

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Flora Vianna Leal e Silva

AUTOBIOGRAFIA IMAGINÁRIA

Rio de Janeiro
2021

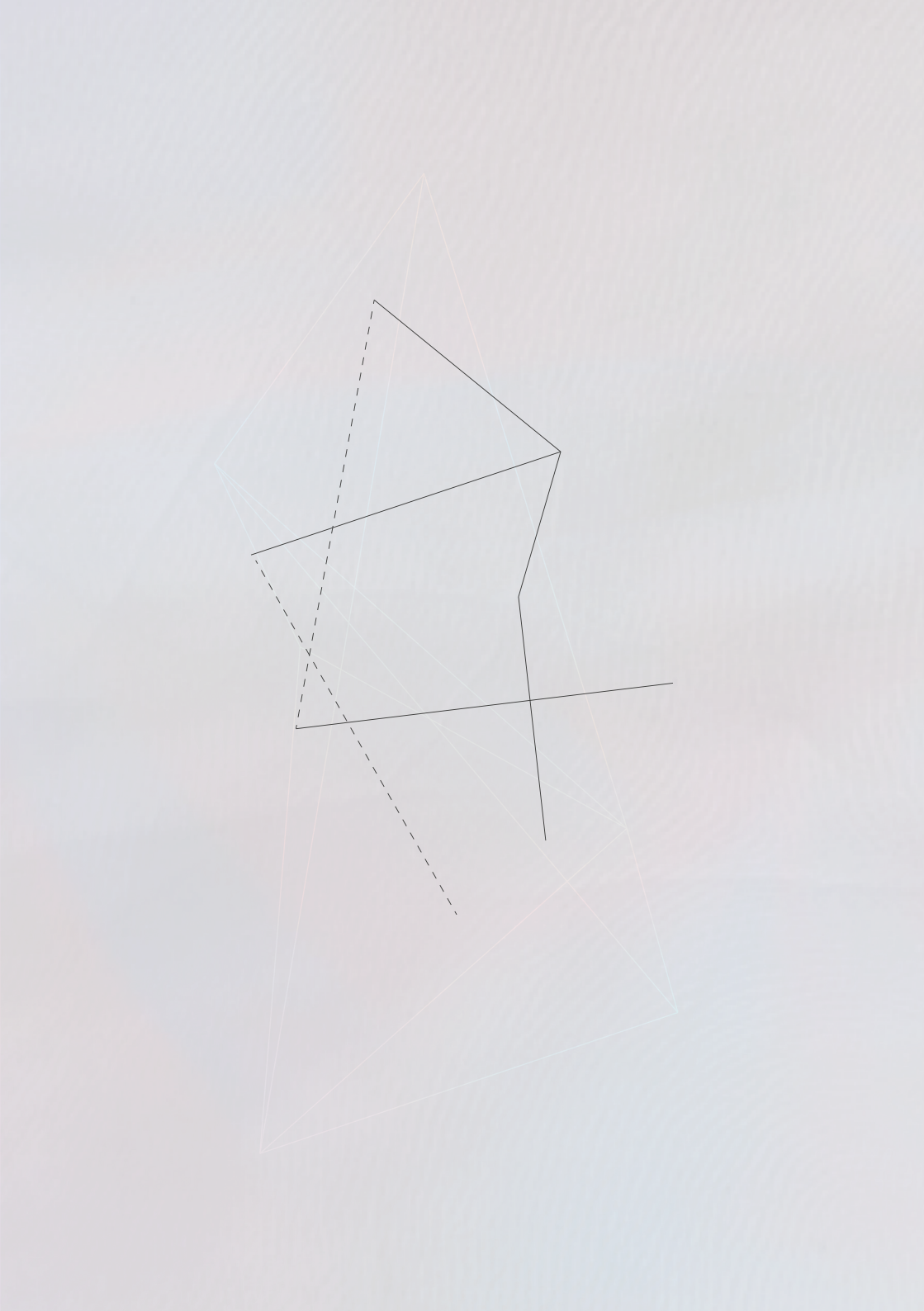
AUTOBIOGRAFIA IMAGINÁRIA

Trabalho de Conclusão de Curso
Comunicação Visual Design
2021

Flora Vianna Leal e Silva
Orientação: Lilian Soares

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Escola de Belas Artes (EBA)

Rio de Janeiro
2021



AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço e dedico este trabalho à minha mãe, Denise, que está sempre comigo em pensamento, e cuja imagem às vezes aparece de relance em meus autorretratos. Agradeço ao meu pai e a toda a minha família pelo respeito e apoio às minhas escolhas. Ao Rodrigo, que esteve presente nos últimos 4 anos, por ser meu companheiro para vida e me incentivar durante todo o caminho. À Cristiane, pelo suporte nos momentos mais difíceis e por me ajudar a ver as coisas por novas perspectivas. À querida amiga Samara, que contribuiu significativamente para o desenvolvimento da monografia, trazendo novas ideias, referências e gatilhos criativos. A todos os amigos e colegas que cruzaram meu caminho durante a graduação na UFRJ, e àqueles que desde antes se mantiveram ao meu lado. Agradeço à minha orientadora, Lilian Soares, por sua sensibilidade, paciência e atenção durante todo o processo de construção desse trabalho. À professora Julie Pires, que também esteve presente desde o primeiro momento, me proporcionando uma base para que eu pudesse seguir me desenvolvendo.

À UFRJ, à EBA e todos os professores que me marcaram, por abrirem portas que eu antes desconhecia e por despertarem em mim o desejo de sempre continuar estudando.

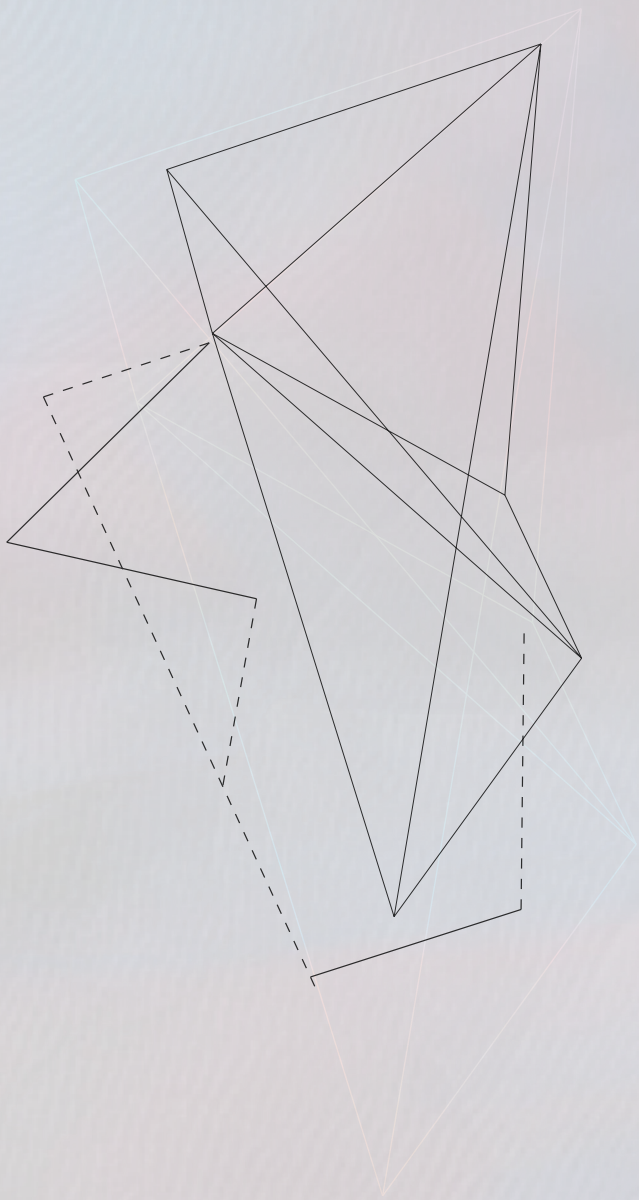
RESUMO

Na minha pesquisa eu trato do gênero autorretrato e suas múltiplas possibilidades, especialmente a respeito da dinâmica entre ficção e realidade e do uso da imagem como suporte de narrativas. Aproximo o trabalho de alguns artistas como Sophie Calle, Claude Cahun e Cindy Sherman, que utilizam o autorretrato para criação de personagens que se encontram no limiar entre autobiografia e ficção. Abordo também o uso do autorretrato no trabalho de Francesca Woodman, John Coplans e Francis Bacon, como ferramenta para discutir temas como corpo, espaço, tempo e vida. Por fim, a pesquisa resulta em um projeto visual de livro de artista, composto por diversos autorretratos e escritos pessoais.



LISTA DE FIGURAS

FIG 1. Bottle Corker, C. Whitehouse, 1876	18	FIG 22. Poema infinito, Wladimir Dias-Pino, 2016	76
FIG 2. Soccer Player, John Spence, 1880	18	FIG 23. A ave, Wladimir Dias-Pino, 1956	77
FIG 3. Untitled Film Still #21, Cindy Sherman, (1978-80)	21	FIG 24. Colagem/pintura digital (elaborada pela autora).....	78
FIG 4. Untitled Film Still #17, Cindy Sherman, (1978-80)	21	FIG 25. Colagem (elaborada pela autora).....	81
FIG 5. Untitled Film Still #03, Cindy Sherman, (1978-80)	22	FIG 26. Colagem/pintura digital (elaborada pela autora).....	83
FIG 6. O Nariz, Sophie Calle, 2009	32		
FIG 7. Sem título, Claude Cahun, 1930	38		
FIG 8. Sem título, Claude Cahun, 1928	41		
FIG 9. Le supplice de marsyas, Ticiano, 1576	43		
FIG 10. I.O.U. (Self-Pride), Claude Cahun, 1929-1930	46		
FIG 11. SUITE VÉNITIENNE, Sophie Calle, 1979	49		
FIG 12. LE PORC, Sophie Calle, 2009	51		
FIG 13. House #3, Francesca Woodman, 1974	57		
FIG 14. Self-Deceit, Francesca Woodman, 1977	58		
FIG 15. Self-Portrait (Back with Arms Above), John Coplans, 1984.....	61		
FIG 16. Three Studies for Self-Portrait, Francis Bacon, 1979-80	62		
FIG 17. Four Studies for Self-Portrait, Francis Bacon, 1967	64		
FIG 18. Self-Portrait, Francis Bacon, 1972	67		
FIG 19. Colagem/pintura digital (elaborada pela autora).....	71		
FIG 20. Colagem/pintura digital (elaborada pela autora).....	73		
FIG 21. Colagem/poema (elaborada pela autora).....	75		



SUMÁRIO

Introdução	12
1. Autorretrato como produto cultural	16
2. Autorretrato ficcional e a criação de si.....	30
3. Autorretrato como ferramenta de representação.....	54
4. Livro de artista.....	70
Referências Bibliográficas	84

INTRODUÇÃO

Desde o primeiro momento na graduação, quando comecei a realizar projetos com desenho e fotografia, eu me atraí pelo autorretrato. Em 2019, além dos projetos para as matérias da faculdade, desenvolvi uma série de autorretratos em giz pastel como um projeto pessoal. Isso me despertou para alguns questionamentos sobre os limites da auto representação. Nesse mesmo ano escrevi um artigo que falava sobre memória, fotografia e identidade investigando meu interesse pela forma como nossas relações pessoais e a noção de autoimagem estão fortemente relacionadas às imagens de nós que reproduzimos ao longo da vida.

Escolhi esse tema para o desenvolvimento do meu projeto de conclusão de curso visando estudar as diversas facetas do autorretrato e suas possibilidades. Isso se deu especialmente por estar em um momento em que, condicionada pelo isolamento social, me vi na oportunidade de investigar a minha própria noção de identidade e autoimagem.

No primeiro capítulo, trato sobre o corpo como suporte de discursos e trago um pequeno recorte sobre a história da fotografia e como os retratos serviram como base para difusão de arquétipos sociais. Também abordo a maneira como um autorretrato é sempre influenciado e condicionado pelo contexto no qual foi produzido,

servindo, portanto, como um espelho que revela não somente o retratado e a imagem que deseja passar, como também a sociedade na qual ele está inserido.

No segundo capítulo, eu abordo o trabalho das artistas Claude Cahun e Sophie Calle e desenvolvo reflexões sobre a possibilidade de construções ficcionais a partir do autorretrato. Nesse contexto, o caráter indicial da fotografia é questionado e ela fica em um limiar entre documento, autobiografia e os diferentes tipos de autoficção. A encenação aparece como característica indispensável nesses trabalhos e o meio pelo qual é possível experimentar novas formas de representação identitária e ressignificação do cotidiano.

No terceiro capítulo, eu discorro brevemente sobre uma outra maneira de se fazer autorretrato; quando o autor utiliza o corpo apenas como meio para levantamento de seus questionamentos. Falo sobre as forças representadas nas pinturas de Francis Bacon e sobre as imagens do desaparecimento no trabalho de Francesca Woodman. No último capítulo, comento sobre o meu processo de criação do projeto final, sua condição de livro de artista e sobre o desenvolvimento dos autorretratos que o compõem.

1.

AUTORRETRATO COMO
PRODUTO CULTURAL



1.

O corpo é um lugar onde se materializam discursos. Nele estão refletidas as ideologias da época e do momento social. Maria Cristina Ferreira (2013) propõe, a partir da metodologia da análise do discurso, uma visão do corpo como um objeto discursivo. Segundo ela, o corpo seria o lugar em que se marcariam sintomas sociais e culturais, sendo, ao mesmo tempo, ferramenta e objeto sobre o qual a cultura se desenvolve. Nesse sentido, ele funciona como um dispositivo para ver o sujeito de maneira circunstancial, como foi constituído a partir de sua historicidade e cultura. A autora cita Lacan (1992), que compreende o corpo enquanto o resultado de um processo de construção que se dá no discurso e pelo discurso, e não como uma dádiva da natureza que precede qualquer construção. Observar nas imagens como o corpo se apresenta pode nos levar a uma análise que abrange o indivíduo enquanto parte de um contexto maior.

O retrato e o autorretrato podem expressar os discursos do sujeito sobre o próprio corpo, como ele mesmo se olha, visto que "olhar é ver a partir de uma posição discursiva" (Hashiguti, 2008 apud Costa, 2017, p. 84) . Não existe um corpo destacado da determinação histórica ou ideológica do sujeito, pois o corpo é um lugar de simbolização. Dessa forma, o autorretrato não

se resume a uma expressão individual de um sujeito, sua personalidade e verdade interior. Ele também pode se configurar como um reflexo do fotografado enquanto um sujeito social, trazendo um retrato do contexto em que vive a partir de seu ponto de vista sobre si mesmo.

A fotografia, tanto no retrato quanto no autorretrato, é usada para representar os papéis sociais acima da individualidade do modelo desde o começo de sua popularização. Annateresa Fabris (2004) fala sobre esse momento de popularização da fotografia e a estética que a acompanha.

No século XV, surge um modelo de retratar-se em pintura que se torna tendência internacional e cuja influência perdura por alguns séculos. Ele consiste em representar o indivíduo de perfil, até pouco abaixo dos ombros, com diversos elementos decorativos ao fundo que o associavam a sua vida cotidiana. O entorno da imagem é tão importante quanto o sujeito retratado e é responsável pela caracterização de sua personalidade. Elementos como a pose, a vestimenta e as feições deixam transparecer a posição social do sujeito. Dessa forma, as pessoas utilizavam o retrato pictórico para construir uma imagem ideal de si, muitas vezes retocada para se aproximar da imagem que a pessoa tinha de si mesma.

Algum tempo depois, na década de 1850, popularizou-se o hábito de fotografar-se no formato de cartão de

Fig 1



Bottle Corker, C. Whitehouse, 1876

Fig 2



Soccer Player, John Spence, 1880

visita, criado por André Disderi. Esse formato, acessível economicamente, cumpria a função social da fotografia para a sociedade da época: representar o desejo de personalização da burguesia. Seguindo algumas convenções dos retratos aristocráticos do século XV, essas imagens tinham como objetivo elevar o status social do fotografado, legitimando, por meio da imagem, a estabilidade burguesa. O barateamento da produção das fotografias permitiu o acesso da baixa burguesia e até parte do proletariado às imagens e, dessa forma, criaram-se uma série de estereótipos sociais que se sobrepujam ao modelo retratado, priorizando o personagem em detrimento da pessoa.

A estética das fotografias de cartão de visita consistia, majoritariamente, em um indivíduo de pé vestido com suas melhores roupas em pose teatral diante de um cenário. Assim, construía-se uma identidade social a partir de símbolos presentes nos acessórios, vestimentas e fundo. Ao contrário dos fotógrafos antecedentes, que priorizavam o rosto do modelo, Disderi preferia representá-los de corpo inteiro, dando ênfase nos elementos simbólicos e deixando o rosto em segundo plano. O que importava não era representar características individuais do retratado, mas reforçar o arquétipo de um grupo ou classe social. Desse modo, a fotografia contribuiu para a afirmação moderna do indivíduo, configurando sua identidade social conforme o mesmo constitui sua auto-imagem. Nesse processo de

Untitled Film Still #21, Cindy Sherman, (1978-80)

criação, o modelo torna-se também um autor do retrato fotográfico, centrado na idealização da imagem de si que deseja representar.

A fotografia, em certos momentos, também pode desempenhar o papel moral de transformar o retrato em exemplo visual de comportamentos a serem seguidos.

Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. O modelo oferece à objetiva não apenas seu corpo, mas igualmente sua maneira de conceber o espaço material e social, inserindo-se em uma rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativos. (FABRIS, 2004, p. 89)

Ao pensarmos em como se dá essa relação entre a imagem do corpo retratado e o momento social do indivíduo fotografado, podemos citar o trabalho da artista Cindy Sherman. Fotógrafa norte-americana nascida na década de 50, Sherman desenvolveu uma extensa obra composta por autorretratos. Em um de seus primeiros trabalhos, *Untitled Film Stills* (1978-1980),



Untitled Film Still #17, Cindy Sherman, (1978-80)





Untitled Film Still #03, Cindy Sherman, (1978-80)

ela encarna estereótipos femininos da sociedade da época, inspirando-se também na forma como a mulher era retratada no cinema.

Apesar de seu trabalho se caracterizar como uma produção artística e não social do retrato fotográfico, diferindo-se das fotografias de cartão de visita, a autora aborda justamente as características das imagens produzidas pela mídia. Seu trabalho reflete, assim como as fotografias do modelo de Disderi, modelos femininos a serem seguidos, trazendo uma reflexão sobre essas imagens e uma crítica a esses modelos.

As fotografias de Sherman podem ser utilizadas como exemplos de autorretrato onde o foco está na posição social ocupada pelo sujeito e não na sua personalidade. A fotógrafa usava de diversos clichês de cinema e tv para retratar personagens genéricos, retratos das mulheres das décadas de 50 a 70, tipos humanos que a autora observava no mundo. O sujeito de suas fotografias não era, de forma alguma, a autora, mas o outro - a representação de arquétipos sociais femininos.

Essa característica de sua obra torna-se especialmente evidente quando consideramos o fato de que, ao observar as fotografias do *Untitled Film Stills* pela primeira vez, é possível não perceber que a presença da autora se repete. O foco das imagens está tão centrado nas roupas e adereços que caracterizam aquele arquétipo que pouco se repara nas feições da mulher retratada. Podemos interpretar esse aspecto como uma crítica à maneira como as mulheres estavam reduzidas ao seu papel social.

A prática do retrato, assim como a do autorretrato, configura-se como uma construção do imaginário, como mais uma forma de representação. Os personagens encarnados por Sherman refletem o imaginário social de como uma mulher poderia se apresentar, reforçando a crença da época de que as mulheres estavam limitadas a padrões específicos de aparência e comportamento.

O seu trabalho se enquadra em uma maneira de fazer autorretratos na qual o autor usa seu corpo para representar o outro - um tipo social, um personagem imaginário, lendário ou histórico.

Um outro exemplo do uso da fotografia para representar um papel social está nos retratos de família. A partir da industrialização, quando as câmeras fotográficas passaram a ser mais portáteis e acessíveis para a maior parte da população, fotografar-se passou a ser um hábito cotidiano das famílias. Segundo Susan Sontag (1977), a família que se retrata constrói uma crônica visual de si mesma, firmando relações que se mantêm para as gerações futuras, mesmo que os laços em questão venham a se modificar. Mais do que registrar os momentos vividos, as fotografias dos álbuns de família tem o papel de externalizar, para si e para o mundo, uma imagem de como elas devem ser, de acordo com as convenções e costumes da época. Elas servem tanto como afirmação dos valores das pessoas fotografadas quanto como exemplo para as próximas gerações. Nesse processo, se constroem identidades, não individuais, mas de um grupo, a partir dos papéis que cada indivíduo exerce dentro daquele núcleo. Diferenciando-se dos autorretratos artísticos de Cindy Sherman, no entanto, nem sempre os autores dos retratos de família estão conscientes do caráter ficcional das narrativas registradas e perpetuadas. Muitas vezes reforçam suas próprias crenças na estrutura familiar ideal por meio das

imagens construídas.

Esse hábito se estendeu até a contemporaneidade, adaptando-se ao contexto virtual, onde os álbuns são expostos nas redes sociais para um número crescente de pessoas. Apesar das novas configurações, a função de afirmar as qualidades dos fotografados e servir de exemplo do que é considerado ideal de acordo com as convenções sociais se manteve. No entanto, enquanto na modernidade as fotografias de família expressavam relações mais íntimas, na contemporaneidade a oposição entre público/privado se dissolve e torna-se cada vez mais difícil de identificar. (GALINDO, 2014)

Há uma nova forma de se estabelecer as subjetividades, na qual as relações do sujeito consigo mesmo e com o outro são mediadas pela exposição de imagens, e o “ser” confunde-se com “ser visto”. Essa nova relação entre subjetividade e imagem foi tratada por Debord (1992, apud GALINDO, 2014) como característica da sociedade do espetáculo. A identidade individual se forma em um lugar exterior ao indivíduo: na superfície visível dos corpos. A oposição real/ficcional perde importância e, na combinação de documental com fictício, as imagens passam a apresentar como objetivo o valor de autenticidade para a personalidade individual.

Nesse contexto, o autorretrato se configura a partir de uma lógica da performance. Independente da

oposição verdadeiro/falso, a performance traz uma nova possibilidade que existe enquanto espetáculo. A autenticidade do indivíduo se expressa a partir da imagem do próprio corpo - sobre a qual deve ser expressa a sua personalidade - veiculada em espaços virtuais de compartilhamento. Nesses espaços, acessados por meio de telas de aparelhos eletrônicos, se desenvolve boa parte do contato social. O sujeito contemporâneo se constrói em um paradoxo entre exposição e isolamento.

Naturalmente, o ato de fotografar a si mesmo interrompe a experiência enquanto ainda está acontecendo. Porém, na contemporaneidade, é como se as experiências se consolidassem apenas a partir do momento em que são registradas e compartilhadas. A prática do autorretrato, nesse contexto, está muito mais relacionada com o momento presente, o aqui e agora, que só é validado a partir da visualidade e exposição. A função dessas fotografias está muito mais concentrada no ato de fazê-las do que na ideia de criar um registro para o futuro. Nessa nova relação com a imagem, o indivíduo a utiliza para criar uma representação performática de si. Esse eu é construído no processo de fotografar-se. (GALINDO, 2014)



2.

AUTORRETRATO FICCIONAL E A
CRIAÇÃO DE SI

2.

Sophie Calle é uma fotógrafa e artista francesa, nascida em Paris em 1953. Sua obra é composta, majoritariamente, por fotografias acompanhadas de narrativas ficcionais, incluindo autorretratos. A pesquisadora Annateresa Fabris (2009), em um de seus trabalhos, estuda a obra de Calle, por uma abordagem da imagem fotográfica como um signo indicial¹. Neste estudo ela afirma que “por um lado, as fotografias são vestígios de acontecimentos reais; de outro, elas são fruto de um gesto performático que, ao designar determinados fatos, acaba por converter a realidade em imagem.” (idem, p. 79)

Segundo Fabris, a fotografia é capaz de trazer o valor documental para relatos escritos. Neste artigo, a autora analisa o trabalho de Sophie, no qual, frequentemente, a

¹. Segundo Peirce (2005, p. 51) os signos são divisíveis conforme três tricotomias: a primeira, conforme a relação entre o signo e seu fundamento; a segunda, conforme a relação entre o fundamento do signo e seu objeto; a terceira, conforme a relação entre o fundamento do signo e seu interpretante. Peirce definiu a segunda tricotomia como um signo que pode ser denominado índice. Trata-se da classificação em que se distinguem os signos em função do tipo de relação existente entre a face perceptível (seu fundamento) e o objeto representado. O índice corresponde à classe dos signos que mantém uma relação causal de proximidade física com o objeto que representa, como por exemplo, a fumaça para o fogo. (PASCHOAL DE MELO, 2015). A respeito dessa qualidade da fotografia, Dubois diz que “A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”.

fotografia serve como suporte para narrativas ficcionais. Calle trabalha apresentando fotografias em sequência, em conjunto com pequenos textos, estabelecendo uma relação de suporte mútuo entre as linguagens.

Essa relação se dá mediante o papel da imagem fotográfica de trazer um caráter documental para a estória contada, além de ilustrar as cenas escritas, transformando as palavras em imagem. Isso reforça um aspecto central no trabalho da artista: a diluição das fronteiras entre real e ficcional. Um dos métodos de trabalho da fotógrafa é provocar situações arbitrárias a partir do acaso, como por exemplo, na obra *Perseguições em Paris* (1978-1979). Nela, Calle se disfarça para seguir pessoas na rua e usa seus vestígios para inventar estórias e suposições sobre elas. Ela parte de elementos do mundo real e adiciona a eles uma camada de ficção, deixando sempre lacunas a serem completadas pela imaginação do leitor. Outro exemplo a ser citado é a obra *O hotel* (1981), na qual ela se passa por camareira de um hotel e inspeciona os objetos deixados pelos hóspedes, criando uma série de contos “documentados” por fotografias. Em outros trabalhos, como *O Striptease* (1988), a artista utiliza também autorretratos para sustentar narrativas ficcionais sobre si mesma.

Na imagem *O Nariz* (Fig 6), retirada de seu livro *Histórias Reais*, Calle usa uma fotografia de seu nariz para acompanhar um relato sobre quando ela, influenciada

When I was fourteen, my grandparents suggested that I needed plastic surgery. They made an appointment with a famous cosmetic surgeon, and it was decided that my nose should be straightened, that a scar on my left leg should be covered up with a piece of skin taken from my ass, and that my ears should be pulled back. I had doubts, but they reassured me: I could change my mind up until the very last moment. In the end, though, it was Doctor F. himself who put an end to my dilemma. Two days before the operation, he committed suicide.



O nariz, Sophie Calle, 2009

por seus avós, marcou uma cirurgia plástica. No texto, a artista diz que o médico cometeu suicídio dois dias antes da operação, que, por conta disso, nunca aconteceu.

Em outro exemplo do mesmo livro, Calle apresenta a foto de um sapato vermelho para contar sobre quando era adolescente e furtava pares de sapato com uma amiga, apenas pelo prazer de roubar. A fotografia dá suporte à narrativa, trazendo uma falsa garantia de autenticidade dos acontecimentos mencionados e ganha força na relação texto-imagem.

Uma das questões mais importantes sobre a obra de Calle é a dualidade de seu caráter ao mesmo tempo ficcional e autobiográfico. A autora Cécile Camart (2015) propõe inserir a proposta de Sophie Calle no âmbito da “autoficção”, caracterizada pela manutenção de uma identidade onomástica entre o autor, o narrador e a personagem. Esse caráter se apresenta em trabalhos nos quais a artista cria e encena uma personagem de si mesma respaldada pelo autorretrato. (FABRIS, 2009) As fotografias na obra de Calle abrem espaço para o imaginário, trazendo vestígios de acontecimentos a serem preenchidos por discursos ficcionais. Elas deixam de ser usadas como um instrumento para registrar presenças, transformando-se em um meio para dar forma aos vestígios de personagens idealizados.

Esse caráter fragmentário é uma característica

marcante dos textos que acompanham as fotografias de Calle, que impossibilitam abarcar a totalidade de seus personagens. De certa forma, esse aspecto de sua obra questiona a ideia de identidades fixas e estáveis, visto que ela coleta apenas “restos da realidade” para a construção de suas narrativas, deixando que o leitor possa desenvolver novas interpretações discursivas. As fotografias de Sophie Calle não tem a pretensão de ser a síntese de um acontecimento. Suas frestas e aberturas para o imaginário não sugerem um “isto foi”, como Barthes (1984) propõe, mas sim um “isto continua sendo”. Segundo Foucault, “o desejo de retratar, representar ou imitar é inócuo, pois estamos sempre diante de invisibilidades profundas e da impossibilidade de fazer com que algo se torne efetivamente presente”. (Foucault, 2001, p. 209 apud DIAS, 2011, np) A riqueza da imagem seria justamente o poder de fazer com que ela seja lançada a outras imagens, sendo ela uma porta (ou ponte), um trajeto a ser percorrido por aquele que olha.

No processo de criação de suas obras, Calle opera transformações sobre si e sobre o mundo por meio de performances com as ações estipuladas para sua personagem (como, por exemplo, ao seguir as pessoas pela rua, sendo seguida por um detetive contratado por ela ou, ainda, fazendo o trabalho de camareira²). Somos levados a duvidar dos escritos que acompanham as

² Obras citadas: Perseguições em Paris (1978-1979), No encaicho (1981), O hotel (1981)

imagens, entendendo que as narrativas são ficcionais e não dizem a respeito da autora em si. No entanto, a distinção entre a Sophie Calle autora e a retratada é dificultada pela forma com que a artista constrói sua obra. Podemos perceber que há camadas ficcionais, mas não conseguimos separar o que é verdade e o que é ficção. Isso se dá, sobretudo, devido ao seu processo criativo, no qual a vida de Calle torna-se o centro de seu trabalho artístico e vice-versa - vida e arte se relacionam de tal forma que é difícil encontrar a linha que as separa. A personagem de si criada e encenada pela artista pode ser considerada um dos focos principais de seu trabalho.

Podemos considerar a ideia de Identidade segundo a definição de Denise David: “o conjunto de qualidades e atributos que determinam que uma pessoa é única,(...) além da consciência que cada indivíduo tem de si próprio.” (DAVID, 2016, p. 12). Essa definição traz uma ideia de identidade como algo fixo, estável, que se mantém imutável sobre um indivíduo ao longo de sua vida. No entanto, há autores que defendem que “desde o início do século XX a ideia de um eu estável vem sendo combatida, sendo substituída pela ideia de eus múltiplos, cambiáveis, ficcionalizados.” (HACKING, 2012, apud DAVID, 2016, p. 13). David define autorretrato como uma imagem de si feita por si mesmo, uma forma de representação na qual o fotógrafo evidencia sua individualidade.

Considerando, assim, o autorretrato como uma expressão da identidade de um artista, podemos refletir sobre quais são as possibilidades de criação de expressões múltiplas a partir da fotografia. Também é possível analisar como ela pode servir não como um atestado de veracidade de um fato retratado, mas como suporte de narrativas ficcionais sobre o autor.

Uma artista que questiona em sua obra a ideia de uma identidade única e estável a partir do autorretrato é Claude Cahun (1894-1954). Em seu livro, *Aveux non Avenus* (1930), Cahun parte de alguns fatos de sua vida concreta e os envolve em uma rede mitológica, produzindo uma escrita de si que, assim como Sophie Calle, mescla o real com o ficcional. Uma das suas estratégias é unir sua história pessoal com a de figuras mitológicas, bíblicas ou fictícias, muitas vezes alterando o curso original dos mitos para englobar melhor as reivindicações de seu tempo. (DAVID, 2016)

Ela viveu a Segunda Guerra Mundial e produziu diversas peças de propaganda anti-nazista, além de reivindicar os direitos das mulheres, questionando até mesmo a necessidade de imposição do sistema binário de gênero. O centro do trabalho de Cahun é em sua própria imagem. Ela utiliza seu corpo como tela para expressar suas ideias, sugerindo que seu maior poder de transformação se dá a partir de si mesma. O sujeito da autora é revelado em pequenos lapsos e fragmentos

em meio à estruturas complexas e difusas de suas fotomontagens e duplas exposições. Elas apresentam objetos e símbolos variados que trazem um caráter onírico, como imagens de asas, partes do corpo soltas, animais como cobras e aves, olhos, espelhos, ilustrações diversas etc. A linguagem fotográfica em sua obra não se configura como um meio de transposição de fatos e lembranças, mas de invenção e redescoberta.

Uma característica já mencionada nas narrativas de Calle, também presente nas colagens de Cahun, é a presença dessas lacunas a serem preenchidas. Elas trazem um caráter fragmentário para as obras e funcionam como um jogo: o leitor deve completá-las com suas próprias referências. (MARTINEZ 2016). Esse aspecto marca suas obras em um lugar de ficção, diferenciando-as de um trabalho simplesmente autobiográfico.

O caráter central do livro *Aveux non Avenus* está na liberdade da escrita de si, por não se apresentar apenas como uma autobiografia e tampouco como uma criação estritamente ficcional, mesclando os limites da memória com a recriação de si. A autora usa de símbolos diversos como máscaras japonesas, maquiagens, roupas teatrais, cabelos raspados e outros acessórios, mantendo como única constante o traço central de sua própria presença.

Alguns críticos, como Therese Lichtenstein, apontam em Claude Cahun a característica da impossibilidade de



estabelecer de fato qual seria sua identidade. Uma de suas marcas seria, portanto, o caráter de metamorfose e constante recriação. “We may ask the same question the artist herself posed in these portraits: who is Claude Cahun?” (LICHTENSTEIN, 1992, np) Esse aspecto de seu trabalho é evidenciado a partir de suas colagens. Nelas, temos a impressão que Claude Cahun insere partes de memórias, representações de seus conflitos internos, elementos simbólicos e artefatos que apontam para uma multiplicidade de identidades e uma dissolução de sentido. Sua individualidade é explorada na obra a partir de eixos como a androginia, o corpo, o espelho, a máscara e as várias representações de seu universo interior.

A imagem do corpo é usada não apenas para representar o indivíduo, mas como campo expositivo de seus discursos sobre o mundo e sobre si. No livro *Les Ecrits De Cahun* (2002), Claude menciona o uso de máscaras em seu trabalho, não só aquelas feitas de papelão ou tecido, como também as de carne e, principalmente, de verbo, estudando seus personagens e aperfeiçoando-os ao longo da sua obra. Pelos seus exageros e distorções, seu próprio rosto se aproxima de uma máscara.

As máscaras são feitas de materiais de qualidades diversas: papelão, veludo carne, Verbo. A máscara carnal e a máscara verbal são usadas em qualquer estação. Logo aprendi a preferir esses dois estrategemas fora de comércio. Estudamos nosso personagem; acrescentamos uma ruga,

uma dobra à boca, um olhar, uma entonação, um gesto, até mesmo um músculo... (CAHUN. Écrits, 2002 p.485)

Outro elemento presente em sua obra é o espelho, que, ao invés de apresentar a característica mimética do real, é tido como uma superfície deformante e fragmentadora. À medida em que a artista se aprofunda em seu reflexo, acontece o desaparecimento dos contornos dos objetos, cedendo lugar ao disforme e ao vazio. No contexto de criação das obras, os avanços técnicos da ciência estavam sendo incorporados à arte. Dessa forma, Cahun pôde experimentar novas técnicas de fotografia comumente usadas no Surrealismo, movimento artístico moderno do séc XX. Uma dessas técnicas foi a inserção de partes de raios-x próprios em meio a recortes desconexos de seu corpo na composição de suas colagens, evidenciando o caráter variante de sua identidade e criando, em determinados momentos, figuras monstruosas capazes de expressar sua angústia. Sua obra tende à impossibilidade de uma síntese de sentido, entregando, ao invés disso, um aglomerado de partes heterogêneas típicas da colagem. A recusa da artista em assumir uma forma que possa ser apreendida se opõe a ideia de identidade normalmente presente em obras de autorretrato.

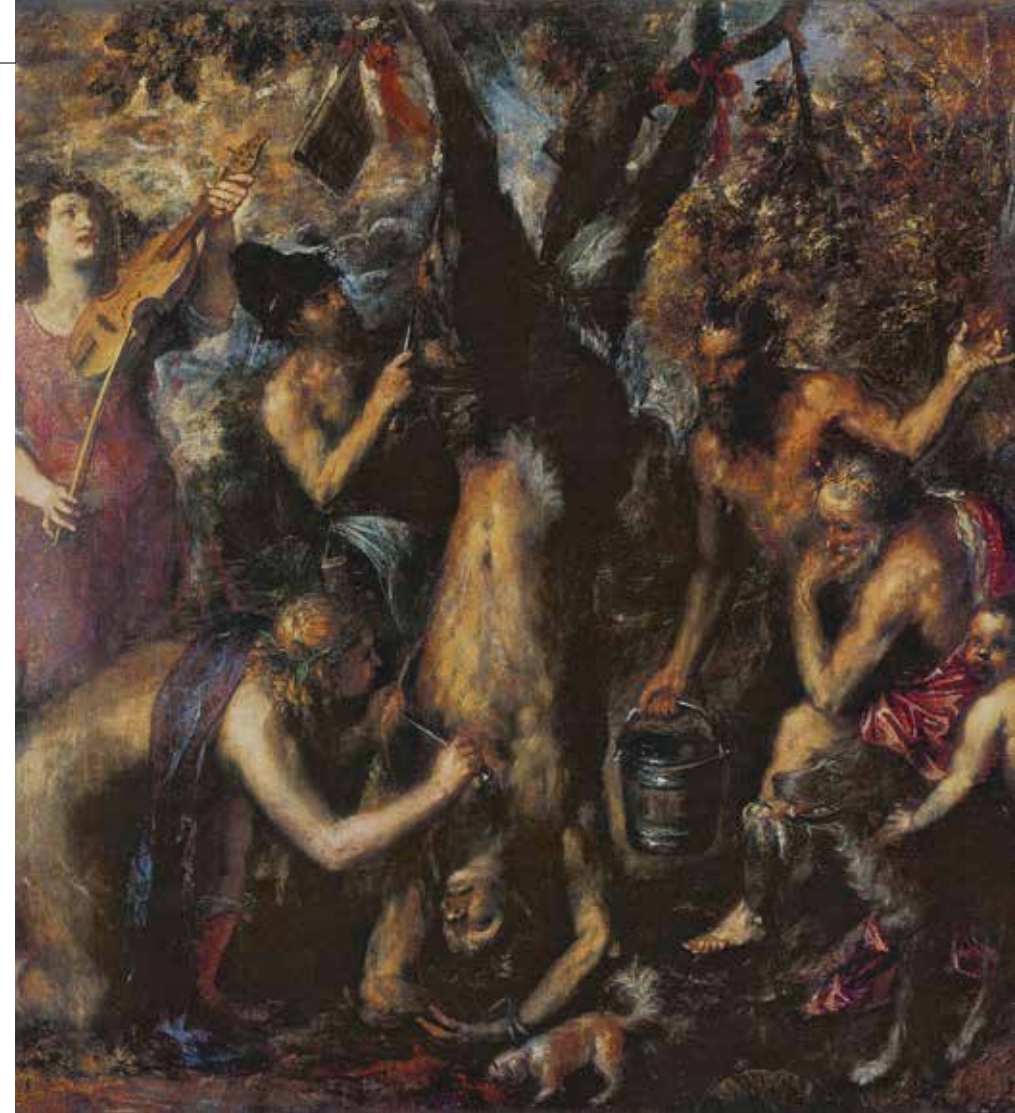
Além de poder propiciar autoconhecimento, o autorretrato também pode ser compreendido como uma afirmação das convicções do artista, uma forma de assinatura ou, ainda, de estabelecimento de sua identidade social. Fora a autocontemplação, essa



prática também propicia um mergulho na vida interior do artista, suas obsessões e desejos, trazendo à tona as possíveis angústias do autor. Isso é debatido por Henrique Gambi, (2015) em uma análise do trabalho de Claude Cahun, observando a relação entre autobiografia e autorretrato em sua obra. Em seus argumentos, ele menciona um mito importante para a história do autorretrato: O Mito de Mársias. Nesse mito, o flautista Mársias teria desafiado Apolo para uma disputa sobre quem seria melhor músico em tal instrumento. Ao perder a disputa, pela decisão das Musas, Mársias recebeu a punição de ser esfolado vivo. Para tratar da relação desse mito com o autorretrato, o autor cita o artista Yves Calmégane. O artista em questão busca associar essa punição à prática do autorretrato, utilizando algumas pinturas para reforçar seu ponto de vista. Em *Le supplice de Marsyas*, (fig 4) o autor Ticiano insere sua própria imagem na tela, contemplando o esfolamento de Mársias.

Para Calmégane, essa é uma das obras do pintor que representa a liberação de seus fantasmas e de seu imaginário através da sua autoimagem.

Desse mito deriva o conceito de esfolamento do artista. Segundo Calmégane, essa seria uma das características do autorretrato: representar uma verdade interior não mais obstruída pela pele. (GAMBI, 2015). Nessa analogia, a pele representa a divisão entre o artista e o



mundo e, a partir do seu esfolamento, a verdade sobre a sua identidade viria à tona. Podemos relacionar os autorretratos de Cahun com essa ideia de “esfolamento” do artista, visto que em sua obra podemos perceber a dissolução das limitações do corpo e a busca pela representação de sua verdade interior. Inclusive, a artista

insere, em uma de suas colagens, (Fig 7) a imagem de um rosto esfolado, sendo esse possivelmente uma alusão a essa ruptura da fronteira da pele. Claude Cahun parece estar em constante busca de extrapolar seus limites e usa seu corpo como material maleável para todo tipo de transformação, recebendo projeções de seu imaginário e afastando a tentativa de enquadrá-lo em uma definição estável.

A técnica da fotocoloragem permite unir o caráter indicial da fotografia com um sentimento de estranhamento a partir do agenciamento do material que proporciona gerar as imagens mais absurdas. Essa técnica se mostra como o procedimento visual ideal, apresentando vários níveis de leitura, com elementos que às vezes levam a sentidos opostos, para marcar a fragmentação e heterogeneidade de sua narrativa textual.

Em seu livro, Cahun escreve: “debaixo dessa máscara, outra máscara. Eu nunca terminarei de remover todos esses rostos” (CAHUN, 1930, p 114), sugerindo que a sua identidade real jamais poderá ser revelada, por ser ela mesma uma performance, um papel encenado. Sobre um de seus ensaios, a artista comenta: “Se você coloca a máscara em demasia, um dia, em frente ao espelho, com horror você descobre que a carne e sua máscara tornaram-se inseparáveis...”. (DOWNIE, 2016, apud, DAVID, 2016, p.21)

Parece ter sido o que ocorreu com Claude após múltiplas criações e recriações de sua identidade a partir de sua obra. A autora parecia alternar entre a máscara de amante, escritora, artista, militante e quem mais quisesse ser. Além disso, transitava entre expressões de gênero distintas, chegando a se identificar como uma pessoa de gênero neutro: “Masculino? Feminino? Depende da situação. Neutro é o único gênero que sempre combina comigo”. (CAHUN, Disavowals, 2007, pp.151-2.)

Por meio de seu trabalho, Cahun extrapolava os limites impostos pela sociedade de sua época, expressando suas características íntimas e desejos pessoais. De fato, todos nós encenamos diariamente uma persona de nós mesmos, que se modifica para se adequar a diferentes situações sociais. A partir da obra de Cahun, é possível refletir sobre os limites do indivíduo e sobre a ideia de uma identidade não compacta, mais fluida e constituída por múltiplas possibilidades de ação e representação. A fotografia, que por anos foi considerada uma cópia fiel da realidade, hoje pode ser um meio pelo qual se experienciam novos modos de subjetivação e despersonalização, principalmente a partir de estratégias como a fragmentação, montagem, justaposição, colagem etc, gerando uma superfície em que a imagem do sujeito se desfaz.

Como podemos perceber no trabalho de Calle e Cahun, existem diversas possibilidades de se ter uma obra



ficcional e ao mesmo tempo autobiográfica. O autor Nelson Luís Barbosa (2011) discorre sobre essa dualidade em um de seus artigos, abordando, para além da fotografia, esse mesmo processo de criação de ficções autobiográficas em narrativas textuais. Ele cita Serge Doubrovsky (2007) e sua teoria para o termo “autoficção”, a respeito de uma escrita que manteria um caráter de criação linguística, mas baseada em uma realidade da vida do autor, podendo revelar uma verdade existencial por meio de uma construção ficcional. (BARBOSA, 2011)

O termo autoficção também foi apropriado por um estudioso francês chamado Vincent Colonna (apud BARBOSA, 2011). Segundo ele, haveriam quatro tipos de escrita autoficcional. O primeiro seria a autoficção “fantástica”, quando o autor cria universos para sua identidade além do real e dos limites humanos, nos quais não se correspondem ficção e biografia; o segundo seria autoficção “especular”, no qual o autor não é o centro, mas sim se insere em jogos de espelho ou em narrativas dentro da própria narrativa; a autoficção “intrusiva”, quando o autor não é o sujeito da trama, e sim o narrador; e, por fim, a autoficção “autobiográfica”, em que o autor é o personagem principal da história, que gira em torno de sua existência e mescla ficção com elementos documentais sobre sua vida.

A obra de Claude Cahun, nesses termos, transitaria entre a “autoficção” fantástica e especular. No caso

da especular, podemos considerar especialmente nas suas fotomontagens, nas quais sua imagem aparece distorcida, refletida, em pequenos detalhes e fragmentada, misturada a outros elementos irrealis e, por vezes, grotescos; no caso da fantástica, em seus textos nos quais ela se insere em narrativas mitológicas e modifica o final das histórias.

Sophie Calle, por sua vez, se enquadraria nas categorias autoficção intrusiva e autobiográfica. Na intrusiva, temos os trabalhos nos quais ela se coloca como observadora, construindo narrativas a partir de vestígios de pessoas desconhecidas, recriando seus passos. (fig 11) Na autoficção autobiográfica, teríamos as obras em que ela é o sujeito da estória e mescla elementos do cotidiano de sua vida com narrativas possivelmente ficcionais. (fig 12)

Cindy Sherman, apesar de não se enquadrar completamente em nenhuma definição de autoficção, por utilizar sua imagem para representar personas da sociedade e não a si mesma, aproxima-se também da categoria "autoficção intrusiva". Isso se dá pois seus autorretratos demonstram uma observação da autora a respeito da sociedade em que está inserida.

O autorretrato, assim como outras práticas de fotografia, pode ser relacionado com o processo teatral de construção de imagens. Esse processo leva em conta



SUITE VÉNITIENNE (SUÍTE VENEZIANA), 1979, Sophie Calle

escolhas como o cenário, objetos para compor a imagem, pose, figurino e tem por objetivo a caracterização da pessoa fotografada da mesma forma que se dá com um personagem.

A respeito do caráter encenado da fotografia, François Soulages propõe que se substitua o “isto foi” de Barthes por “isto foi encenado” (SOULAGES, 2010), pois, diante de uma fotografia, somos sempre enganados. (ZAMBIANCHINI, 2014). A fotografia pode ser comparada com o teatro, sendo pensada e trabalhada por um jogo: o jogo dos homens e das coisas. "Por ser habitada por esse jogo do mundo, por sermos representados diante dela, por sermos enganados por ela é que a fotografia pode entrar no mundo das artes." (SOULAGES, François. 2010, p 77)

A partir das escolhas mencionadas, podemos atestar a imagem como construção. No entanto, ela permanece no imaginário das pessoas como uma testemunha que permite que se construa uma noção de realidade. Para Soulages, todas as fotografias são composições dotadas de uma estética da encenação. Assim, a fotografia pode ser uma ferramenta muito útil na criação e experimentação de múltiplas identidades, encenadas ou não, que influenciam e são influenciadas pela realidade. O ficcional não compete com o real, mas sim faz parte do processo como resignificação do cotidiano. A encenação está presente no modo como construímos nossa maneira de viver em sociedade.



The Pig

It's a silly story. I was about thirty. A man phoned to say that he and I were making similar work and that we should meet. I always worry I might miss out on something so I agreed. When he arrived he told me his art consisted of stopping women in the street and asking them to sleep with him. Well, he said, wasn't one of my projects all about getting strangers to spend time in my bed? He told me he was taking me to a barbecue. I spent the whole evening playing the maid, grilling sausages, serving and cleaning up. Time goes by faster when you're busy. Later he dropped me off outside my door. He leaned in to me and sought my lips. I pushed him away. "What makes you think I'd want to kiss you?" I protested. "Well anyway," he answered, "you eat like a pig." Even today, after all these years, his words haunt me. I can't remember a thing about him, yet he's still sitting at my table.



3.

AUTORRETRATO COMO FERRAMENTA
DE REPRESENTAÇÃO

3.

O autorretrato fotográfico é o único retrato que é capaz de refletir o criador capturando-o no momento da criação. Ele soluciona o desafio de fazer com que o autor seja ao mesmo tempo sujeito e objeto da ação. (DUBOIS, 1994, apud BARBON, 2011) Essa é a principal diferença entre o retrato e o autorretrato, visto que o primeiro também é uma forma de autorrepresentação. A pose está em toda a formação do retrato e do autorretrato, caracterizando a sua essência a partir da encenação. Desta forma, o autorretrato pode ser considerado uma extensão do retrato, onde a encenação é produzida pelo próprio autor. Segundo Barthes (1980), “O sujeito transforma-se em objeto diante da câmara. Desta forma o indivíduo torna-se uma espécie de simulacro. Ou seja, a cópia de uma cópia, gerada por outras imagens dele mesmo.” (BARBON, 2011, p 1811). A partir do momento que o indivíduo posa para ser fotografado, pode-se perceber a encenação característica, em um processo em que ele fabrica uma imagem de si. No autorretrato, esse sujeito passa a ser objeto, e a perda de si ocorre no momento em que ele se transforma em imagem.

Por um lado, o retrato e o autorretrato estão conceitualmente ligados no sentido da construção de um sujeito fotografado. Essa relação ocorre quando configuram a encenação de um personagem

ou a representação de um papel ideal. Por outro lado, eles se distanciam quando o autorretrato não busca a representação do sujeito, seu papel ou sua individualidade, tendo por objetivo a representação de algo além. Nesse caso, não ocorre uma construção, mas uma desconstrução da imagem do indivíduo. Essa nova maneira de se fazer autorretratos não se restringe unicamente aos autorretratos fotográficos, dialogando com a definição de autoficção “fantástica” do autor francês Vincent Colonna, na qual o artista “transpõe sua identidade no irreal e a amplia para além dos limites humanos”. (Colonna, apud BARBOSA, 2011, p. 289).

Uma artista que trabalha com essa forma de autorretrato, que não trata da criação de personagens e nem de uma documentação autobiográfica propriamente dita, é Francesca Woodman. Ela foi uma fotógrafa norte-americana nascida em 1958 que ficou conhecida por seus autorretratos nos quais explora, principalmente, o corpo humano no espaço. Em suas fotografias, a artista representa o desaparecimento de si. Ela inscreve no ato fotográfico sua própria ausência física, apresentando, muitas vezes, apenas vestígios de sua imagem camuflada, apagada e fragmentada. Essa dissolução do Eu, presente nesse tipo de autorretrato, é configurada por um corpo que não se apresenta como personagem, nem objeto e, tampouco, espetáculo. Ele perde sua identidade, sua materialidade e desprende-se de sua maneira de significação anterior. A imagem fotográfica

tem a capacidade de reter e manter algo vivo, “cristalizar pela permanência um aspecto visual”. (RAUEN, 2015, p. 57) No caso da obra de Francesca Woodman, ela parece querer capturar e cristalizar a falta, a ausência, o invisível.

Ao transformar seu corpo em objeto, apesar de se capturar na imagem, Francesca não está falando sobre si mesma, e sim tratando da problemática do autorretrato e da fotografia como representação documental. “Se alguma coisa, ela estava documentando os limites da experiência corporal, a impossibilidade de constituir o self.” (BAKER, 2003, p. 65, apud SOUZA, 2009, p. 58)

A autora Lilian Barbon (2011) argumenta que, ao longo do séc XX, artistas começaram a produzir uma série de experimentações rompendo com as encenações tradicionais, não mais visando uma construção identitária que se via refletida em sua identidade social. Essas explorações tinham outro objetivo e, a partir delas, a construção do personagem adquiriu novos desdobramentos. Nesses autorretratos contemporâneos, há um embaralhamento do sujeito e objeto. A fotografia, portanto, deixa de ser o registro de algo para dar forma a uma concepção de subjetividade.

No caso de Woodman, ela usa o corpo como uma ferramenta, por meio da qual são direcionadas questões como a relação entre corpo e espaço, a problemática do autorretrato enquanto linguagem (o colapso entre



sujeito e objeto), a representação da identidade e a expressão do feminino. (SOUZA, Isadora, 2019)

Um traço característico da fotografia de Francesca Woodman é o fato de que, na maioria das vezes, seu rosto é cortado da composição das imagens ou aparece



borrado, transformando-se em uma abstração. Por mais que a autora se capture nas imagens, parece estar sempre em um movimento de escape, e, ainda que apresente seu corpo, não revela sua identidade. Essa característica evidencia a maneira como a artista não

usa seu corpo como temática, mas como ferramenta para explorar as possibilidades de sua própria forma e maneiras de se relacionar com o espaço.

Outro artista que também possui esse traço característico, de deixar de fora a cabeça e o rosto de seus autorretratos, é John Coplans. Annateresa Fabris (2001) faz uma análise de seu trabalho e formula o conceito “autorretrato acéfalo” termo relacionado às fotografias de Coplans. Para ela, a exclusão do rosto representa o fim da “dicotomia exterior/interior” que, em relação aos ideais de Coplans, está relacionada às novas descobertas científicas a respeito da genética. Coplans passou a fotografar dessa forma a partir do seu contato com a ideia de que a diferenciação do indivíduo e sua unicidade se dão a partir de seu código genético, não de sua aparência física exterior. O artista parece buscar uma representação do ser humano indiferenciado, uma figura universal, retirando signos referentes a cultura, história ou identidade e apresentando uma figura que remonta aos primórdios da humanidade e não a um indivíduo. A associação do código genético com a identidade soluciona o problema da autorrepresentação e diferenciação da identidade a partir de características físicas como feições do rosto, pois estas se modificam com o tempo, tornando impossível a captura da totalidade do sujeito, enquanto o DNA se mantém ao longo de toda a vida como um traço único e imutável.

Self-Portrait (Back with Arms Above), John Coplans, 1984,

Coplans, assim como Francesca Woodman, expõe seu corpo nu, mas, em uma contradição, não permite ao espectador o acesso à sua individualidade, personalidade ou universo interior. Ambos se retratam como se não quisessem verdadeiramente ser vistos. O que percebemos é a exploração formal incessante de um corpo humano. E, no caso de Coplans, por meio dos traços de envelhecimento como as rugas, flacidez e marcas na pele, também vemos uma representação de tempo e finitude. (MAGALHÃES, 2019) Esses artistas trabalham com uma concepção de autorretrato a partir do corpo como forma, não como tema, promovendo, mais do que uma representação de si, uma ideia geral de figura humana que possibilita o levantamento de questões universais.



Self Portrait, Crouched, John Coplans, 1990





Self Portrait, (Feet, Frontal), John Coplans, 1984



Self Portrait, Interlocking Fingers, No 1, John Coplans, 1999



Three Studies for Self-Portrait, Francis Bacon, 1979-80

reserva à sua pintura a função de acoplar a força do grito, não o seu causador; a violência da sensação mais do que a violência do espetáculo, visto que é no corpo que essa violência se passa. Para Deleuze, a obra de Francis Bacon é uma tentativa de captar as forças que atravessam a figura humana e tornar visível algo que a figuração é incapaz de mostrar. (FONTES, Osvaldo, 2007)

“Eu pinto forças, e não figuras”, afirma Bacon em uma entrevista a Sylvester (2007) Com sua pintura, o autor visa dar lugar à expressão do pulsional, do desejo. Podemos perceber a presença de sua figura, porém desfigurada por seu processo de subjetivação. Seu trabalho é uma tentativa de fazer com que a imagem chegue diretamente ao sistema nervoso, traduzindo sensações e tornando as forças visíveis. Bacon está interessado em gerar um efeito inconsciente no espectador, o que, para ele, está relacionado ao papel subversivo da arte, provocando o rompimento de clichês culturais. Sua pintura não está representando uma forma nem criando uma personagem, mas captando e transmitindo sensações.

O conceito de pulsão de morte, proposto por Freud, pode ser definido como um desejo de destruir, mas também como o desejo de recomeçar. Caracterizada como um motor que possibilita transformação, a pulsão de morte aparece na obra de Bacon a partir de rostos desfigurados e transmite a ideia de que a força criativa

Outro artista que utiliza o autorretrato sem o objetivo de representar sua personalidade, tampouco em uma busca da consciência de si, é Francis Bacon. Em suas pinturas, retratos e autorretratos, ele deixa explícita uma certa inconformidade com a sociedade em que vive, expressando o horror, a violência e o desejo humanos. O corpo, em seu trabalho, não busca apresentar uma subjetividade individual - ele é apenas um meio, uma ferramenta de representação de figura humana indefinida, capaz de expressar sentimentos que são comuns a toda a humanidade. A forma de tratar o corpo em sua obra provoca uma sensação de confusão e violência. A partir de representações de cenas de angústia, tortura e agonia, ele exprime o que é insuportável da condição humana. Segundo Bacon, ele não almeja pintar o motivo do horror, e sim o grito. Ele



Fig 17

Four Studies for Self-Portrait,
Francis Bacon, 1967

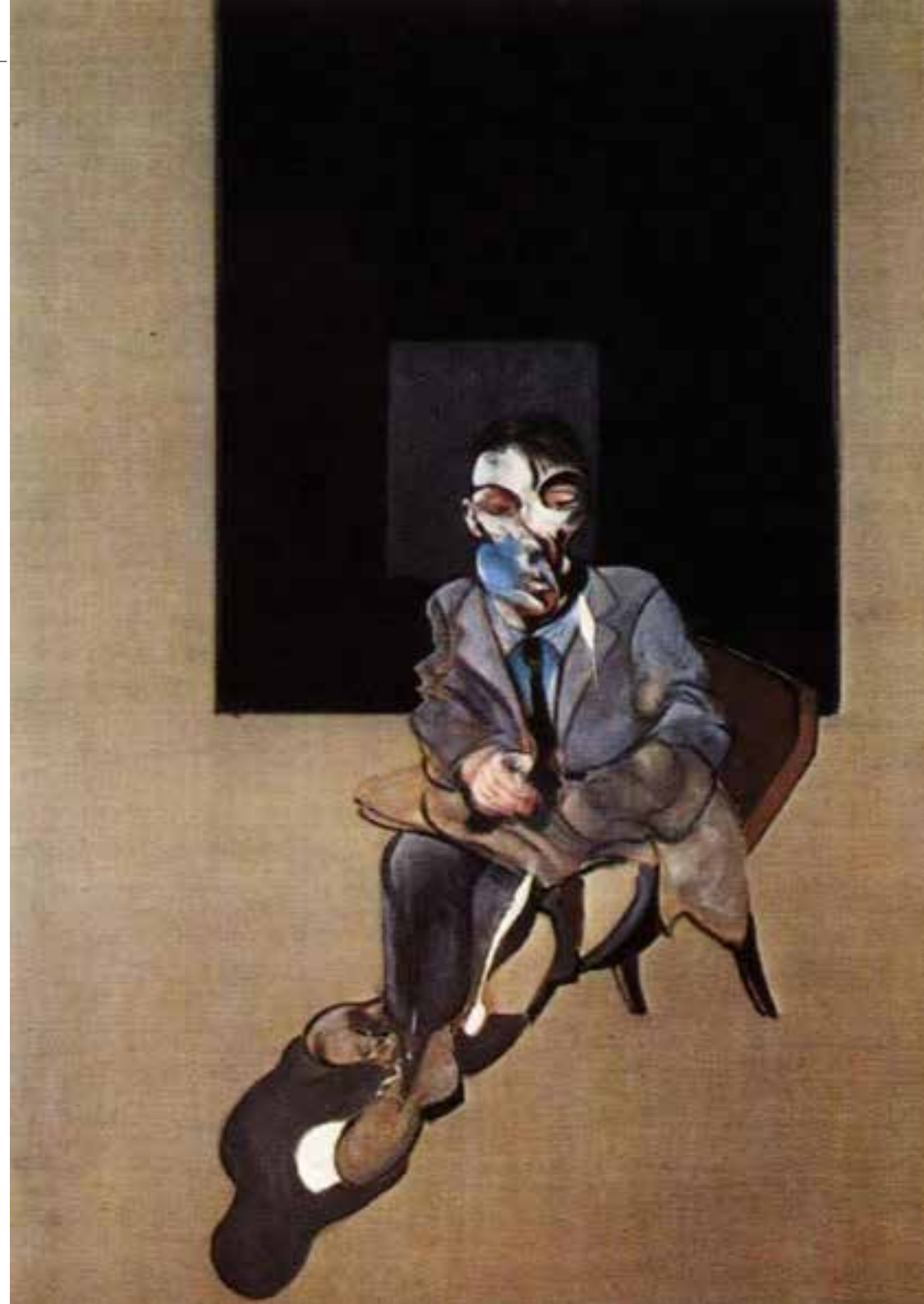
também tem um caráter de destruição. O artista parece querer romper com clichês, com as falsas percepções, as emoções estereotipadas, as tolices e crueldades que dominam a nossa vida cotidiana e com os limites do próprio meio pictórico. Ele visa atingir o espectador para além da camada visual das pinturas, impactando seu inconsciente, seu sistema nervoso. Segundo Bacon, há uma violência presente nos clichês que permeiam o imaginário social e determinam a normalidade. Essa violência é responsável pela exclusão e rejeição do que é divergente. Para ele, a arte possui uma autonomia capaz de influenciar a mentalidade das pessoas e trazer uma nova visão do mundo que, a partir da desalienação dos clichês, possa abarcar a diferença. (BORGES, Sonia, 2012) “Eu pinto a violência do real” (BACON, 2007, apud BORGES, 2010) A desfiguração dos rostos, caracterizada pela pulsão de morte, pode ser vista como uma tentativa de representação de um estado de ser, indo contra a angústia de ser reduzido à imagem de um corpo. Por meio de seus quadros, e a partir da destruição dos clichês, Bacon visa uma nova ordem visual no mundo. Uma que represente a realidade da condição humana e abarque a diferença. A respeito da representação do horror na arte, Virgínia Araújo faz uma reflexão levando em conta o gênero do autorretrato:

Talvez as razões do horror na arte atual, sejam as mesmas do desejo: fazer explícita a inconformação de si mesmo, da sociedade em que vivemos e que temos construído. Neste sentido, surge uma dúvida: sendo o auto-retrato fotográfico

Self-Portrait, Francis Bacon, 1972

visto como objeto específico do campo artístico, na compreensão de seus desafios quanto a tomada de realidade - dado pela apropriação de códigos e inversão de seus mecanismos de produção,- ele manifestaria ainda a busca da consciência de si? (ARAÚJO, 2005, p, 27)

A partir da análise sobre os autores apresentados, podemos chegar à conclusão de que o autorretrato contemporâneo não se limita mais à representação do sujeito, de um ideal social, da criação de personagens ou mesmo da busca de si e expressão da interioridade do autor. Partindo da imagem de si, é possível construir reflexões e críticas a respeito de temas como o tempo, a condição humana e até mesmo questionar as linguagens de representação em si, como os limites da pintura e fotografia.





4.

LIVRO DE ARTISTA

4.

Paralelamente à pesquisa e construção do texto, escolhi o autorretrato como uma linguagem para o meu projeto visual. A partir de fotografias, desenhos, pinturas digitais e colagens, associadas a pequenos versos soltos, tive a intenção de expressar sensações que me extrapolam e gerar novas configurações de representação dos meus questionamentos. Para a construção da etapa prática do meu projeto, eu optei pelo formato livro de artista.

Historicamente, o livro de artista tornou-se mais proeminente nas décadas de 1960 e 1970 e surgiu nesse momento como uma alternativa para o desejo de buscar novos caminhos para a arte, em uma crítica à visualidade restrita aos espaços elitizados das galerias e museus. É difícil enquadrar o livro de artista em uma definição propriamente dita, visto que ele pode tomar diversas formas, relacionando-se com a ideia de livro formal ou conceitualmente. Também chamado de livro-objeto, originalmente, afasta a obra da noção de aura e contemplação por um público restrito. Isso aproxima o espectador, possibilitando que ele interaja com a obra e a experimente de forma material e, por vezes, sinestésica. Esse objeto que pode ser manuseado, folheado e facilmente transportado para diferentes contextos, que certamente influenciam na experiência do espectador, favorece a exploração de estéticas e metodologias experimentais - fator que se relaciona com meu trabalho.

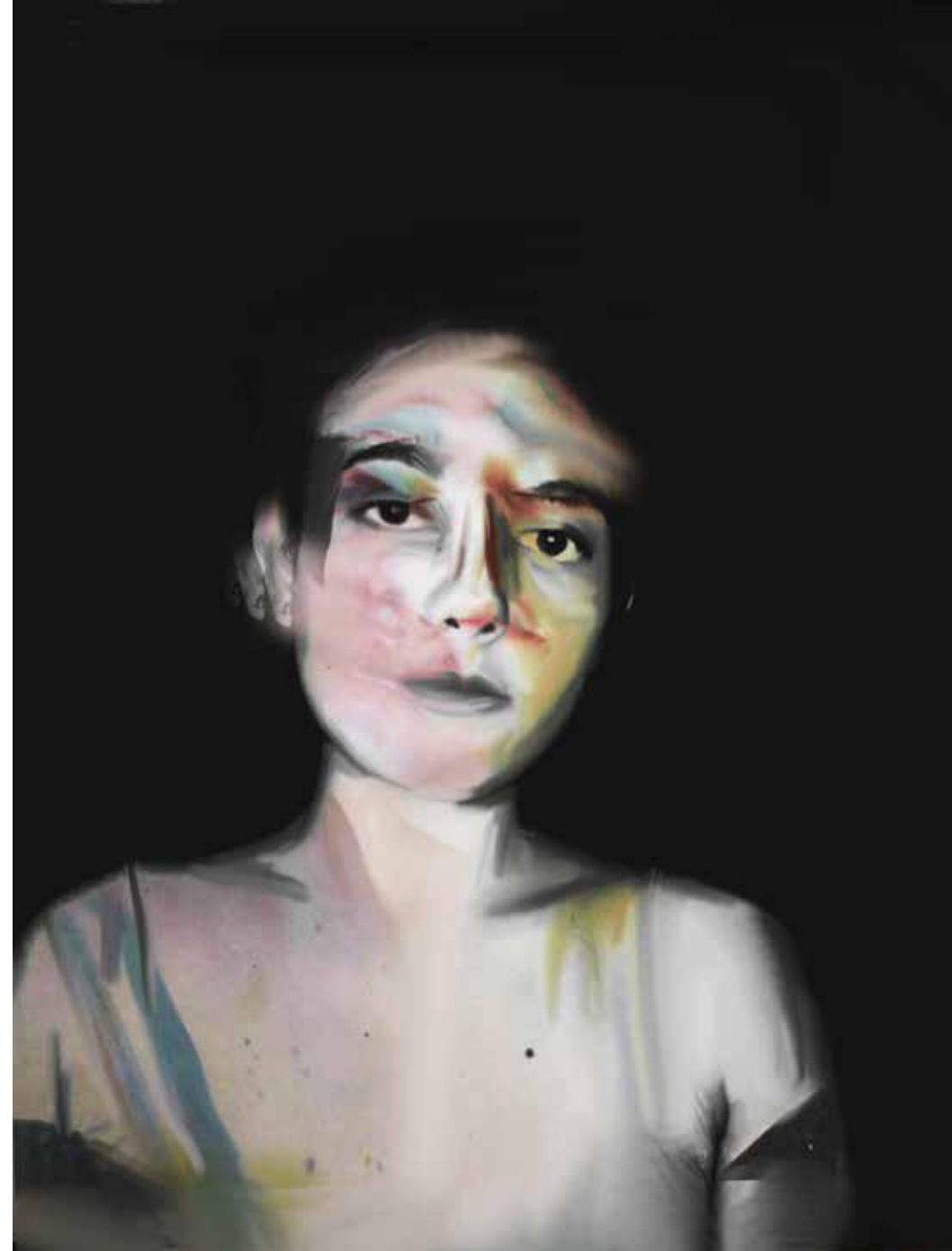


Fig 19

No meu caso, busquei trazer a materialidade do livro como suporte para minhas colagens digitais, fornecendo um contato mais próximo e íntimo com as imagens, aproximando-se do que se teria ao folhear um álbum de retratos. As frases podem ser reorganizadas e lidas de formas diferentes, tomando outros sentidos.

O livro segue uma linearidade que tem como objetivo trazer uma narrativa visual que converse com o meu processo de criação. O primeiro autorretrato que o compõe foi também o primeiro a ser produzido. Aos poucos, fui criando experimentações com a minha própria figura, me desfigurando, sobrepondo, borrando e pintando por cima das fotografias digitais. O trabalho segue em rumo à abstração das formas, e conseqüente perda da identificação da minha identidade.

As primeiras imagens vêm seguidas dos dizeres:

“É como se o mundo inteiro coubesse em meu corpo
A sensação de olhar no espelho e não se ver”

Com essas colagens e palavras, tento expressar um pouco uma sensação específica que me acompanha em momentos pontuais com maior ou menor intensidade, próxima de uma espécie de “despersonalização”.

É ao mesmo tempo sentir um distanciamento de si

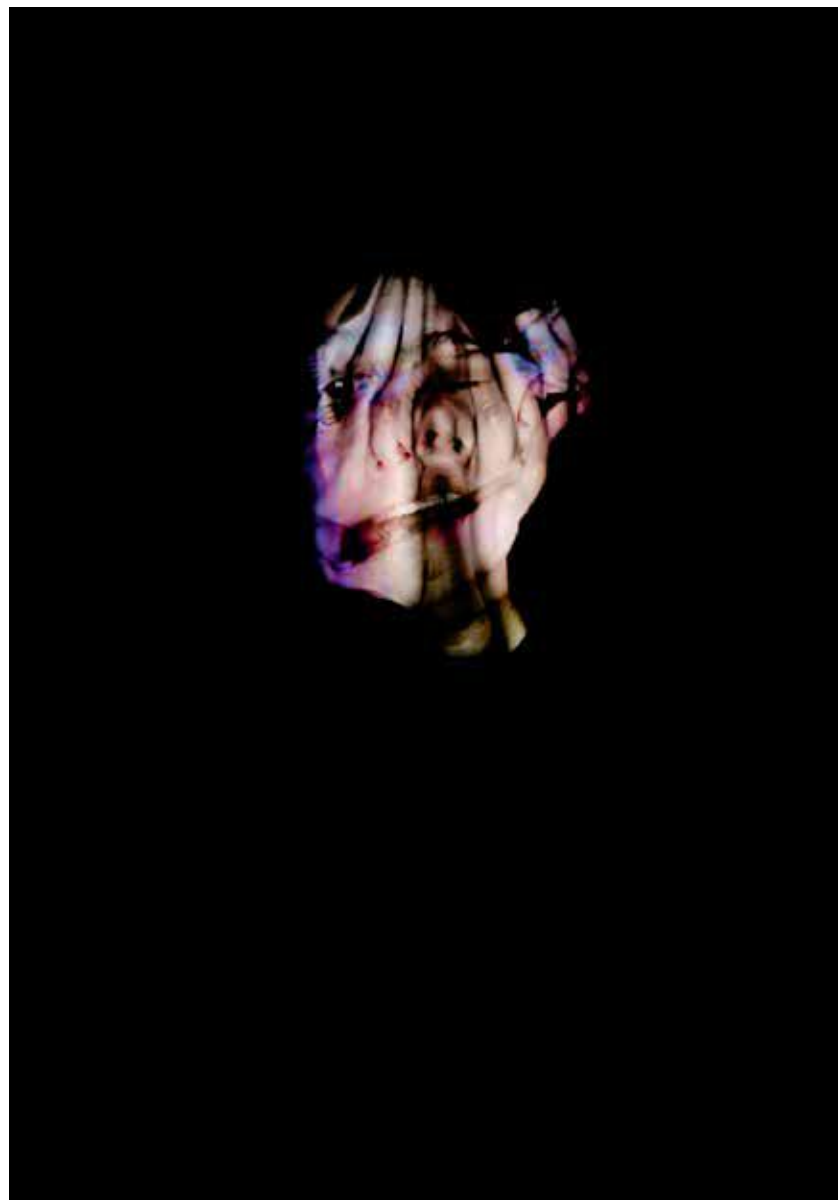


Fig 20

próprio e não se reconhecer na própria imagem, como se estivesse dentro de um corpo estranho, vivendo uma vida que não é sua; é também a sensação de estar invadido por todas as pessoas, de se perder em meio a massa de informações que processamos diariamente. É sentir-se tão deslocado de seu corpo como se não fosse humano, ao mesmo tempo que sente que carrega toda a humanidade em si.

Em seguida, trago imagens que tratam sobre um tema com o qual acredito que muitas pessoas da minha geração possam se identificar. A sensação de precisar ser visto para ter sua existência validada, ao mesmo tempo em que nos vemos invalidados pela comparação constante diante da produção incessante de imagens que acaba por esvaziar nossa ideia de individualidade. Há um desejo de desaparecer completamente, fugindo da necessidade de validação externa. Simultaneamente, há o medo de ser apagado, suprimido pelo montante de imagens recebidas diariamente, através das quais nos relacionamos com o restante do mundo.

Nós recebemos o mundo em imagens e nos colocamos no mundo por meio delas. A frase escolhida é “eu não sou se ninguém vê”, que tem suas palavras soltas, possibilitando o rearranjo das palavras, que pode, inclusive, modificar a palavra “sou” para “nos”, lendo-a de cabeça para baixo. Outras versões de leitura possíveis seriam, por exemplo: Vê se eu não sou ninguém e Se

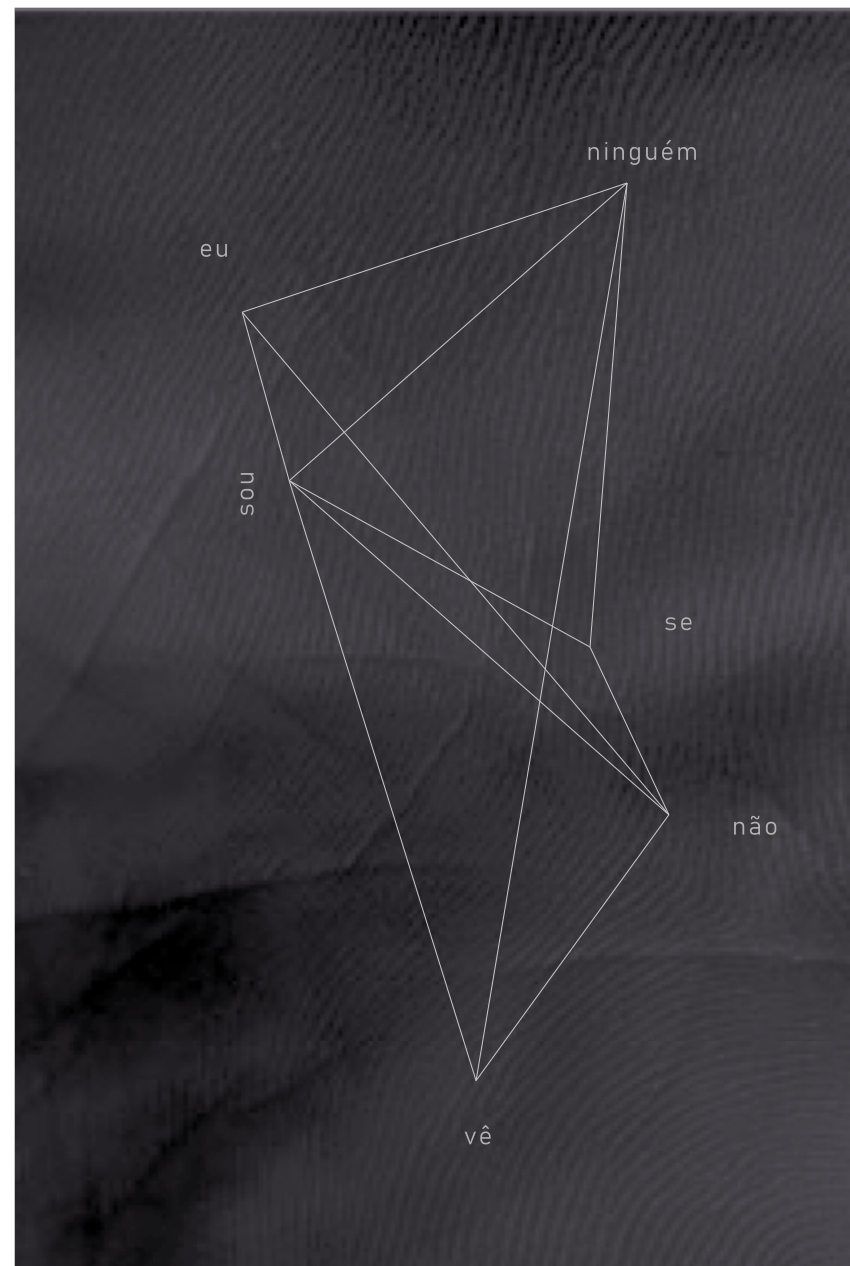


Fig 21

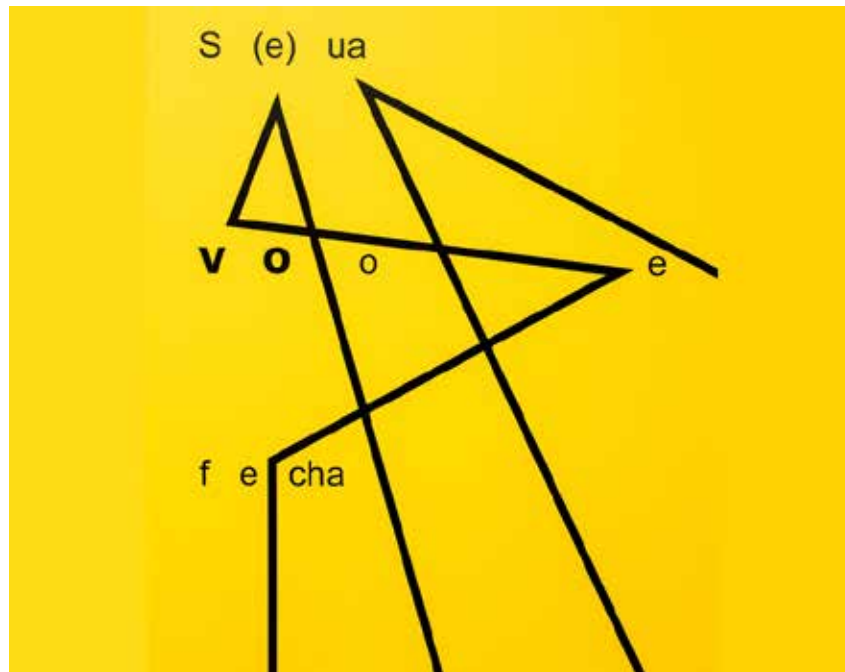
não eu, ninguém nos vê.

As fotografias escolhidas para acompanhar essas palavras foram sobrepostas, borradas, apagadas, pintadas por cima, como se a minha imagem se mesclasse com o fundo de imagens que vieram antes de mim.

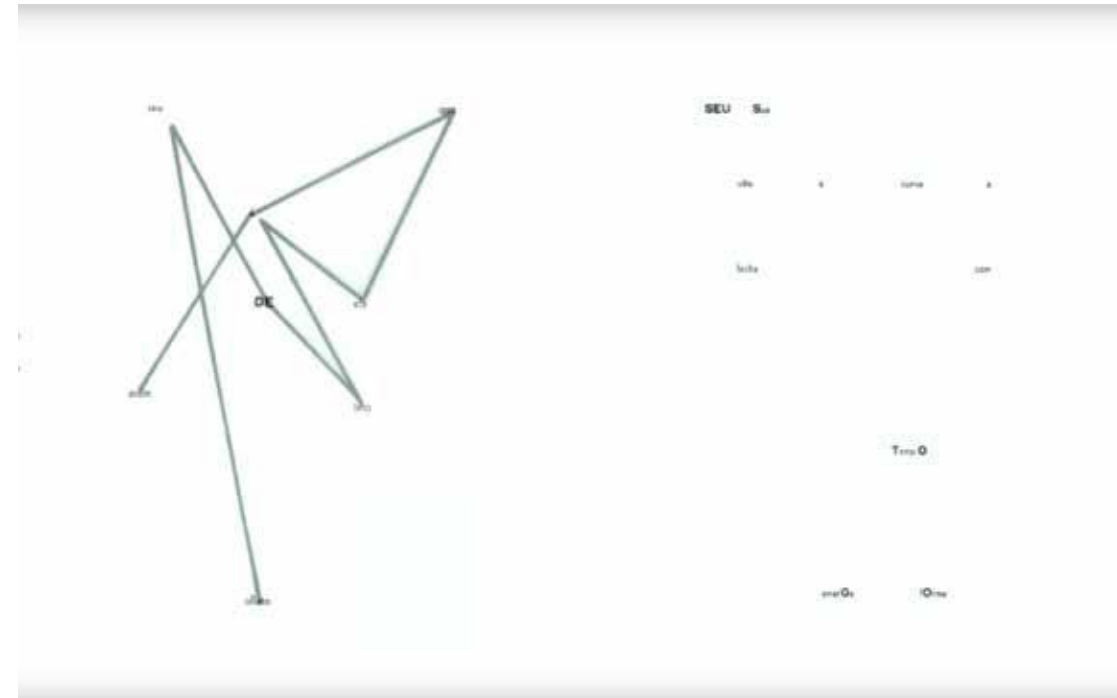
Para atingir o meu desejo de desprendimento do texto, incorporei uma forte referência do artista Wladimir Dias-Pino e de seus poemas concretistas, especialmente na obra "A ave", tanto em sua forma livro quanto na exposição no Museu de Arte do Rio (2016).

Sua influência aparece mais notoriamente no arranjo das frases com os desenhos de linhas que as interligam.

Fig 22



Poema infinito, Wladimir Dias-Pino, 2016



A ave, Wladimir Dias-Pino, 1956

No entanto, ela também esteve presente na construção do livro-objeto, em escolhas como o aproveitamento da transparência do papel, ou dos recortes que permitem enxergar as palavras vazadas da folha seguinte.

Um conceito que serviu, de certa forma, como inspiração ou faísca para criação de algumas dessas colagens, foi a chamada "escopofilia". O primeiro contato que tive com esse conceito foi pelo livro Visual Methodologies



Fig 24

da Gillian Rose(2016), que o definia como “prazer de ver”. Seria o prazer estético derivado do ato de olhar para algo ou alguém. Segundo ela, Freud sugere que essa seria uma das pulsões básicas com a qual todas as crianças (dotadas de visão) nascem. A partir dessa ideia, Lacan argumenta que certos momentos da visão, ou visualidades específicas, são centrais na forma como as subjetividades são formadas. Esse conceito se relaciona não somente ao prazer de ver, mas também de ser visto, exhibir-se.

Assim, o conceito de escopofilia me levou a pensar sobre a importância da visão, do ato de ver e ser visto, na construção da nossa subjetividade, especialmente no momento atual permeado pelo compartilhamento constante de imagens de si nos meios virtuais. É como se o olhar do outro estivesse presente em todos os momentos do meu desenvolvimento e a consciência de mim se desse a partir da exposição. Tento trazer um pouco a sensação de agonia ao explorar minha imagem à exaustão, buscando sempre apresentar uma versão de mim melhorada e atualizada, e, conseqüentemente, me perdendo em meio a todas essas reproduções que acabam por resultar em uma imagem disforme.

Em um terceiro momento, começo a produzir autorretratos progressivamente mais abstratos, numa tentativa de me afastar dessa busca de expressão a partir da imagem externa. Aos poucos vou tirando o foco do rosto e inserindo partes do corpo, até retirar o

rosto completamente. É como se estivesse me retirando de cena, parando de olhar para fora e buscando me reconhecer em partes menos expostas de mim. Inspirada em alguns retratos de John Coplans, começo a fotografar partes do meu corpo indiferenciadas, como as costas, pernas, braços e ombros. Por meio da sobreposição dessas imagens, crio uma espécie de lugar imaginário, e sobre ele, novas silhuetas do meu corpo, como se estivesse realmente percorrendo algum tipo de espaço interior.

Se eu for tentar enquadrar o meu trabalho em uma das quatro categorias já mencionadas de autoficção, acredito que, apesar de ter traços de autoficção fantástica, seria principalmente uma autoficção autobiográfica - ou autobiografia imaginária - na qual, segundo Vincent Collona, (apud BARBOSA, 2011, p. 289) "o autor se faz herói da história, organizada em torno de sua própria existência, por vezes mesclando elementos documentais e fatos e nomes reais". As frases escritas seguem também rumo à certa abstração, passando de palavras soltas a letras soltas. Acompanhando a última imagem no fechamento do projeto, tenho os dizeres "fechar os olhos e se ver sumir de si", cercada por letras que podem formar palavras como sua, ir, além, fim.



CONCLUSÃO

Nessa pesquisa eu busquei entender as diversas possibilidades do autorretrato e seus desdobramentos. Inicialmente usado como ferramenta para elevar um status social e perpetuar arquétipos e estereótipos; posteriormente para a criação e suporte de narrativas ficcionais; e, por fim, como uma forma de desconstrução do indivíduo e expressão de forças e questionamentos que dizem respeito à experiência humana. Essa dissolução do Eu, presente no autorretrato contemporâneo, é configurada por um corpo que não se apresenta enquanto personagem, nem objeto e, tampouco, espetáculo. Ele perde sua identidade, sua materialidade e desprende-se de sua maneira de significação anterior.

Durante o processo, desenvolvi também o meu projeto visual, inspirada por todas essas possibilidades e pelo trabalho dos artistas que mencionei ao longo do texto. Optei pelo autorretrato como método de trabalho, acreditando ser capaz de, através de imagens do meu corpo, dar forma a sensações que me extrapolam e gerar novas configurações de representação da minha identidade.

O objeto final é um livro de artista composto por colagens, pinturas digitais e fragmentos de um poema que permite múltiplas leituras e interpretações. Chego



Fig 26

por fim à ideia de que a obra só se concretiza no momento em que chega ao contato com o espectador. Tanto o texto quanto a leitura das imagens se formam a partir da interpretação externa. Assim como mencionado anteriormente a respeito da imagem de modo geral, a obra em questão funciona como uma ponte, um caminho a ser percorrido por aquele que olha, levando-o sempre a novas imagens, leituras e desdobramentos possíveis.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Virgínia. **O AUTO-RETRATO FOTOGRÁFICO: UM ESTUDO SOBRE A CONSTRUÇÃO FISIONÔMICA COMO ARBITRARIEDADE EM ARTUR BARRIO.**

I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP 2005

BARBON, Lilian. **O AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO: ENCENAÇÃO, DESPERSONIFICAÇÃO E DESAPARECIMENTO.** III Encontro Nacional de Estudos da Imagem 03 a 06 de maio de 2011 - Londrina - PR

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980.

BARBOSA, Nelson Luís. **Imagem e memória na autoficção de Caio Fernando Abreu.** Revista Estudos avançados, São Paulo, v. 25 (n 71), 2011

BORGES, Sonia. **A poética de Francis Bacon.** Revista de Psicologia, v. 3, n. 2, p. 61-69, 11. 2012

BORGES, Sonia. **FRANCIS BACON: destituição subjetiva e formalização da obra de arte.** Psicanálise & Barroco em revista v.8, n.2: 38-48, dez 2010

CAHUN, Claude. **Disavowals or cancelled confessions.** London: Tate. 2007. ISBN 978-1-85437-627-5

CAHUN, Claude. **Les Ecrits De Cahun.** França: Jean-Michel Place Editions. 2002. ISBN-10 : 2858936161

CAMART, Cécile. Marcílio de Souza. **As estratégias editoriais de Sophie Calle: Livros de fotografias, fotorromance, livros de artista.** Pós: Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 112 - 129, novembro, 2015

DA COSTA, Greciely Cristina; CHIARETTI, Paula. **Um corpo em autorretrato e as imagens de si.** Estudos da Língua(gem) Vitó-

ria da Conquista v. 15, n. 2 p. 81-97 Dezembro de 2017

DAVID, Denise Elizabeth. **QUIMERAS NO AUTORRETRATO - VIRGINIA OLDOÏNI E CLAUDE CAHUN.** UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ, CURITIBA, 2016.

DIAS, Bianca Coutinho. **SOPHIE CALLE: A CONSTRUÇÃO DE UM TERRITÓRIO SINGULAR.** USO IMPRÓPRIO: Seminário em Estudos Contemporâneos das Artes UFF – 2018

FABRIS, Annateresa. **Sophie Calle: entre imagens e palavras,** “II Colóquio de Psicologia da Arte”. Instituto de Psicologia da USP, junho de 2007

FALCÃO, Janaína. **O AUTO-RETRATO COMO ESTRATÉGIA NARRATIVA** 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – Florianópolis, 2008

FONTES, Oswaldo. **Viso · Cadernos de estética aplicada.** Nº 3, set-dez/2007. ISSN 1981-4062

GALINDO, Manuela Arruda. **DO SELF AO SELFIE: O AUTORRETRATO DIGITAL E A SUBJETIVIDADE CONTEMPORÂNEA.** Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

GAMBI, Henrique do Nascimento. **Entre o inconfessável e o indizível: autobiografia e autorretrato em Aveux non avendus, de Claude Cahun.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTUDOS LITERÁRIOS. Belo Horizonte, 2015.

MARTINEZ, Monica; SANTOS, Tarcyanie; SILVA, Míriam. **Contribuições de Umberto Eco à Comunicação em Como se faz uma tese, Apocalípticos e integrados e Seis passeios pelos bosques da ficção.** Revista Eletrônica da Pós-Graduação da Cásper Líbero - Volume 8, nº 1, Ano 2016. ISSN 2176-6231

RAUEN, Roselene Maria; MOMOLI, Daniel Bruno. **IMAGENS DE SI: O AUTORRETRATO COMO PRÁTICA DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE**. Educação, Artes e Inclusão. Volume 11, nº 1, Ano 2015. ISSN 1984-3178

REBELLO, M.; MAGALHÃES, G. **JOHN COPLANS: O CORPO ESCULTÓRICO**. Gavagai - Revista Interdisciplinar de Humanidades, v. 5, n. 2, p. 74-85, 19 set. 2019.

SABIÁ, Ana Paula. **A Fotografia Performática de Claude Cahun** Revista Digital do LAV – Santa Maria – vol. 12, n. 1, p. 54 - 81 – jan./abr. 2019. ISSN 1983 – 7348 <http://dx.doi.org/10.5902/1983734832200>

SILVA, Lucélia Gonçalves da. **DO RETRATO E AUTORRETRATO AS TRANSFORMAÇÕES DO SUJEITO** Especialização em Artes UfPel, Pelotas.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2004

SOUZA, Isadora. **O CORPO COMO DESTINO: DESDOBRAMENTOS DA FOTOGRAFIA DE FRANCESCA WOODMAN**. Instituto de Artes, UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, 2009

SYLVESTER, David. **Entrevistas Com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac & Naify; 2ª edição (11 julho 2007)

VIEIRA, Luiz Henrique. **IDENTIDADE E ALTERIDADE NA CONSTRUÇÃO DO AUTORRETRATO: Quando o 'outro' é convocado para figurar na superfície especular**. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012

ZAMBIANCHI, Paola. **Teatralização: aspectos da arte contemporânea observados nos diários visuais** Revista-Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 7, ano 4, julho de 2014.