestrado, professores, bem como a colegas e professores de outros cursos e ainda a pessoas completamente externas ao ambiente que se vive numa escola de artes. Esse processo passava por dispor as imagens lado a lado em três ou quatro filas, e pedir às pessoas que escolhessem algumas imagens. Feita a escolha, pedia-lhes que definissem o porquê de escolher umas e não outras. As respostas, independentemente de serem pessoas das escola ou de fora, variavam, bem como as escolhas, mas as definições dos porquês das escolhas eram similares: “Esta é mas masculina, esta mais feminina, aquela é estranha (muitas das vezes referiam “estranho” como ambivalente ou andrógino), esta é sensual, a outra é provocadora.

Com este inquérito, pretendia simplesmente perceber qual o efeito que as minhas imagens poderiam provocar no observador.

Percebi também relações entre imagem/formato/modos de observar. Pelo que decidi testar projetar as imagens em diferentes escalas. Não desejava uma observação confortável mas sim uma observação dupla, em que o observador se sentisse confrontado com a imagem e simultaneamente observado no momento da observação. Razão que me levou a decidir mostrar as imagens numa escala aumentada e amplamente superior à escala humana.

Durante a quarta e última sessão, houve uma seleção prévia de imagens com as poses que desejava aperfeiçoar. Assim encenaram-se somente o conjunto de poses pretendidas, aplicaram-se as decisões tomadas no que respeita a maquilhagem, iluminação e cenários. Dessa sessão resultaram cento e quinze imagens. A série final é constituída por treze imagens de um homem nu a usar sapatos de salto alto.

“Transgressão/Encenação” – é materializada por meio de projeção (com recurso a *data show*), instalada em sala obscurecida. A série é dividida por duas *timelines*, uma com seis imagens e outra com sete, retroprojetadas sobre duas telas em confronto (frente a frente), com uma distância de cinco metros entre si. Ambas as telas de projeção com 450 x 120 cm cada, sendo que as imagens ocupam a totalidade das telas.

A forma como o trabalho é instalado – a sala obscura, a dimensão que as imagens tomam, a distância entre as telas de projeção e a sua disposição no espaço – cria um ambiente imersivo. Ao circular em torno das telas o observador confronta-se com imagens de uma escala que é aproximadamente o dobro da escala humana, imagens em que a genitália fica ao nível do olhar do observador e os sapatos coincidem com a linha do chão. São imagens também elas em confronto contínuo, sequenciadas em *loop*, com um espaçamento temporalmente de seis segundos, de forma dessincronizada entre as duas telas de projeção com intervalos de três segundos. Ficando assim o observador colocado entre imagens em confronto, tendo de se movimentar, alternando o olhar entre duas telas para contemplar as imagens em olhares fugazes, de breves segundos.

5. CONCLUSÃO

A investigação no Mestrado em Artes Plásticas começa pelo usar de imagens do próprio corpo, reconhecível e com identidade. Primeiramente rebuscando imagens ao depósito pessoal de imagens fotográficas, retratos de rosto e autorretratos, que tinham vindo a ser arquivados ao longo dos anos. Posteriormente usando o próprio corpo como modelo fotográfico, em sucessivas sessões de estúdio, que resultaram na série “Transgressão/Encenação”. Trabalho que se tornou exploração central na componente prática da tese.

Da exploração plástica que decorreu ao longo do Mestrado em Artes Plásticas, foi processualmente acontecendo um amadurecimento da consciência do próprio corpo enquanto instrumento viável para a materialização de ideias, um instrumento fértil para o desenvolvimento da exploração plástica. E que é usado como modelo, para representações várias, por via de um trabalho de encenação que transgride o seu viver quotidiano.

Houve assim, em mim enquanto autor, uma tomada de consciência da minha capacidade de desdobrar o meu próprio corpo para mostrar ideias intrincadas nas inquietações que me movem. Essa consciência vem acompanhada de uma vontade de continuar a usar futuramente, o próprio corpo na minha exploração plástica e que talvez seja possível o seu uso enquanto instrumento para performance. Todavia, a performance está ainda algo distante dos media que tenho vindo a usar na minha exploração plástica

Quando estava a preparar o texto do capítulo dois desta componente escrita da tese, confirmei efetivamente a forma como no meu fazer trânsito entre media e técnicas. E daí vem o meu entendimento de que os media e técnicas usados nos diferentes trabalhos até agora concluídos, não compromete a utilização de outros media e técnicas futuramente

O que realmente me interessa é conseguir a melhor forma de partilhar uma ideia ou uma determinada inquietação, os media e técnicas são ferramentas para o conseguir. O que me move são as inquietações, não são os media ou as técnicas.

Voltando ao uso do próprio corpo e à série de trabalho “Transgressão/Encenação”, seria com a qual concluí o longo processo pessoal de exploração plástica em contexto de mestrado: exploraram-se, pela encenação em estúdio, clichés contemporâneos de representação do corpo masculino enquanto identidade. Trabalhou-se com modelo nu masculino e com acessórios femininos, explorando-se o confronto e o diálogo entre os dois. Questionando e abusando desses clichés através de poses que associamos a uma zona de

discreto pudor de identidade sexual, seja ela hétero, homossexual ou outra, confrontando-os com mais clichés de representação social da virilidade.

Jogando com invocações e insinuações, ambiguidades e secretismos foi esboçada a frágil fronteira entre o que é um gesto ou uma pose masculina e feminina, e ainda andrógina ou efeminada. Capturei pormenores e pluralidades de representação do corpo masculino, movimentos, poses, comportamentos, identidades e clichés.

Um corpo nu, um corpo a quem socialmente se atribuiu o género masculino – porque tem um pénis (é um facto o pénis é visível nas imagens) é então um homem, que tem calçados uns sapatos de salto alto. É posta em causa a atribuição de género e de identidade sexual com base no sexo com que o indivíduo nasceu. Isto é, uns clássicos sapatos pretos e envernizados, são socialmente conotados ao género feminino ou seja, um objeto para ser usado por mulheres (indivíduos com vagina).

Apesar do estudo entre as diferenças patentes entre nos termos “autorretrato” e “*autorrepresentação*”, concluo que no âmbito do meu trabalho essa distinção por enquanto pouco importa.

No fim de contas, não será tudo isto, muito semelhante à necessidade de rotular a identidade social de um indivíduo, que transita entre aquilo que o indivíduo diz ser e aquilo que outrem pressupõe que ele seja?

BIBLIOGRAFIA

Barthes, R., 2001. *A Câmara Clara*. Traduzido do francês por Manuela Torres. Lisboa: Edições 70. pp. 26-27.

Blessing, J. e Trotman, N., 2008. *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque: Guggenheim Museum.

Instituto de Lexicologia e Lexicografia da Academia das Ciências de Lisboa, 2001. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Braga: Editorial Verbo.

Mercié, J., 2010. *Pierre Molinier*. Traduzido do francês por C. Penwarden. Paris: les presses du réel – kamel mennour.

Natter, T. G. e Leopold, E., 2012. *Nude men: From 1800 until the present day*. Traduzido do Alemão por Ian Pepper e Bronwen Saunders. Munique: Hirmer Publishers.

Molder, J., 1999. *Jorge Molder Retratos, Conversas, Fragmentos*. Entrevistado por Alexandre Melo. *Arte Ibérica*, n.º 25 Junho.

Nodin, N., 2002. *A Sexualidade de A a Z*. Braga: Círculo de Leitores.

Sardo, D. e Molder, J., 1999. *LUXURY BOUND Fotografias de Jorge Molder*. Lisboa: Assírio e Alvim.

WEBGRAFIA

CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. *Exposições Virtuais - auto-retrato e auto-representação Jorge Molder*. [online] Disponível em: <<http://cam.gulbenkian.pt/index.php?headline=39&visual=2&gallery=jorgemolderautoreperet&langId=1>> [Consultado a 12 de Maio de 2014].

Macedo, P. e Mah, S., 2012. *Entre Imagens 09/13A Jorge Molder*. Molder entrevistado por Sérgio Mah. Episódio 9. [online] Disponível em: <<http://www.entreimagens.com/>> [Consultado a 30 de Julho de 2014].

Oxford University Press, 2014. *Oxford Dictionaries*. [online] Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/heteronormative> [Consultado a 2 de Setembro de 2014].

Singel Internationale Kunstcampus, 2011. *Peter Downsbrough and The Books*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xMKVqI_d6s> [consultado a 11 de Maio de 2014].

ANEXOS



Ilustração 1



Ilustração 2



Ilustração 3



Ilustração 4



Ilustração 5



Ilustração 6



Ilustração 7



Ilustração 8



Ilustração 9



Ilustração 10



Ilustração 11



Ilustração 12



Ilustração 13

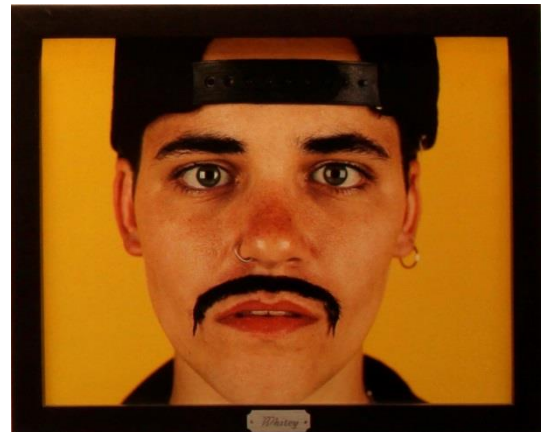


Ilustração 14

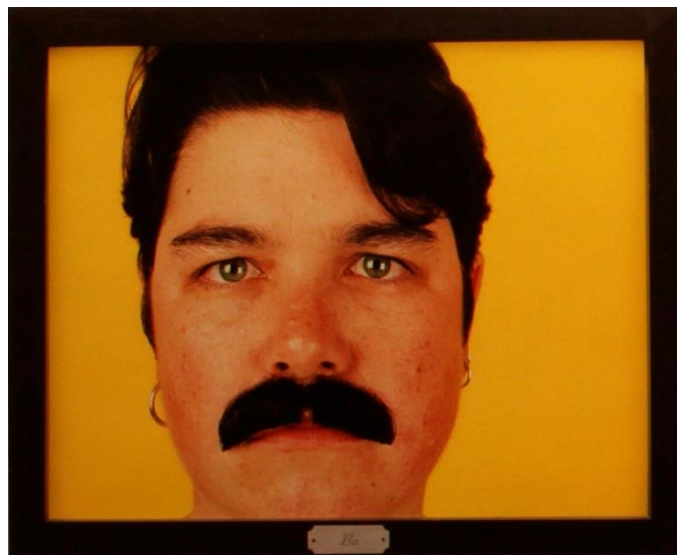


Ilustração 15



Ilustração 16



Ilustração 17

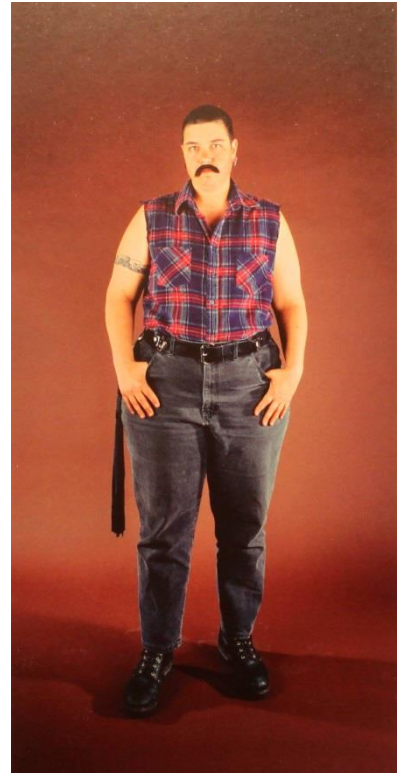


Ilustração 18

Legenda:

Ilustração 1

Anguissola, S., 1555. *The Chess Game*. [pintura] Disponível em: <https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/Images/ARTH200/Artist/anguissola/sel_chess.jpg> [Consultado a 16 de Maio de 2014].

Ilustração 2

Courbet, G., 1844-1854. *L'homme blessé*. [pintura, óleo sobre tela, 81.5 x 97.5 cm] Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&nnumid=000925&cHash=0b28c33c44> [Consultado a 16 de Maio de 2014].

Ilustração 3

Schiele, E., 1912. *Self-Portrait with Lampion Fruit*. [pintura] Disponível em: <<http://www.leopoldmuseum.org/en/leopoldcollection/masterpieces/36>> [Consultado a 16 de Maio de 2014].

Ilustração 4

Molinier, P., *Nude self-portrait, circa 1955*. [fotografia]. Mercié, J., 2010. *Pierre Molinier*. Traduzido do francês por C. Penwarden. Paris: les presses du réel – kamel mennour. p. 10.

Ilustração 5

Molinier, P., *Self-portraits emasculated and with a vulva drawn in*. [fotomontagem]. Mercié, J., 2010. *Pierre Molinier*. Traduzido do francês por C. Penwarden. Paris: les presses du réel – kamel mennour. p. 157.

Ilustração 6

Molinier, P., *Le Chaman*. [fotomontagem]. Mercié, J., 2010. *Pierre Molinier*. Traduzido do francês por C. Penwarden. Paris: les presses du réel – kamel mennour. p. 305.

Ilustração 7

Molinier, *With the dool on his lap*. [fotomontagem]. Mercié, J., 2010. *Pierre Molinier*. Traduzido do francês por C. Penwarden. Paris: les presses du réel – kamel mennour. p. 40.

Ilustração 8

Molinier, P., *Self-portrait with the love spur*. [fotomontagem]. Mercié, J., 2010. *Pierre Molinier*. Traduzido do francês por C. Penwarden. Paris: les presses du réel – kamel mennour. p. 96.

Ilustração 9

Molinier, P., *Self-portrait with the love spur*. [fotomontagem]. Mercié, J., 2010. *Pierre Molinier*. Traduzido do francês por C. Penwarden. Paris: les presses du réel – kamel mennour. p. 99.

Ilustração 10

Opie C., 1993. *Self-portrait / Cutting*. [fotografia] Disponível em:
<<http://www.moca.org/pc/images/artworks/800px/opie.jpg>> [consultado a 20 Julho 2014].

Ilustração 11

Opie C., 1994. *Self-Portrait /Pervert*. [fotografia] Disponível em:
<http://www.stephenfriedman.com/serveas/_self-portrait-pervert1350404620.jpg/1920/1080>

Ilustração 12

Opie C., 2004. *Self-Portrait /Nursing*. [fotografia] Disponível em: <<http://www-tc.pbs.org/art21/files/uploads/03-opie-art-2004-003-selfportraitnursing.jpeg>> [consultado a 20 Julho 2014].

Ilustração 13

Opie C., 1991. *Chief* na série *Being and Having*. [fotografia]. Blessing, J. e Trotman, N., 2008. *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque: Guggenheim Museum. p. 46.

Ilustração 14

Opie C., 1991. *Whitey* na série *Being and Having*. [fotografia]. Blessing, J. e Trotman, N., 2008. *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque: Guggenheim Museum. p. 47.

Ilustração 15

Opie C., 1991. *Bo* na série *Being and Having*. [fotografia]. Blessing, J. e Trotman, N., 2008. *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque: Guggenheim Museum. p. 46.

Ilustração 16

Opie C., 1994. *Ron Athey* na série *Portraits*. [fotografia]. Blessing, J. e Trotman, N., 2008. *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque: Guggenheim Museum. p. 68.

Ilustração 17

Opie C., 1994. *Vaginal Davis* na série *Portraits*. [fotografia]. Blessing, J. e Trotman, N., 2008. *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque: Guggenheim Museum. p. 69.

Ilustração 18

Opie C., 1994. *Bo* na série *Portraits*. [fotografia]. Blessing, J. e Trotman, N., 2008. *Catherine Opie: American Photographer*. Nova Iorque: Guggenheim Museum. p. 67.