

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

A imagem de si

Componente escrita da Tese
Mestrado em Artes Plásticas

Nolwenn Léonard

Orientador: Professor Doutor Samuel Rama

Co-orientação: Professora Doutora Isabel Baraona

Caldas Da Rainha 2016

Quero agradecer todas as pessoas que ajudaram a escrever e pensar a tese;

Os meus orientadores, pela escrita e tradução em português;

A minha turma;

Bartolomeu pelas conversas sempre enriquecedoras;

A minha mãe por ser um apoio permanente;

A imagem de si

Índice

Palavras-chaves	04
Resumo	05
I. Introdução	06
II. A imagem como meio de identificação	08
A) As fotografias	08
1. Tirar as fotos ou como tentar definir-se pelas imagens fotográfica	08
2. Arquivar as fotografias e o problema do falso	09
3. Escolher as imagens ou como uma foto «me fere»	12
4. Trabalhar as fotografias ou a procura da essência através do tratamento do auto-retrato	13
B) A procura da essência através o tratamento do auto-retrato	15
III. As séries	19
A) As «ímagens remanentes»	19
1. Explicação do processo	19
2. O processo de desenho	22
B) As «peintographies»	26
IV. Conclusão	29
V. Bibliografia	31
VI. Anexos	33

Auto-retrato
Desenho
Fotografia
Fragmento
Presença - Ausência
Vestígios
Remanescências

Resumo

A imagem de si é esta imagem que temos de nós mesmos: imagem que corresponde ao mesmo tempo à que vemos no espelho, nas fotos, mas também no olhar dos outros e, principalmente, o mais importante para mim, a imagem que «sentimos de nós».

Esta dissertação é uma reflexão sobre as minhas pesquisas artísticas baseadas sobre as fotografias que tiro de mim: é, de facto, da captura de fotografias que nasceu o meu questionamento sobre a imagem de si.

Descrevo o meu processo de desenvolvimento destas imagens fotográficas nas quais não me reconheço e que são a base do meu trabalho: simultaneamente pelo facto de ser o tema, mas também porque são iniciadoras das minhas pesquisas.

Neste texto, faço uma análise das duas séries principais realizadas este ano: as «images remanentes» e as «peintographies»: a primeira série está muito ligada ao processo de desenho e a ideia de *mimésis*, enquanto a segunda está mais ligada à ideia de duplo fotográfico, pelo processo de captura de imagens, diferente do processo que usava inicialmente, para incluir a minha imagem nas fotos.

The Self-image is the image we have of ourselves: this image corresponds at the same time at the one we see in the mirror and in the photographs but also the one we see in the eyes of others and, above all, the most important for me, the image that we feel.

This text is a reflection on my artistic practise, based on photographs I take of myself: My questioning about the self-image is the result of taking photographs of me.

I describe the development process of these photographic images in which I do not recognize me and which are the basis of my work: by the fact of being the theme, but also because they are initiating of my research.

In this essay, I analyse the two main series made this year: the «images rémanentes» and the «peintographies». First series is related to the process of drawing and the idea of Mimesis while the second one is linked to the idea of double, by the process of taking photographs, which is different from the process of taking photos of me to appear.

Introdução

*«Então queira ter a bondade de colocar
algumas dezenas de peças à minha disposição.
— De peças?...
— Dasquelas peças a que o senhor viu reduzir-se
a sua famosa personalidade.
Não posso jogar sem elas.
Ergueu um espelho diante de mim e nele voltei a ver
a unidade de meu ser decomposta em muitos eus,
cujo número parecia haver aumentado ainda mais».¹
Hermann Hesse – O Lobo da Estepe*

Esta citação do «Lobo da Estepe» ilustra muito bem a minha relação com as imagens fotográficas: tiradas com o objectivo de identificação, acabam por dividir o que considero ser a minha imagem identitária.

Este questionamento sobre a imagem de si, que gerou as minhas pesquisas artísticas, está em ligação com as fotos nas quais aparecia. É iniciador do meu trabalho: como não me encontrava nas fotos que tinha tirado de mim – porque estava a posar – comecei pouco a pouco a trabalhar a partir destas imagens.

O primeiro capítulo centra-se sobre a facto de tirar fotografias: explico o processo, mas também o funcionamento do arquivo e a minha maneira de trabalhar, para depois abordar à relação do meu projecto com o auto-retrato. Perdida nas fotos de mim, realizei um trabalho parecido ao do Roland Barthes, cujo livro «A Câmara Clara»² me inspirou muito: o escritor, depois da morte da mãe, anda à procura de uma sua imagem para a reencontrar. Sente a sua presença apenas numa fotografia.

Quanto a mim, quando me vejo nas fotos, tenho muitas vezes a impressão de ver apenas uma imagem superficial de mim, às vezes em deslocamento inteiro com a ideia que tenho de mim. O meu trabalho das fotos é então tentar reencontrar-me, o que acontece principalmente durante o processo de desenho. As fotografias têm para mim um carácter de *aprisionamento*: podemos muito rapidamente sentirmo-nos enclausurados numa imagem, que não é sempre a mais justa. Aconteceu-me muitas vezes identificar-me às imagens que tinha criado, o que fazia aparecer uma espécie de alienação: quem sou eu? A imagem que vejo de mim na fotografia ou a imagem que «sinto de mim»?

¹ HESSE, Hermann, «O Lobo da Estepe», tradução de Ivo Barroso, Editora Record e Altaya, Rio de Janeiro/ São Paulo, 1995. P195

² BARTHES, Roland, «A Câmara Clara: nota sobre a fotografia» tradução de Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 1998.

Trabalhar sobre estas fotografias é um meio para acabar com esta alienação: tentei durante muito tempo de agarrar-me às imagens. É pelo trabalho destes *selfies* que consegui restaurar com o que chamo de «a minha imagem verdadeira», a que me constitui: a imagem que «sinto de mim».

O capítulo seguinte é consagrado às duas séries principais realizadas este ano: a série das «imagens remanentes» e a série das «peintographies». Faço uma ligação entre a série das «imagens remanentes» com o processo de desenho e à ideia de *mimésis*: o desenho é um médium que tem um lugar fundamental na minha prática artística. Tenho, desde o meu início com os lápis, este prazer em fazer uma «cópia do real» para reabrir o mundo das possibilidades. Relacionei depois a série das «peintographies» com a ideia de duplo fotográfico, porque mesmo que considere a maioria das fotos como falsas e superficiais, é o meu corpo e a minha cara que está presente na foto. É o *punctum* que encontro nestas fotografias que origina o trabalho sobre o auto-retrato.

II. A imagem como meio de identificação

A. As fotografias

1. Tirar as fotos ou como tentar definir-se pelas imagens fotográfica

Desde o meu início com um computador, um pouco antes de ter 15 anos, interessei-me pelas fotografias nas quais aparecia e ao mesmo tempo nasceu o meu questionamento sobre a minha própria imagem, principalmente a fotográfica. «A imagem de si», título desta dissertação, é a imagem que temos de nós próprio, a imagem à qual nós identificámo-nos: as fotografias, o reflexo no espelho, mas também a imagem que sentimos *ter* ou *ser*. A minha preocupação com as fotografias tem uma ligação directa com o uso do computador e da Internet. Na mesma altura, comecei a tirar fotografias de mim mesma, fotos chamadas hoje *selfie*. Estas fotografias foram, muito rapidamente, destinadas à publicação na Internet (blog, em particular). Penso que era uma maneira inconsciente de tentar identificar-me, definir-me e perceber quem eu sou. Esta identificação era feita através das fotos que tirava: claro que *falsas* porque eram fotos nas quais estava a fingir; fotos onde fazia uma encenação: eram estudadas e seleccionadas de forma a apresentar-me no meu melhor. Portanto, agarrei-me a estas imagens e a elas identifiquei-me, como se me ajudassem definir-me.

O psicanalista Jacques Lacan, mas também outros como Françoise Dolto, desenvolveram o conceito de «estádio do espelho» no qual a criança vai tomar consciência de que possui uma imagem. É uma noção muito importante na construção do ser, porque a criança descobre que não é apenas o que sentia ser no imediato, mas que é também a imagem devolvida pelo espelho. Percebe então a unidade do corpo e do ser. «*Neste sentido, sou apartado de mim mesmo, e a imagem do espelho prepara-me para uma outra alienação ainda mais grave, que será a alienação por outro. Porque de mim mesmo os outros têm apenas esta imagem exterior análoga à aquela que está no espelho e, por conseguinte, o outro me apartará da minha intimidade imediata (...)*»³ Intimidade imediata que tinha comigo e que o espelho já terá apagado em parte.

Atualmente, e com ao uso cada vez mais frequente dos *selfies*, muitos são os psicólogos e os psicanalistas que falam do facto de, simbolicamente, ter-se passado do estádio do espelho ao estádio do *selfie*: alterando completamente a nossa relação com o mundo, com os outros e essencialmente a nossa relação com nós próprios.

Este conceito de construção de si através da imagem tem uma grande relação com o meu trabalho: Jacques Lacan fala de uma «alienação» que surgiria da tomada de consciência da

³ tradução livre de M.Merleau Ponty, Les relations à autrui chez l'enfant, ed. Les cours de la Sorbonne, pp55-57.

nossa imagem: Qual é a imagem «verdadeira»? Do espelho, da fotografia ou aquela que «sentia ser»?

Em que a «imagem de si» é importante na construção do ser?

Harry Haller, personagem principal do livro «O Lobo da Estepe»⁴, de Hermann Hesse, muda-se para uma pequena pensão burguesa, depois de se separar da esposa. É um homem que está à sua procura de si próprio, dividido entre a necessidade de solidão e de estar em sociedade.

Esta mudança pode ser vista como uma maneira de tentar compreender quem ele é: está à procura de um sítio onde possa estabelecer-se porque está à procura de quem ele é: ter uma casa, um lugar onde ficar para recuperar o seu ser, que lhe escapa; para definir-se.

Relaciono esta vontade de Harry Haller em encontrar um sítio onde estabelecer-se por fim, de «fixar» o seu ser, com a minha própria vontade de tirar fotografias de mim. Nos dois casos, mas de maneira diferente, estamos a tentar definir-nos e identificar-nos, o que se faz, para mim, através das imagens.

Este «Lobo da Estepe» considera a situação dele como temporária: chama à pensão onde fica «a minha pequena aparência de lar» como se esta situação pudesse mudar em qualquer momento: não é realmente a casa dele, mas agarra-se apesar de tudo um pouco, como se se agarrasse a uma pequena parte da sua identidade: o que é exatamente como eu tentava e tento ainda hoje, às vezes, reconhecer-me nas fotos de mim mesma: sei que são apenas imagens superficiais apesar de estar a posar e sei que não me definem mas, no entanto, dão-me uma certa segurança, fornecem-me um sentimento de existência, mesmo que sejam apenas fragmentos de mim.

A imagem fotográfica é, em primeiro lugar, uma maneira de «testemunhar que existo»: o que é mais tranquilizador do que ver a sua própria imagem fixada numa fotografia. A imagem que «sinto de mim» é algo muito impreciso e vago enquanto a imagem foto é exatamente o oposto. Fixar o seu ser pelas fotos. É a razão principal pela qual faço coleção das fotos: confortam-me quanto à minha existência. Tenho muitas vezes o sentimento de ser um corpo invisível, uma pessoa sem identidade e as imagens tornaram-se pouco a pouco meios de identificação.

2. Arquivar as fotografias e o problema do *false*

Quando entrei no primeiro ano de licenciatura de desenho na Academia de Belas-Artes de Tournai, na Bélgica, continuei de tirar fotografias (como fiz, na verdade, durante toda a minha adolescência). Comecei também a conservar e a arquivar essas imagens que tinha de mim.

⁴ HESSE, Hermann «O Lobo da Estepe», tradução de Ivo Barroso, Editora Record e Altaya, Rio de Janeiro/ São Paulo, 1995.

Guardei poucas fotografias do período anterior ao primeiro ano de licenciatura. Por vezes, numa vontade de mudar a ideia que tinha de mim própria, apagava algumas fotografias do meu computador. Deixei de as apagar quando arqueei os *selfies*, mas apesar disso tive momentos nos quais apaguei algumas pastas - quero dizer séries de fotos - porque não gostava delas ou porque tinha uma impressão de haver uma discordância absoluta entre o meu ser e as fotos. Provavelmente algumas imagens apagadas perduram nas redes sociais, onde nunca é realmente possível apagar tudo, mas não possuo os ficheiros digitais - o que é aliás muito estranho, este sentimento de já não possuir a sua própria imagem.

Trabalhei o auto-retrato a partir do primeiro ano de licenciatura. Os ficheiros digitais estão guardadas no computador por datas, séries e títulos. Por vezes, são reunidas várias imagens numa pasta e sem qualquer triagem. A maior parte das fotos que compõe este arquivo são «selfies» nos quais posava, tentando apresentar uma boa imagem de mim ou fotos tiradas em certas condições - distância entre a câmara fotográfica e o sujeito, o enquadramento, a luz - que foram feitas com o objetivo de as desenvolver depois em projetos. Esta vontade de posar atrás da máquina foto faz-me pensar no livro «A Câmara clara»⁵ do Roland Barthes: explica que está a procura de fotografias nas quais poderia «reencontrar» a imagem da mãe falecida. Apercebe-se de que o noema da fotografia é o «isso-foi», quer dizer que a fotografia é testemunha do que foi: um ser, quando falamos do retrato. Confia também que não se reconhece nos seus retratos fotográficos: nenhum revela o seu «ser interior». Quanto às fotografias da mãe, encontra apenas uma na qual tem o sentimento de a reconhecer, na sua simplicidade, na sua essência. O facto de querer encontrar-se nas fotos é um ponto interessante no texto do Barthes. Está relacionado com o meu trabalho.

Diria que a dificuldade da fotografia é a duração do processo: tiramos as fotografias a uma velocidade incrível, sem olhar verdadeiramente para o que está à frente da máquina. Parece-me que, hoje em dia, na era digital, as imagens estão tão presentes que já não revelam nada.

Roland Barthes queria que a fotografia conseguisse captar a essência da pessoa. A foto é, acho, um dispositivo revolucionário. No entanto, para o retrato, principalmente, e tendo em conta o uso que fazemos dela, a fotografia reforçou o «desvio» que traçado com a expansão do retrato ao XV século: os retratos foram cada vez mais realizados, não para *apresentar* os ausentes, mas para apresentar alguém segundo, entre outros, determinados atributos como a riqueza, ou seja documentando uma determinada imagem que o sujeito retratado queria apresentar. Penso que, muitas vezes, as fotos são feitas neste sentido: para apresentar uma imagem de si. Os critérios

⁵ BARTHES, Roland, «A Câmara Clara: nota sobre a fotografia» tradução de Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 1998.

não são, obviamente, os mesmos: representamos muito menos atributos como a riqueza ou a inteligência; optando antes, muitas vezes, por uma bela imagem de nós na qual parecemos *cool*. O que é exatamente o que eu fazia. Todas estas representações embelezadas são, na maior parte dos casos, falsas: o retrato não abrangia nem a essência nem a individualidade das pessoas, apenas a imagem. Mesmo quando falamos do período romântico: o retrato era feito com o objetivo de apresentar estados de alma ou ainda emoções, tratava-se também de imagens e não de essência.

Atualmente, na era do digital e da onipresença das imagens, posamos sistematicamente perante a máquina fotográfica. Roland Barthes sublinha que as pessoas tentam geralmente, no momento do disparo da câmara, corresponder a uma imagem: *«Uma das características do nosso mundo é talvez essa reviravolta: vivemos segundo um imaginário generalizado. Reparar nos Estados Unidos: aí tudo se transforma em imagens. Só existem, só se produzem e só se consomem imagens. Exemplo extremo: entrem numa boíte pornográfica de Nova Iorque. Lá não encontrarão o vício, mas apenas os seus quadros vivos (dos quais Mapplethorpe tirou lucidamente algumas fotografias). Dir-se-ia que o indivíduo anónimo (de forma nenhuma um actor), que aí é acorrentado e flagelado, só concebe o seu prazer se ele for acompanhado da imagem estereotipada (deformada) do sado-masoquista; o prazer passa pela imagem: é esta a grande mutação.»*⁶ À frente da câmara, muitas vezes, estamos a atuar e fingir de ser uma pessoa que pensamos ser ou que queríamos ser.

Não diria ser impossível que a fotografia se possa tornar ou voltar a ser um testemunho de «isso-foi», como o define Roland Barthes, mas o problema reside no nosso uso da fotografia, e particularmente na nossa vontade de corresponder às imagens - publicitárias, cinematográficas - em vez de apenas ser quem somos. Penso que é um dos «interesses» do meu trabalho: ultrapassar os clichés socioculturais muito presentes nas minhas fotos, mas também na minha vida para reencontrar a minha individualidade.

A artista americana Cindy Sherman, por exemplo, trabalhou muito sobre esta vontade de corresponder às imagens, a perda de identidade e os estereótipos. Nos primeiros trabalhos, em 1980, realizou a serie *Rear Screen Projections*⁷ na qual fez encenações fazendo referência aos estereótipos culturais e sociais, e na forma como existem através dos diferentes modos de representações como a publicidade, o cinema ou as revistas. O trabalho dela é uma análise da identidade individual, em particular, a da mulher.

⁶ BARTHES, Roland, «A Câmara Clara: nota sobre a fotografia» tradução de Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 1998, pág162-163

⁷ Ver em anexo 2

Ao desenvolver cada vez mais o meu trabalho sobre as imagens de mim, mudei pouco a pouco a forma de usar a câmara fotográfica: em vez de ser uma «fazedora de imagens» tornou-se uma espécie de espelho. A objetiva da máquina orientada na minha direção permite, cada vez mais, de me confrontar a mim mesma: já não há tantas encenações nem tentativas de *parecer*. A máquina tornou-se um olhar sobre mim: estou-me a observar.

No livro «A Câmara clara» Barthes tenta então de reencontrar a mãe dela através das fotos: é uma coisa muito difícil para mim. Em primeiro lugar, pelo facto de ter sempre «atuado» atrás da câmara e segundo, porque a duração do processo é, no caso do meu trabalho, fundamental: é essencial no sentido em que o tempo, o olhar, a contemplação e a análise fazem parte integrante do meu processo, razão pela qual todo o desenvolvimento do trabalho é feito em desenho e não em fotografia.

Barthes parece querer afirmar que, ao tirar de uma foto, a nossa essência aparece «por artes mágicas»: no entanto, para que esta essência apareça, é preciso ser *verdadeiro* quando a fotografia está a ser tirada; o que quer dizer não querer corresponder à uma *imagem*, nem posar mas ser *si mesmo*.

Posar atrás da máquina não quer obrigatoriamente dizer querer «ser bonito e apresentável»: pode significar atuar, corresponder a uma imagem ou a um estereótipo. Como diz José Gil, filósofo e ensaísta português: «*Há caras de função (de polícia, de professor, de esposa, de escravo, de consumidor, de fruitor de cultura de massas, etc), que não são apenas efeitos, mas agem sobre outras caras (...)*»⁸. Uma fotografia tirada num contexto particular muda também a atitude e a postura que tomamos: um professor que quer mostrar ser um professor muito sério não vai fazer o mesmo sorriso encantador para uma foto de turma, como o sorriso que faz do numa foto destinada à sua namorada. O contexto modela também a atitude. O meu sentimento de *falsidade* nas fotografias é iniciador das minhas pesquisas. É ao trabalhar destas imagens que consigo me aproximar da minha individualidade.

3. Escolher as imagens ou como uma foto «me fere»⁹

A escolha das imagens que vou usar como base para construir os desenhos não é feita segundo critérios especiais. Roland Barthes, tentando compreender porque uma fotografia o comove ou não, define dois aspectos diferentes: o *studium* e o *punctum*. O primeiro evoca a nossa consciência popular e a nossa educação, como por exemplo, a fome em África, enquanto o

⁸ GIL, José, *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio de Água, 1997. Pág. 171

⁹ BARTHES, Roland, «A Câmara Clara: nota sobre a fotografia» tradução de Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 1998, pág47

segundo, o *punctum*, «é esse acaso que nela me fere»¹⁰. As fotos escolhidas têm, para mim, um *punctum*. Há um elemento nelas que «me punge», que me interpela. É geralmente um elemento do rosto, pode ser *qualquer coisa*: um olho, uma boca deformada, um detalhe do casaco... É aliás sempre este elemento que me interpela que vou desenhar em primeiro lugar. A escolha das imagens é a parte mais rápida do processo: ou a imagem me «punge» e vou então trabalhá-la ou não o faz e fica na base de dados. Este facto de me «ferir» ou não, pode mudar a qualquer momento, razão pela qual actualmente conservo as imagens. A minha ideia - ou imagem - de mim é tão variável que estas fotos podem subitamente revelar-me *qualquer coisa*. Posso, de repente, ter o sentimento de me encontrar ou reconhecer nelas, mesmo se as fotografias datam de há alguns anos atrás.

4. Trabalhar as fotografias ou a procura da essência através do tratamento do auto-retrato

As fotos arquivadas no computador foram usadas para dar início a alguns projectos (algumas foram tiradas com este objectivo). Algumas fotografias foram então «trabalhadas» ou «desenvolvidas» logo após terem sido tiradas. Outras ficam em arquivo na memória do computador na expectativa de serem desenvolvidas, transformadas ou manipuladas. Nunca uso as imagens sem as editar previamente.

Trabalhar estas fotografias, quer dizer utilizá-las como base para desenvolver um projeto: cortá-las, rasgá-las, juntá-las, desenhá-las, perfurá-las ou ainda pintar sobre a imagem. Por vezes, também as edito um pouco com o Photoshop antes de as imprimir. As modificações efetuadas são, em geral, muito ligeiras: contraste e exposição da luz.

O trabalho sobre estas fotografias é o ponto de partida da minha prática artística: processo oposto ao da artista portuguesa Helena Almeida¹¹, cujo corpo é a base da prática dela: enquanto ela desenha (esboço) para dar início aos projetos, sendo o desenho a base do seu processo criativo, as minhas próprias pesquisas estão feitas em fotografia, porque são elas que iniciaram o trabalho plástico que vai seguir. A diferença é que a artista portuguesa usa o próprio corpo dela como um material para trabalhar enquanto a minha imagem, o meu corpo e a minha cara são ao mesmo tempo matérias de trabalho, mas também assunto.

O meu objectivo não é de embelezar a foto: é sobretudo uma tentativa de me reencontrar: eu, o meu ser, a minha essência, a minha individualidade; é tentar extrair o essencial que faz com que me reconheça. Estas fotos são apenas fragmentos de quem eu sou: não me reconheço

¹⁰ BARTHES, Roland, «A Câmara Clara: nota sobre a fotografia» tradução de Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 1998, pág47

¹¹ Ver em anexo 2

inteiramente. É pelo trabalho e pelas pesquisas baseadas sobre estas fotos que consigo *ser*. Encontro-me enquanto indivíduo pela prática artística. As pesquisas plásticas são iniciadoras de uma «relação comigo própria», de uma intimidade comigo.

As pesquisas não são feitas em qualquer sítio: as fotos sempre foram tiradas em locais conhecidos e íntimos nos quais me sentia bem: no meu quarto e no atelier da escola (o meu espaço de trabalho ficava bastante isolado). Excepto as poucas fotos que foram feitas por outras pessoas, seguido as minhas instruções, tiro sempre as fotos sozinha. A solidão é muito importante no meu trabalho, como o silêncio. É muito difícil para mim de trabalhar com barulho ou música.

Também por razões relacionadas com a noção de intimidade, sempre desenhei com a folha de papel posicionada na horizontal, sobre uma mesa. A posição vertical, na parede, é já um formato em apresentação. A horizontal permite estabelecer uma relação direta e imediata entre a folha de papel e o corpo que desenha. O desenho colocado na vertical dá-me a impressão de olhar para o meu reflexo no espelho; enquanto na posição horizontal o olhar dirige-se como se fosse para o meu reflexo nas águas: dá acesso ao sonho e à imaginação. Gaston Bachelard no livro «*A Água e os sonhos, ensaio sobre a imaginação da matéria*»¹², fala da oposição entre o reflexo na água e o do espelho: o primeiro possui uma dimensão mais especulativa, pela não-rigidez da superfície e sugere uma idealização.

O auto-retrato é um meio para me confrontar ao meu próprio ser, à minha própria imagem e tentar encontrar-me. Distingo o meu trabalho da auto-representação porque, para mim, o auto-retrato implica qualquer coisa de muito mais íntimo. Tento representar-me sem maneirismos: confronto-me a mim mesma e tento encontrar-me. Só importa o processo porque só importa esta intimidade comigo.

O auto-retrato ajuda a desenvolver a minha relação comigo de maneira muito directa: enfrentando a minha própria imagem, olho para mim e desenho-me; recrio-me e reinvento-me. Cada nova imagem trabalhada é como cada porta aberta por Harry Haller, o Lobo Da Estepe de Hermann Hesse: cada nova sala em que entra permite-lhe descobrir uma outra faceta da sua personalidade. Em cada novo espaço é, com efeito, confrontado a uma outra parte de si mesmo; bem como para cada novo desenho, sou confrontada a uma nova parte de mim mesma.

¹² BACHELARD Gaston, «*A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*», tradução de Antônio De Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1997

B. A procura da essência através o tratamento do auto-retrato

Um auto-retrato é um «*retrato desenhado ou pintado pela própria pessoa*»¹³. A palavra *retrato* vem do latim *protaho*: tirar, com o prefixo pro-: quer dizer tirar para a frente, extrair de. Fazer o retrato de um indivíduo é então «tirar para a frente» o que faz a pessoa: a essência, o ser, a individualidade dela. O retrato é um género muito antigo: de facto, as grutas de Lascaux e d'Altamira já estavam decoradas de retratos. Numerosos retratos foram também descobertos no Egipto do século II e III: foram realizados a fim de comemorar os mortos. Podemos também ver retratos nos desenhos dos Sumérios, nas esculturas gregas e na civilização romana.

É, no entanto, no final da Idade Média e depois no Renascimento que o retrato toma um lugar importante na arte, o que não é sem ligação com o interesse cada vez mais presente pela individualidade. Os retratos foram inicialmente realizados para *guardar* uma imagem, entre outros, de uma pessoa ausente (falecida ou distante) ou para glorificar a autoridade dos líderes.

Em «*História Natural*»¹⁴ Plínio, o Velho conta a história da invenção do retrato; dá uma ideia bastante justa do que é o retrato: uma noite, antes de ir para o seu regimento, um jovem soldado visita pela última vez a namorada, filha do oleiro Dibutadès de Sicyone, que mora em Corinto. A lamparina projeta a sombra do jovem na parede e a noiva traça o contorno da silhueta para conservar a imagem dele: o soldado amanhã estará já muito longe dela. O pai da rapariga aplica depois argila sobre este esboço e fez um relevo modelado que coze com as cerâmicas. Esta história demonstra claramente que o retrato é feito para tornar presente aquele que se encontra ausente.

O retrato conheceu uma expansão a partir do século XV. É nesta altura que a primeira função dele «desviou-se»: foi cada vez mais realizado para representar as pessoas para as valorizar socialmente: os burgueses, os nobres ou ainda os intelectuais. Queriam um retrato deles para pôr em evidência o estatuto social, por exemplo. Ao trabalhar por encomenda, o pintor representava a pessoa seguido os desejos dela.

Este fenómeno de bonitos retratos acentuou-se com a aparição da fotografia: qualquer um possui uma câmara fotográfica que lhe permite fotografar-se segundo um ângulo vantajoso. È exatamente desta maneira que usei a máquina. Criou-se um descolamento entre as minhas imagens fotográficas e a imagem que «sentia de mim».

Roland Barthes diz que a fotografia possui um «poder» particular: o de atestar de uma realidade. Contudo, hoje em dia, é cada vez mais fácil manipular e transformar as fotos (com Photoshop,

¹³ "auto-retrato", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/auto-retrato> [consultado em 22-08-2016].

¹⁴ PLINE L' Ancien, *Histoire Naturelle. Livre XXXV*. Traduzido e comentado por Jean-Michel CROISILLE. Paris, Les Belles Lettres, 1985. P101

por exemplo). Os auto-retratos que fiz mostram todos, de certa forma, esta espécie de terror da realidade. Como as fotos que tirei de mim nunca foram transformadas de modo a embelezá-las, mas também porque sei como foram produzidas, testemunham, para mim, uma realidade. Não tenho dúvidas sobre isto, mas não as acho verdadeira: são diferentes da imagem sentida de mim. Portanto, a foto testemunha que durante um lapso de segundo fui *assim*.

Pelo facto de que a fotografia documentar uma realidade, por vezes em discordância total com a verdade do que sinto de mim, pode então nascer uma espécie de alienação: «*Fui fotografado milhares de vezes; mas se todas essas fotografias «falharam» o meu ar (e talvez, afinal, eu não o tenha), a minha efígie perpetuará (o tempo, de resto limitado, que dura o papel) a minha identidade, não o meu valor. Aplicado a quem se ama, este risco é dilacerante: posso ficar privado para sempre da “imagem verdadeira”.*»¹⁵

A foto mostra que durante um instante fui «*assim*»: esta imagem de mim mesma, não me reconheço nela ou vejo apenas as minhas características físicas, mas não o meu «*ar*», como diz Roland Barthes¹⁶. Vejo-me encaixada numa imagem «*exterior*» que não julgo minha, mas que ao mesmo tempo sei minha, como a foto o prova.

A artista Francesca Woodman¹⁷ usava, por exemplo, a fotografia de uma maneira completamente diferente da minha: enquanto a fotografia é para mim um meio de testemunhar de uma existência, parece, para Woodman, expressar um desaparecimento.

Não considero as minhas fotografias como auto-retratos: são apenas imagens de mim, e ainda mais, superficiais. Não mostro as fotos utilizadas: são só o que iniciou as minhas pesquisas. O que considero ser *auto-retratos* são os desenhos que faço a partir destas imagens.

Para Luc Lang, «*O retrato em pintura concretiza o milagre da semelhança ao passo que em fotografia ele suscita a surpresa da dissemelhança. (...) a fotografia dá sempre a sensação de embelezar ou desfeiar, a imagem captada não pertence à duração perceptiva da nossa aparência, ela é apenas um vestígio demasiado fugaz desta.*»¹⁸

¹⁵ BARTHES, Roland, «A Câmara Clara: nota sobre a fotografia» tradução de Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 1998, pág151-153

¹⁶ «O ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo; se a foto não consegue mostrar esse ar, então o corpo vai sem sombra, e, uma vez cortada essa sombra, como no Mito da Mulher sem Sombra, nada mais resta do que um corpo estéril.» BARTHES, Roland, «A Câmara Clara: nota sobre a fotografia» tradução de Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 1998, pág151

¹⁷ Ver em anexo 2

¹⁸ LANG Luc, *Cindy Sherman : un visage pour signature*, Artstudio, n°21, été 1991, p. 116.

Segundo Jean-Luc Nancy no livro «Le Regard du Portrait», o retrato é uma «*representação de uma pessoa considerada por ela mesma (...) não pelos atributos nem os actos deles e nem as relações nas quais está empenhada. O objeto do retrato é no sentido restrito o sujeito absoluto: destacado de tudo o que não é ele, retirado de toda exterioridade.*»¹⁹ Escreve depois que é preciso saber definir o que é «a pessoa» e ainda mais precisamente o que é a pessoa «por ela mesma»: «*quer dizer nem como personagem nem como personalidade, mas por ela, sem extensão nem restrição*»²⁰. É uma definição que corresponde ao que tento fazer pelas minhas pesquisas: encontrar-me ou reencontrar a minha individualidade. Ao oposto do que faz o meu reflexo no espelho ou nas águas, por exemplo, as fotos mostram uma imagem de mim fixada e é esta fixidez que me interpela. A imagem «parada», como escreveu Margarida Medeiros, «*é sempre perturbante: ela nega o movimento, a mobilidade e plasticidade do eu, a possibilidade do arrependimento e do remorso, ela nega sobretudo a afirmação da vida, porque nos transforma em coisas.*»²¹

Jean-Luc Nancy diz também que «*todo auto-retrato é primeiro um retrato. A circunstância, com efeito, que põe o pintor em posição de modelo (circunstância que pode ser de pura comodidade, mesmo se nunca podemos contentar-se desta explicação), não muda nada de essencial na empresa do retrato propriamente dito. Este não é a representação de um sujeito: é cada vez a execução da subjetividade ou do ser por si só. A autonomia dele deve ser compreendida para além do sentido técnico da palavra, como a concretização do auto ou de se, do ser-a-si (...) se todo retrato é, por conseguinte, um auto-retrato, é antes de tudo na medida em que cumpriu o traço do auto: a relação a si ou a relação a um ser*»²². Nancy fala de uma relação a si, de uma relação a um ser é isto é para mim toda a base das minhas pesquisas: gerar e manter a minha intimidade comigo. É talvez a grande especificidade do retrato: instaurar uma relação a um ser, e no caso do auto-retrato, ao próprio ser do retratista.

Os olhos são muitas vezes o elemento central das fotografias porque instauram uma relação comigo de maneira directa: confronto-me ao meu próprio olhar, fixado pela fotografia que me interpela mais intensamente e é mais difícil de “escapar” do que o que se reflete no espelho, por exemplo.

As fotos usadas nas pesquisas estão presentes durante todo o processo: quando trabalho, olho esta imagem que me reenvia o meu próprio olhar. Há, todavia, uma diferença com os desenhos:

¹⁹ Tradução livre: NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris: Galilée, cop. 2000, p11-12

²⁰ Tradução livre: NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris: Galilée, cop. 2000, p12

²¹ MEDEIROS Margarida, *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa : Assírio & Alvim, cop. 2000, p50

²² Trad. Livre de NANCY Jean-Luc, «Le regard du portrait», Paris: Galilée, cop. 2000, p33-35

geralmente neles o olhar já não aparece. Nas fotografias, é muito importante o confronto que se cria entre a imagem que me olha e o meu olhar que observa, mas esses meios de identificação como o olhar ou o rosto desaparecem pouco a pouco no processo de desenho, como se me libertasse lentamente desse olhar sobre mim e me libertasse também das imagens para simplesmente ser «o que sinto».

Concluindo: O trabalho destas fotos é uma forma de recriar as imagens de mim: reinventá-las e renová-las. Libertar-me delas também.

III. As séries

A) As «*images rémanentes*»

1) Explicação do processo

A minha primeira série de auto-retratos, feita ao início da licenciatura, foi realizada da seguinte maneira: produzi fotografias, «brinquei» com a máquina fotográfica; quero dizer que usava a máquina para *ver*, olhar e analisar as deformações do meu rosto: os detalhes, segundo ângulos poucos habituais (contrapicado, por exemplo). Depois foi feita a etapa de impressão das imagens e a fase de manipulação: momento de «brincadeira» no qual rasgava, colava, juntava, fotocopiava para colar, re-fotocopiar e juntar novamente até a obtenção de uma imagem que julgava interessante em termos de contraste, dos elementos que apareciam depois das transformações. Em último lugar, selecionava algumas imagens obtidas e desenhava-as.

Após esta série, fiz uma outra na qual o momento de «brincadeira» se desenrolou logo depois de me ter fotografado: Enrolei a minha cabeça com fita-cola e tirei fotos segundo vários ângulos de vista, brincando nomeadamente com os reflexos da luz sobre a fita-cola, para, a seguir, desenhar a imagem.

Para estas duas séries, a imagem nunca foi desenhada na sua totalidade. Era efetuada uma seleção «inconsciente» dos elementos que iam aparecer no desenho: o ponto de partida do desenho é o elemento «que me fere»²³ como diz Roland Barthes: um olho, um detalhe do rosto,... Continuava depois a desenhar até chegar a um momento no desenho no qual já não sentia a necessidade de continuar.

Houve uma grande mudança no meu processo de trabalho: em 2014, vim para Portugal fazer um Erasmus na ESAD de Caldas Da Rainha, onde decidi depois de acabar o meu mestrado. Quando voltei para a Bélgica durante as férias de verão 2015, queria começar um novo projeto e tirei fotografias. Achei uma das fotos muito interessante, mas a única coisa que fiz foi imprimi-la para finalmente deixá-la. De regresso em Portugal, tinha ainda esta foto. Sabia que queria fazer qualquer coisa com ela, mas não sabia muito bem *o quê*. Comecei então a desenhá-la, mas percebi rapidamente que não se passava nada. Tinha apenas a impressão de recopiar uma imagem sem que acontecesse nada. Queria abrir a imagem, fazê-la respirar. Tinha a sensação de ficar encaixada na imagem e queria sair dela. Ao ver uma ponta seca em cima da minha mesa de

²³ BARTHES, Roland, «A Câmara Clara: nota sobre a fotografia» tradução de Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 1998, pág47

trabalho, pus-me a usá-la para desenhar: perfurava as linhas principais do corpo, da cara, as zonas de sombra,...

Esta experiência foi iniciadora do processo usado para as séries que fiz posteriormente. Comecei por perfurar uma imagem de formato A4, para em seguida colocar uma folha de papel branco em baixo desta folha perfurada e pôr carvão em cima. Nesta folha branca surgiu um desenho.

A fotografia iniciadora do desenho «L'Absence Autoportrait I²⁴» foi tirada um pouco depois do meu regresso às Caldas da Rainha. Fiz apenas algumas alterações com Photoshop (contraste, luz) e imprimi a foto. Em vez de perfurar directamente a foto, coloquei em cima dela uma folha de acetato. Permitia ter um suporte menos fraco do que o papel e poder mais facilmente fazer experimentações. Faço também uma seleção dos elementos que vou perfurar: não perfuro a imagem na sua totalidade. Começo pelo *punctum*, quer dizer o elemento que me atrai. Encaixada numa imagem, o *punctum* é o «ponto de abertura desta imagem».

Pouco a pouco, avanço na perfuração, que é feita em função das zonas de sombra, mais perfuradas do que as zonas brancas. O momento no qual paro de perfurar, é o momento no qual julgo que retirei os elementos que me interessavam na imagem. O resto da imagem, a parte não perfurada, é para mim superficial e não me interessa. Tento tirar o essencial da fotografia original. Após a fase de «abertura da imagem» no acto de perfuração, ponho carvão sobre a folha de acetato perfurada. Experimentei vários meios como grafite, tinta de china e a tinta, mas o carvão é, até agora, o meio certo para mim, principalmente pela sua textura volátil.

Repito várias vezes o processo de aplicar carvão em cima da folha de acetato e até ter um desenho que acho interessante.

O desenho «L'Absence Autoportrait IV»²⁵ é baseado sobre a mesma foto usada para o desenho «L'Absence Autoportrait II»²⁶. Achei este primeiro desenho promissor, mas pensei também que aumentar a escala podia ser interessante: o tamanho da foto e depois o do desenho passou então de 45 x 34 cm a 148 x 110 cm (formato obtido depois da ampliação da foto). O facto de não ter encontrado uma folha de acetato maior do que A3 fez que, em vez de usar o acetato, usei uma lona de plástico que coloquei em cima da foto para perfurá-la. Este desenho foi o que demorou mais tempo. A perfuração pode facilmente tornar-se um gesto mecânico, e este desenho tornou-se, por vezes, uma luta. Além disso, não tinha nenhuma ideia se iria ter um qualquer resultado ou não: estava a experimentar qualquer coisa que demorava imenso tempo. Penso que foi durante este trabalho que percebi a importância do processo. O importante não era a chegar a

²⁴ Ver em anexo 1: figura 1

²⁵ Ver em anexo 1: figura 3

²⁶ Ver em anexo 1: figura 2

uma coisa especial ou não. Era apenas fazer o que estava a fazer com concentração e de ficar concentrada sobre os elementos que perfurava.

Ao repetir o gesto de aplicar carvão, com a mesma lona perfurada usada pelo desenho «L'Absence Autoportrait IV»²⁷ surgiu um outro desenho: «L'Absence Autoportrait»²⁸ Revirei a lona de plástico do outro lado para pôr carvão e depois algumas experimentações, apareceu este desenho.

Os desenhos obtidos com as matrizes de acetato não têm nada de premeditado: quando começo a trabalhar, não tenho nenhuma ideia do que vou obter e não me interessa um resultado em concreto. A construção é feita pouco a pouco. E, às vezes, é um pequeno acidente como o deslizamento da lona de plástico sobre o desenho com o carvão que vai o transformar completamente.

O desenho «Espelho»²⁹ foi a minha primeira tentativa à escala humana. O título *Espelho* está ligado à escala natural do desenho: é um tipo de espelho desenhado, imaginado. Um espelho que abre aos sonhos e não me reenvia a uma imagem aprisionada de mim mesma. O reflexo do espelho parece-me sobretudo afirmar uma imagem. Pelo desenho posso pôr em questão todas as afirmações sobre mim, sobre todas estas identidades fixadas pelas fotos e pelo reflexo do espelho. Gaston Bachelard escreveu: «*Para um grande sonhador, ver na água é ver na alma, e em breve o mundo exterior não é senão aquilo que ele sonhou. Desta vez o real é apenas o reflexo do imaginado.*»³⁰ O espelho em desenho evoca-me um mundo imaginado que pode surgir atrás do reflexo. Quando estou a olhar-me no espelho, é a minha imagem que vejo ao primeiro plano: no entanto, quando consigo libertar-me da minha própria imagem - o que se faz pelo desenho - consigo ver «para além» e é então todo um imaginário que se abre.

No livro «Alice: Do outro lado do espelho»³¹, é quando Alice começou a sonhar que ela pode atravessar o espelho, ir para o mundo invertido. O sonho permite libertar-me da realidade, tal como o desenho. Ao autorizar-me ao sonho, liberto-me da imagem aprisionada que tenho de mim, e isto abre então a todas as possibilidades de ser. Como o sublinha Margarida Medeiros em «Fotografia e Narcisismo»: «*O espelho é o instrumento dos inseguros quanto à sua beleza*»³². Dá-nos o exemplo da madrasta de Branca de Neve que perguntava todos os dias ao

²⁷ Ver em anexo 1: figura 3

²⁸ Ver em anexo 1: figura 4

²⁹ Ver em anexo 1: figura 5

³⁰ BACHELARD Gaston, «A Poética do Devaneio», tradução de Antônio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1988. P192

³¹ CARROLL Lewis, «Alice: Do Outro Lado Do Espelho», tradução de Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio d'Água: Coleção BI - Biblioteca de Editores Independentes, 2007

³² MEDEIROS Margarida, *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000, p64

espelho se era ainda a mais bonita: uma resposta afirmativa tranquilizava-a: «isto significa que a diminuição da angústia narcísica está dependente da fabricação de um duplo exterior, fixo (a imagem), ao qual o sujeito se pode objectivamente referir, mas sob a condição de não o admitir como sendo o Mesmo: a rainha fala com o espelho como se fosse de um outro»³³.

No espelho, é a minha própria imagem que se reflete, mas o espelho dá esta impressão de um «outro»: é o espetáculo que ofereço aos outros. Para o Merleau-Ponty, o olhar no espelho é o emblema do pintor: «O espelho aparece porque eu sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível; ele a traduz e reduplica. Graças a ele, o meu exterior se completa, tudo o que eu tenho de mais secreto passa a esse rosto, esse ser plano e fechado que meu reflexo na água já me fazia suspeitar. (...) O fantasma do espelho arrasta para fora minha carne, e, do mesmo passo, todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu no outro e o outro em mim. Os pintores muitas vezes refletiram sobre os espelhos porque, por sob esse "truque mecânico", como por sob o truque da perspectiva, reconheciam a metamorfose do vidente e do visível, que é a defilicção da nossa carne e a da vocação deles³⁴».

2) O processo de desenho

O desenho é desde o início o meu médium principal. Gosto do seu carácter imediato e directo: Nada de mais simples do que pegar num lápis e desenhar. Podemos mesmo desenhar sem folha de papel, às vezes as paredes ou as mesas adequam-se muito bem. A minha avó era artista. Passávamos, o meu irmão e eu, muito tempo em casa dela a desenhar, especificamente com lápis. Eu desenhava também muito em casa: desenhos imaginários e completamente inventados. Gostava de redesenhar o que via: personagens vistos, entre outros, na televisão e nos livros mas também elementos do quotidiano como garfos, batatas,... Inventava-lhes então uma vida imaginária, dava-lhes uma outra função: uma almofada podia subitamente tornar-se em super-herói ou uma faca em avião.

No livro «Le plaisir au dessin», Jean-Luc Nancy escreveu: «O desenho é a abertura da forma. É em dois sentidos: a abertura como início, começo, origem, envio, impulso ou levantamento e abertura como disponibilidade ou capacidade própria»³⁵. Encontro nesta citação o meu «processo de desenho»: no sentido em que desenhar sempre me permitiu «abrir» o meu olhar

³³ MEDEIROS Margarida, Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo, Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000, p64

³⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o espírito*, São Paulo, Abril Cultural, 1980. P282-283

³⁵ Tradução livre de NANCY Jean-Luc, *Le plaisir au dessin: Carte Blanche à Jean-Luc Nancy*, Hazan. Paris, 2007.

sobre as coisas. Um objeto simples do cotidiano pode subitamente ter muito mais funções do que tinha antes de ser desenhado. Segundo Valéry, «*Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a*»³⁶. Esta «abertura da forma» também é um aspecto presente nos meus auto-retratos: abro o meu olhar sobre mim e não me atribuo outra função que a dada aos objetos; mas sim, outras e amplas possibilidades de *ser*. Abrir a forma, desenhá-la, significa permitir-lhe ser mais do que a pensava ser. O desenho permite alargar a nossa visão do objeto desenhado: «*Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente. (...) não posso tornar precisa minha percepção de uma coisa sem desenhá-la virtualmente, e não posso desenhar essa coisa sem uma atenção voluntária que transforme de forma notável o que antes eu acreditava perceber e conhecer bem*»³⁷.

Edgar Degas dizia também que «*O desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma*» ideia que coincide muito bem com a definição de Nancy. O desenho é o que permite alargar o nosso olhar sobre as possibilidades da forma. Encaixada na sua própria forma como poderíamos dar numa definição de nós-mesmo?

Desenhar é aprender a ver porque implica de olhar e observar atentamente o que desenhamos. Toda a minha concentração está orientada para o objeto, para o que o forma. É ao desenhar que permito a forma abrir-se, renascer e recriar-se. Para o meu trabalho, os desenhos têm de ser feitos sobre folhas brancas, para permitir este nascimento da forma: têm de nascer do «vazio».

Alberto Giacometti repetia constantemente: «*tudo vem do desenho (...) o desenho é a base de tudo*»³⁸. O desenho é a base de tudo porque também é desígnio, ou seja, projeto: «*tudo o que nos rodeia foi primeiro desenho e também desígnio, quer dizer um projecto*»³⁹. Tudo o que nos rodeia, mas também nos mesmo. No entanto, temos tendência para *encaixar* as coisas. Tenho a tendência me encaixar numa definição de mim mesma: quer dizer ter uma ideia muito precisa de mim, que me impede de fazer certas coisas porque não correspondem com esta ideia de mim. É também a definição de mim através das imagens fotográficas, que fazem com que, finalmente, estou mais preocupada em corresponder a estas fotos do que a ser quem eu sou na realidade.

Uso o desenho para recriar, o que significa criar de novo o que já existe. São espécies de «cópias» do que vejo, mas «cópias» que permitem ao objeto de ser mais do que parece ao primeiro olhar. Esta ideia de «cópia do real» dos objetos do cotidiano que, em criança

³⁶ VALÉRY Paul, *Degas Dança Desenho*, tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo, Editions gallimard, Cosac & Naify, 2003. P69

³⁷ VALÉRY Paul, *Degas Dança Desenho*, tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo, Editions gallimard, Cosac & Naify, 2003. P69

³⁸ Tradução livre de MAUBERT Franck, *L'homme qui marche*, Fayard, Paris, 2016

³⁹ Tradução livre de CONTE Richard, *Le dessin hors papier*, Broché, 2009 p10

desenhava, ou mais tarde, as fotografias de mim, concorda com a ideia de *mimésis*. Seguindo Jean-Luc Nancy, «a *mimésis* não é a cópia nem a imitação reprodutora. Ela re-produz no sentido em que produz de novo, quer dizer novamente, a forma, quer dizer a ideia ou a verdade da coisa - o que significa também inseparavelmente a emoção para a qual esta verdade não só se apresenta, mas se marca e se efetua»⁴⁰. Mas ainda «A arte mimética que seja «imitativo» ou «representativo», «realista» ou «abstrato» - é a técnica que revela claramente o que o dado, enquanto dado, não se manifesta: por conseguinte, a doação mesma, a vinda ao dia ou ao mundo, o nascimento da forma dele e então, identicamente, a forma do nascimento dele»⁴¹. Esta citação corresponde muito bem com a maneira como vejo o meu trabalho: tomo como base as imagens fotográficas de mim e reproduzo ou reinvento estas imagens. Mas não as reproduzo de qualquer maneira: re-desenho a imagem e seleciono alguns elementos, uso matrizes de acetato,... É neste processo de «cópia» que tudo se passa.

Para Derrida, o acto de imitação tem como função fazer referência mas tem também a função de compor e de transformar. A particularidade da *mimésis* reside no facto de, simultaneamente, estar e não estar a coisa.⁴² É uma definição muito interessante porque quando desenho, uso uma fotografia como base: é a partir desta imagem que vou começar o desenho. É o meu fio condutor. Há uma relação entre a fotografia e o desenho obtido, não necessariamente visível ao primeiro olhar, mas é nesta relação que tudo se joga, quer dizer que é nesta relação que as imagens se recriam e se reinventam.

Não encontro esta noção de *mimésis* nas minhas fotos porque as fotos não são «renascimento» de mim mesmo. Nancy fala de reprodução no sentido de novo nascimento da forma: através da *mimésis*, a forma se re-forma e se abre de novo. Nas minhas fotos, não é isso que acontece, quero dizer que as fotografias são apenas uma cópia superficial da imagem transmito (porque poso) e por isso são mais limitadoras do que reveladoras da minha individualidade. A foto pode desdobrar ou “fechar-me” numa imagem, mas não me faz renascer. É o contrário: fixa a minha imagem e fixa ao mesmo tempo a minha ideia de mim, a imagem que sinto de mim.

Nancy escreve que «*não há arte sem prazer: não significa que a arte seja estranha nem ao esforço nem a inquietação nem a pena com todos os valores da palavra. Mas isto significa que*

⁴⁰ Tradução livre de NANCY Jean-Luc, *Le plaisir au dessin: Carte Blanche à Jean-Luc Nancy*, Hazan. Paris, 2007.

P18

⁴¹ Tradução livre de NANCY Jean-Luc, *Le plaisir au dessin: Carte Blanche à Jean-Luc Nancy*, Hazan. Paris, 2007.

P30

⁴² Tradução livre de DERRIDA Jacques, «La mythologie blanche : la métaphore dans le texte philosophique Poétique», Broché, Paris, 1971.

a arte proceda sempre de uma tensão que se procura, que gosta de se tender, não para alcançar ao objetivo de um descanso, mas para renovar esta tensão ao infinito»⁴³.

Gosto muito deste parágrafo porque me evoca a tensão, talvez não exatamente como o Nancy a evocava, mas isto me remete para a tensão que sinto quando desenho.

Em primeiro lugar, por exemplo, para a série das «images remanentes», esta tensão estava ligada, entre outros factores, à lentidão do processo: perfuro durante horas e horas sem ter nenhuma ideia do que vai resultar da matriz, ou mesmo se vai surgir qualquer coisa. O tempo do processo sempre foi um elemento importante ligado: está ligado à minha concentração e ao meu investimento no desenho.

Caso esta tensão não apareça no processo, é que não está a resultar, porque é parte integrante. É prazer e desprazer, mas também excitação, desejo, concentração, confiança ou não confiança.

Para a série das «peintographies», esta tensão resultava de forma diferente: a duração da realização não era a mesma. A tensão não estava no acto próprio de pôr a tinta. Aparecia quando começava a preparar as imagens que ia trabalhar sobre o chão ou sobre a mesa. Olhava pela imagem, sentindo esta tensão e depois, havia um momento onde sentia a necessidade de agir: cortar, colar, pôr tinta ou detergente em pó. O período no qual fiz as «peintographies» foi um período no qual estava muito nervosa, o que é em ligação, acho, com este processo.

Uma vez o desenho «acabado» a tensão desaparecia completamente: restava apenas um sentimento de prazer do que se tinha passado durante o processo. Os meus desenhos, quando olhos para eles, fazem-me voltar a intimidade que tive comigo neste acto de desenho, um pouco como uma lembrança agradável.

⁴³ Tradução livre de NANCY Jean-Luc, *Le plaisir au dessin: Carte Blanche à Jean-Luc Nancy*, Hazan. Paris, 2007.

B. As peintographies

O termo «Peintographies» é uma palavra inventada. É uma mistura entre «peinture» (pintura, em francês) e «photographie» (fotografia), não são completamente pintura nem fotografia. Podia ter dito «desenho», mas não achava o termo correto: o desenho implica, para mim, começar a partir do zero, a partir de uma folha branca e construir pouco a pouco o que será a imagem. Nesta série, trabalhei directamente sobre as imagens impressas. Esta série tem também como base auto-retratos fotográficos. Usei a fotocopiadora, e brinquei com as configurações (contraste e tons, entre outros). Os materiais usados foram os que estavam perto de mim: tinta, cola, detergente em pó, ou ainda tesoura. As fotografias-base das imagens usadas datam de alguns anos: exceto apenas a primeira, que fez a transição entre os dois processos da série das «imagens remanentes» e a das «peintographies». Dividi esta série em duas: «Noir», que corresponde à primeira série realizada e «Azul», a segunda pela qual introduzi a cor azul.

A primeira «peintographie»⁴⁴ faz a ligação entre a primeira série das *imagens remanentes* e a das *peintographies*: quando perfuro a lona de plástico, coloco uma fotografia de baixo dela. Esta foto é, então, também perfurada. Esta primeira fotografia é uma fotografia tirada desta imagem perfurada. É ela que deu origem «as peintographies», porque foi quando imprimi esta imagem da foto perfurada que nasceu a ideia de trabalhá-las de uma outra maneira. Pinte então, pus fita-cola, detergente em pó e também tinta branca, depois preta e por acidente na segunda série, tinta azul que ficava na lata de tinta branca.

A artista Bracha Lichtenberg Ettinger⁴⁵, pintora e fotógrafa israelita, usa muito a fotocopiadora: desvia a primeira função da fotocopiadora, que é a de copiar e reproduzir, para fazer de cada imagem produzida um trabalho único. Usa também matérias como tinta e tintas de china sobre estas fotocópias. O nosso processo é muito parecido no sentido em que temos ambas estas noções de impressões, fotocópias, trabalhos sobre estas fotocópias.

Considero estas imagens como fazendo parte de mim, mas ao mesmo tempo diferentes de mim: enquanto as *images rémanentes* são espécies de traços de mim, no sentido de restos, remanentes que surgem do processo de desenho e então do processo de essência, as *peintographies* me reenviam para a ideia de duplo; não me reconheço nas fotos mas simultaneamente não posso negar que sou eu, porque são o meu corpo, o meu rosto na imagem. Considerá-las como duplos e trabalhá-las foi uma maneira de me libertar delas e de aceitar que a pessoa sobre a foto é parecida comigo, mas é ao mesmo tempo diferente.

Margarida Medeiros desenvolve um ponto de vista interessante: «*mesmo que o duplo tome características persecutórias, ele assegura a existência de uma «alma» que resiste à*

⁴⁴ Ver em anexo 1: figura 6

⁴⁵ Ver em anexo 2

degradação e à morte e cuja imaterialidade lhe assegura, circularmente, a incorrupção.»⁴⁶ Diz também que «Assim, a estratégia duplicante do sujeito exprime um descentramento de si, um movimento para fora, que agonisticamente procura denegar/resolver uma divisão interna.»⁴⁷ A autor escreve também que a fotografia vai acentuar o aspecto de duplicação que ela permite «uma duplicação imediata, rápida.»⁴⁸

O duplo nasce das fotografias: criei-os por necessidade de me identificar às imagens de mim, mas não quero me perder na contemplação destas imagens de mim: considero as fotos falsas, porque elas revelam mais o que pareço do que o que sou. O trabalho das fotos é uma tentativa de não me afogar nelas como o fez o Narciso, que se perde porque «*ele não ousa entrar no jogo simbólico da representação, porque não é capaz de reconhecer a imagem de si enquanto metáfora, não é capaz de dizer: 'este sou eu'. Por isso está condenado à prisão do desconhecimento, e incapaz de qualquer mobilidade.*»⁴⁹

O artista Jorge Molder trabalhou muito sobre a ideia do duplo; no entanto, o trabalho dele é bastante diferente porque constrói personagens a partir do seu próprio corpo. Não são auto-retratos mas usa o corpo para dar vida às personagens. É um trabalho diferente do meu porque não construo personagens: olho as minhas fotos e constato que são espécies de duplos de mim. O corpo que aparece, mas não revela nada da minha individualidade nem da minha essência. São imagens minhas sem ser completamente eu. Os duplos do Molder são muitas vezes em ligação com referências literária ou cinematográfica, como por exemplo a série «Pinocchio»⁵⁰.

O uso do corpo como suporte também é o que faz Helena Almeida⁵¹, por exemplo: excepto que para ela, o uso do corpo é apenas o que considera como o meio o mais fácil para trabalhar, o que é muito diferente do meu trabalho. De facto, interessa-me de trabalhar com o meu corpo, a minha imagem porque é o que permite desenvolver a minha relação comigo. Uso a minha imagem fotográfica para construir o meu trabalho porque é ela que me confronta a mim mesmo e porque é dela que nasceu o facto de me perder entre quem eu pareço e quem eu sou.

Não crio personagens, mas tenho a impressão de ver personagens ficcionais nas fotos, quando não me reconheço nas imagens.

⁴⁶ Margarida, «Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo», Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000, pág103

⁴⁷ MEDEIROS Margarida, «Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo», Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000, pág105

⁴⁸ MEDEIROS Margarida, «Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo», Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000, pág105

⁴⁹ MEDEIROS Margarida, «Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo», Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000.

⁵⁰ Ver em anexo 2

⁵¹ Ver em anexo 2

As «peintographies» são um pouco como este «outro⁵²» que encontrou Borges, sentado num banco na margem do rio Charles, em Cambridge. Era ele há uma dúzia de anos, ainda estudante em Genève. Cada um pensa que está a sonhar com o outro e vão se afastar muito rapidamente e vão marcar um encontro pelo dia a seguir: ninguém irá a este encontro...

A criação de um duplo permite um certo distanciamento com si mesmo e é ao adquirir este distanciamento que podemos nos recriar. Finalmente, crio duplos de mim de maneira bastante involuntária, eles surgem das fotos tiradas, mas me permitem, os trabalhando de me afastar e me aproximar deles ao mesmo tempo. É muito mais fácil de as pensar como duplos: aceito que temos uma ligação, mas ao mesmo tempo me autorizo a pensar que não são eu.

⁵² BORGES, Jorge Luís, *O Livro da Areia*, tradução de Davi Arrigucci Jr., São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

Conclusão

Se o Harry Haller se mudou para uma pequena pensão burguesa para tentar reencontrar-se, essa foi também a minha própria experiência nos dois últimos anos em Portugal. Rilke escreveu: «Uma única coisa é necessária: a solidão. A grande solidão interior. Ir dentro de si e não encontrar ninguém durante horas, é a isso que é preciso chegar»⁵³. Esta solidão, reencontrada em Portugal, permitiu-me reencontrar-me. Em primeiro lugar, pelo facto de mudar os meus hábitos, a minha maneira de viver, mas principalmente pelo facto de estar completamente sozinha, face a mim própria. A solidão é, acho, a própria base da criação.

Estes dois anos em Portugal permitiram-me aperceber das coisas essenciais ao meu ser e então também à minha prática artística. Um dos primeiros elementos que aprendi era a necessidade de solidão, sem a qual, finalmente, não há nada de possível.

Se o período no qual trabalhei as «peintographies» foi muito mais difícil, por causa do barulho e das perturbações no atelier, o período das «images rémanentes» foi muito enriquecedor. Toda a minha prática artística orienta-se para a procura do ser: quer dizer que o meu processo me permite estabelecer uma relação íntima comigo própria. O meu investimento no meu trabalho sobre o auto-retrato baseado sobre as minhas imagens fotográficas terá sido uma espécie de abertura destas imagens limitadoras de mim próprio. Além disso, começo a sentir a necessidade de mostrar algumas fotografias, o que nunca teria feito dois anos atrás. A minha intimidade comigo reforça-se pelas minhas pesquisas artísticas e, no entanto, as fotografias que tiro de mim própria, e que achava em desacordo com a imagem que sentia de mim, começam a tornar-se, como dizia tão bem o Roland Barthes, testemunhas de «isto-foi»⁵⁴: paro pouco a pouco de posar atrás da máquina fotográfica para, simplesmente, ser.

Esta dissertação e os dois últimos anos terão ajudado a identificar melhor os elementos importantes no meu processo artístico, tanto dentro como fora do atelier: no interior, quer dizer perceber melhor a minha relação com as fotografias de mim mesmo, principalmente. E no exterior, quer dizer perceber até que ponto coisas como a literatura, mas também a natureza ou as caminhadas. São fundamentais para mim, mesmo se intervierem de maneira indireta nas minhas pesquisas plásticas.

Viver num país desconhecido e ser uma estrangeira, no olhar das pessoas, mas também então no meu próprio olhar sobre mim próprio, porque os dois estão sempre ligados, foi e é ainda muito enriquecedor. Se as imagens possuem esta capacidade de me encaixar numa “imagem de mim”

⁵³ RILKE, Rainer Maria, *Cartas a um jovem poeta*, tradução de Pedro Süsskind, L&PM Editores, Porto Alegre, 2009, p56

⁵⁴ BARTHES, Roland, «A Câmara Clara: nota sobre a fotografia» tradução de Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 1998. Pág109

o olhar das pessoas, os hábitos, os comportamentos pré-estabelecidos são todos elementos exteriores limitadores. Mudar para um país estrangeiro foi pôr em causa tudo isto. Falo das «peintographies» como tentativas de extrair o essencial e tirar o superficial, mas isto é também o que foi em grande parte a minha estadia.

Harry Haller, o *Lobo Da Estepe*, está condenado a «ouvir a música de rádio desta vida»⁵⁵, não aprendeu a rir, não conseguiu a desligar-se da realidade. Mozart, uma personagem do livro, aconselha ao Harry a aprender a «a levar a sério o que merece ser levado a sério, e a rir de tudo o mais!»⁵⁶ O meu trabalho permitiu-me isto: não rir das minhas imagens, mas pelo menos aprender a considerá-las apenas como imagens e não como identidades inflexíveis.

⁵⁵ HESSE, Hermann, «O Lobo da Estepe», tradução de Ivo Barroso, Editora Record e Altaya, Rio de Janeiro/ São Paulo, 1995. P216

⁵⁶ HESSE, Hermann, «O Lobo da Estepe», tradução de Ivo Barroso, Editora Record e Altaya, Rio de Janeiro/ São Paulo, 1995. P216

Bibliografia

- BACHELARD Gaston, «A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria», tradução de Antônio De Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1997
- BACHELARD Gaston, «A Poética do Devaneio», tradução de Antônio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARTHES, Roland, «A Câmara Clara: nota sobre a fotografia» tradução de Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 1998.
- CONTE Richard, «Le dessin hors papier», Paris, Broché, 2009.
- DERRIDA Jacques, «La mythologie blanche : la métaphore dans le texte philosophique Poétique», Broché, Paris, 1971.
- GIL, José, «Metamorfoses do corpo». Lisboa, Relógio de Água, 1997.
- HEIDEGGER Martin, «De l'origine de l'œuvre d'art», versão de 1931-32, Texto alemão e tradução francesa de Nicolas Rialland, Edição numérica
[pilefacebis.com/sollers/IMG/pdf/heidegger_de_l_origine_de_l_oeuvre_d_art.pdf]
- HEIDEGGER Martin, «Chemins qui ne mènent nulle part». Gallimard: Nouvelle Edition, Paris. 1986.
- HESSE, Hermann, «O Lobo da Estepe», tradução de Ivo Barroso, Editora Record e Altaya, Rio de Janeiro/ São Paulo, 1995.
- LANG Luc, «Cindy Sherman : un visage pour signature», Artstudio, n°21, été 1991.
- MAUBERT Franck, «L'homme qui marche». Paris, Fayard, 2016.
- MEDEIROS Margarida, «Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo», Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, «O Olho e o espírito», São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- NANCY Jean-Luc, «Le plaisir au dessin: Carte Blanche à Jean-Luc Nancy», Hazan. Paris, 2007.
- NANCY Jean-Luc, «Le regard du portrait», Paris: Galilée, cop. 2000.
- PLINE L' Ancien, «Histoire Naturelle. Livre XXXV». Traduzido e comentado por Jean-Michel CROISILLE. Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- RILKE, Rainer Maria, «Cartas a um jovem poeta», tradução de Pedro Süsskind, L&PM Editores, Porto Alegre, 2009.
- VALÉRY Paul, «Degas Dança Desenho», tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo, Editions gallimard, Cosac & Naify, 2003.
- VERSCHAFFEL Bart, «Petite théorie du portrait», «Moi ou un autre: autoportraits d'artistes belges», Bruxelles, La Renaissance du Livre, Collection Dexia Banque, 2002.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013,

<http://www.priberam.pt/dlpo/auto-retrato> [consultado em 22-08-2016].

Dicionário informal [em linha], <http://www.dicionarioinformal.com.br/mim%C3%A9sis/>

[consultado em 22-08-2016]

Anexo 1

As «Images Rémanentes»



Figura 1: «L'absence autoportrait I», Série de 5 desenhos. Carvão sobre papel. 21x29.7cm, 2015



Figura 2: «L'absence autoportrait II», Série de 5 desenhos. Carvão sobre papel. 45x34 cm, 2015



Figura 3: «L'absence autoportrait IV», Série de 5 desenhos, Carvão sobre papel, 148 x 110 cm, 2016



Figura 4: «L'absence autoportrait V», Série de 5 desenhos. Carvão sobre papel, 123 x 102 cm, 2016



Figura 5: «Espelho», Série de 3 desenhos. Carvão sobre papel, 70 x 172.5, 2016

As «Peintographies»



Figura 6: «Noir», Série de 4 desenhos. Fotografia e ponta seca. 29.7 x 42 cm. 2016

Anexo 2

Cindy Sherman, «Rear Screen Projection», 1980



Francesca Woodman, «Space2», 1975 - 1978



Bracha L. Ettinger, «Eurydice n°10», 1996



Bracha L. Ettinger, «Eurydice n°37», 2001



Jorge Molder, «Pinocchio», 2006 – 2009



Helena Almeida, «Pinturas Habitadas», 1975

