



Faculdade de Design,
Tecnologia e Comunicação
Universidade Europeia

2021

**TATIANA DE JESUS
ALEXANDRE**

**JOURNEY TO THE "SELF" -
Uma abordagem visual exploratória**



**Faculdade de Design,
Tecnologia e Comunicação**
Universidade Europeia

2021

**TATIANA DE JESUS
ALEXANDRE**

JOURNEY TO THE “SELF” -
Uma abordagem visual exploratória

Projecto apresentado ao IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Aníbal Fernando Simões Nogueira de Lemos, Professor auxiliar do IADE-UE.

Aos meus pais e avós

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Aníbal Lemos por ter acreditado neste projecto desde o início, dando-lhe as bases necessárias para que florescesse. Estarei eternamente grata por todo o seu acompanhamento.

A todos os participantes, que se prontificaram a dar um pouco de si ao projecto e cuja intervenção foi essencial para a sua realização.

Aos meus pais, que sempre acreditaram em mim e lutaram duramente para que pudesse atingir os meus objectivos.

Aos meus avós, pela inspiração de força interior.

Aos meus amigos André Coelho e Sofia Trindade, pela paciência e amizade inigualável.

E finalmente, ao meu companheiro Hélder Simões, que me incentivou e motivou ao longo deste projecto, apoiando-me sempre nos momentos difíceis.

Palavras-chave

Percepção Visual; Fotografia; Retrato; Psicologia; Self

Resumo

Journey to the “Self” – Uma abordagem visual exploratória é uma busca pela identidade e autoconhecimento que pretende levar a noção de auto-retrato para o que de mais interior existe em mim – ao compreender o que me estrutura, completa e individualiza na minha existência singular, comparando-a com outros. Para tal, tive a necessidade de explorar a psicologia analítica de Carl Jung, introduzindo alguns conceitos importantes para o projecto, tais como a *Persona*, o *Ego*, o *Self*, a *Shadow* e o *Anima* e *Animus*, estruturas inatas e imateriais responsáveis por guiar os nossos valores, conduzindo-nos pelas diferentes fases da vida.

O projecto fotográfico é impulsionado por grandes nomes do campo artístico, dos quais se destacam Salvador Dalí, Pablo Picasso, Francis Bacon e David Hockney. Importando as suas ideias de desconstrução e relacionando-as com a percepção visual e a capacidade humana de reconhecer rostos ou identificá-los.

Culminando assim, numa narrativa, uma história de autodescoberta e de proximidade com o outro, que se vai desvendando através da fragmentação das formas - desmistificando a idealização do Ser “perfeito” ao substituir pela de Ser “completo”.

Keywords

Visual perception; Photography; Portrait; Psychology; Self

Abstract

Journey to the “Self” – An exploratory visual approach is a search for identity and self-knowledge that aims to take the notion of self-portrait to the innermost in me – by understanding what structures me, completes and individualizes me in my existence singular, comparing it with others. To this end, I needed to explore Carl Jung's analytical psychology, introducing some important concepts for the project, such as Persona, Ego, Self, Shadow and Anima and Animus, innate and immaterial structures responsible for guiding our values, leading us through the different stages of life.

The photographic project is driven by great names in the artistic field, of which Salvador Dalí, Pablo Picasso, Francis Bacon and David Hockney stand out. Importing your ideas of deconstruction and relating them to visual perception and the human capacity to recognize faces or identify them.

Thus culminating, in a narrative, a story of self-discovery and proximity to the other, which unfolds through the fragmentation of forms – demystifying the idealization of the “perfect” Being and replacing it with the “complete” Being.

SUMÁRIO

Índice de Figuras.....	XIII
1. CAPÍTULO I	
1.1. Introdução.....	16
1.2. Metodologia Projetual.....	21
2. CAPÍTULO II	
2.1. Estado da Arte.....	24
2.1.1. O Método Crítico-Paranóico de Salvador Dalí.....	24
2.1.2. A Fragmentação de Pablo Picasso.....	28
2.1.2.1. Cubismo Analítico (1909-1912).....	30
2.1.2.2. Cubismo Sintético (1913-1919).....	31
2.1.3. As Distorções de Francis Bacon.....	33
2.1.4. A Fotografia de David Hockney.....	37
2.2. Percepção Visual: A Face Caótica.....	41
2.2.1. O Rosto Invertido.....	48
2.2.2. Cor e Direcção de Contraste.....	50
2.2.3. Retrato Em Bloco.....	50
2.2.4. Caricatura Facial.....	52
2.3. O Retrato e a Identidade.....	54
2.3.1. A tragédia de Narciso.....	60
2.3.2. Narcisismo.....	61
2.4. O Autoconhecimento de Carl Jung.....	63
2.4.1. O Inconsciente Pessoal.....	65
2.4.2. O Inconsciente Colectivo.....	67
2.4.3. Arquétipos.....	68
2.4.3.1. O Ego.....	70
2.4.3.2. A Persona.....	71
2.4.3.3. A Shadow.....	72
2.4.3.4. Anima e Animus.....	73
2.4.4. Individuação.....	74
2.4.5. Ao Encontro do Self.....	76
3. CAPÍTULO III	
3.1. Projecto.....	79
3.1.1. Processo Projectual.....	79
3.1.2. Imagens Finais.....	92
4. CAPÍTULO IV	
4.1. Conclusão.....	100
5. CAPÍTULO V	
5.1. Referências Bibliográficas.....	101

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 – Gráfico ilustrativo (feito pela autora) sobre os arquétipos de Carl Jung e as suas posições em relação ao mundo exterior e interior.....	17
Fig. 2 – Teste 1: Dualidade entre imagens horizontais e verticais, com foco no rosto.....	18
Fig. 3 – Testes 2 e 3: Desconstrução das imagens, fatiadas primeiramente na vertical e posteriormente na horizontal de modo a evitar a suposição de “planos”	19
Fig. 4 – Teste 4: Proposta de reconstrução, para a conclusão do projecto fotográfico. O ser completo e imperfeito - EU.....	20
Fig. 5 – Imagem ilustrativa do método critico-paranóico de Salvador Dali.....	25
Fig. 6 – Salvador Dali, <i>Slave Market with the Disappearing Bust of Voltaire</i> (1940).....	26
Fig. 7 – Imagem ilustrativa, realizada pela autora, da composição piramidal do corpo de Gertrude Stein.....	29
Fig. 8 – Sergei Eisenstein, cena de <i>Battleship Potemkin: screaming nanny</i> (1925).....	34
Fig. 9 – Imagem ilustrativa do processo de desconstrução de Francis Bacon; fotografia original; estado de uma das fotografias (considerado lixo do seu atelier); ilustração rápida de desconstrução.....	36
Fig. 10 – David Hockney, <i>Noya and Bill Brandt with Self Portrait</i> (1982).....	38
Fig. 11 – David Hockney, <i>My Mother</i> (1982).....	39
Fig. 12 – David Hockney, <i>Chair</i> (1985).....	39
Fig. 13 – Imagem de teste, retirada do artigo “ <i>About Faces, in Art and in the Brain</i> ”. Disponível em: www.dana.org/article/about-faces-in-art-and-in-the-brain/	42
Fig. 14 – Salvador Dalí, <i>Visage paranoïaque</i> (c. 1935); Face oculta da obra.....	43
Fig. 15 – Comparação das imagens fotográficas de John Deakin, <i>George Dyer in Soho</i> com <i>Three Studies for a Portrait of George Dyer</i> , de Francis Bacon (c. 1963) Disponíveis em: www.artlyst.com/news/francis-bacon-iconic-triptych-portraits-of-lover-george-dyer-to-be-auctioned/	44
Fig. 16 – Cena do Filme <i>The Picture of Dorian Gray</i> , realizado em 2009.....	45
Fig. 17 – David Hockney, <i>Mother I</i> (1985).....	46
Fig. 18 – David Hockney, <i>Mother I</i> (1985).....	47
Fig. 19 – David Hockney, <i>Mother II</i> (1985).....	47
Fig. 20 – David Hockney, <i>Mother III</i> (1985).....	47
Fig. 21 – Gráfico baseado no original (p.98) que compara o tempo de reacção (em milissegundo) com a orientação da imagem apresentada.....	49
Fig. 22 – A diferença de latência, para cada célula, é definida segundo o tempo médio inicial de resposta para faces giradas menos o tempo inicial de resposta para faces verticais.....	49
Fig. 23 – Exemplos dos estímulos utilizados durante o teste, (esquerda) imagem desfocada e (direita) imagem em bloco.....	51
Fig. 24 – Gráfico adaptado de <i>Neurons responsive to faces in the temporal cortex: sensitivity to identify and relation to perception</i> (1984).....	51
Fig. 25 – a) Imagem original de Richard Gregory; b) Desenho de linhas realista; c) Desenho de linhas caricaturado; d) Caricatura fotográfica, manipulada segundo o desenho de linhas anterior.....	53
Fig. 26 – Citações de Charles Peirce sobre a definição de Índice Imagem retirada do livro <i>O Ato Fotográfico e outros Ensaios</i> , de Philippe Dubois.....	55
Fig. 27 – Diego Velázquez, <i>Portrait of Innocent the Tenth</i> (1650).....	57
Fig. 28 – Valentine Green, <i>Innocent the Tenth, in the Cabinet at Houghton</i> (1774).....	57

Fig. 29 – Auto-retrato de Margarida Pinto (Selfie); Experimentações com uma Pentax; Filme P/B, 35mm.....	58
Fig. 30 – Auto-retrato de Teresa Silva (Selfie); Experimentações com uma Pentax; Filme P/B, 35mm..	58
Fig. 31 – Auto-retrato da autora; Experimentações com uma Pentax; Filme P/B, 35mm.....	59
Fig. 32 – Caravaggio, <i>Narciso</i> (1599).....	61
Fig. 33 – Imagem ilustrativa dos quatro arquétipos de Carl Jung: anima/animus, shadow, persona e o ego enquanto potencial inconsciente, contido no <i>Self</i> . Disponível em: www.verywellmind.com/what-are-jungs-4-major-archetypes-2795439	69
Fig. 34 – Mandala Systema munditotius (O sistema de todos os mundos) construída em 1916 por Carl Jung. Ilustração do Red Book, (1914 e 1930).....	75
Fig. 35 – Gráfico explicativo da relação entre o Ego e o <i>Self</i> ao longo da vida de um indivíduo.....	75
Fig. 36 – Esquema rápido de algumas ideias para o projecto.....	79
Fig. 37 – Processo “teste” de desconstrução; a) fotografia original; b) ideia inicial de desconstrução, imagens horizontais no fundo e verticais em primeiro plano; c) concretização.....	80
Fig. 38 – Pormenores.....	82
Fig. 39 – Experimentações iniciais a partir dos pormenores fotografados; Tentativa de uma perspectiva frontal e lateral.....	82
Fig. 40 – Loop da experiência com perspectiva frontal.....	83
Fig. 41 – Experimentação a partir do retrato inicial (figura 37); a primeira fase sem os detalhes do rosto; a segunda com os detalhes da modelo fotografada e a terceira com os detalhes da autora. Mantendo-se a ideia do vertical VS horizontal.....	83
Fig. 42 – Imagem dividida em dezanove partes iguais, reorganizada consoante o esquema; Resultado da experimentação.....	84
Fig. 43 – Imagem dividida na horizontal, com rectângulos 16:1.....	85
Fig. 44 – Fotografias base, utilizadas na construção da imagem anterior (Fig. 43).....	85
Fig. 45 – Tentativa inicial da exploração de uma imagem quadriculada.....	86
Fig. 46 – Resultado final, com redução na quantidade de informação.....	87
Fig. 47 – Imagens dos modelos que participaram na sessão fotográfica, além da autora.....	87
Fig. 48 – Primeira imagem final - Desconstrução; Processo da cor.....	88
Fig. 49 – Segunda imagem final - Desconstrução; Processo da cor.....	89
Fig. 50 – Terceira imagem final - Desconstrução; Processo da cor.....	90
Fig. 51 – Quarta imagem final - Contemplação; Processo da cor.....	90
Fig. 52 – Quinta imagem final - <i>Self</i> ; Processo da cor.....	91
Fig. 53 – Esquema da apresentação.....	92
Fig. 54 – Contemplação, Momento 1 de “Journey to the Self”	93
Fig. 55 – Destruição (Confronto), Momento 2 de “Journey to the Self”	94
Fig. 56 – Destruição (Incerteza), Momento 3 de “Journey to the Self”	95
Fig. 57 – Destruição (Tumulto), Momento 4 de “Journey to the Self”	96
Fig. 58 – <i>Self</i> , Momento 5 de “Journey to the Self”	97
Fig. 59 – Pormenores.....	97

CAPITULO II

1.1. INTRODUÇÃO

“The question of who I was consumed me.

I became convinced I should not find the image of the person that I was: Seconds passed. What rose to the surface in me plunged out of sight again. And yet I felt the moment of my first investiture was the moment I began to represente myself — the moment I begin to live”

JORIE GRAHM

“Notes on the reality of the Self” de Materialism

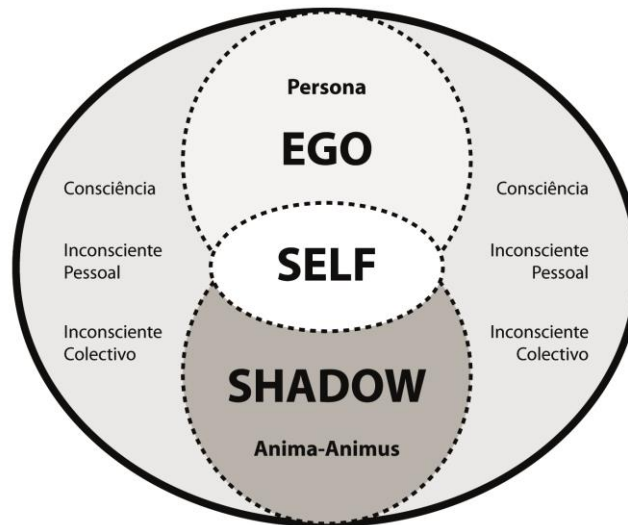
Foram muitas as referências, que na última década, se mostraram sensíveis ao fato do mundo ocidental estar à beira de um renascimento espiritual: uma mudança fundamental de atitude em relação aos valores da vida. Após um longo período de expansão externa, voltamos a redireccionar o nosso foco para a introspecção pessoal. Uma crescente mudança de interesses, que encaminha o homem moderno em direcção à autoconsciência.

Carl Gustav Jung, um psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundou a psicologia analítica, na qual introduziu alguns dos mais conhecidos conceitos psicológicos, incluindo o “arquétipo”. A “Persona”, o “Ego”, o “Self”, a “Shadow”, o “Anima” e o “Animus” são arquétipos activos do consciente e inconsciente pessoal e colectivo que guiam os nossos valores e nos conduzem pelas diferentes fases da vida.

O Ego é a história que contamos a nós próprios sobre quem somos. É acumulada ao longo dos anos, através de múltiplas experiências e é um produto directo da realização de que, de certo modo, existe uma separação entre nós e os outros. Esta percepção ocorre durante infância, quando a criança começa a usar a palavra “eu”. Sempre que usamos este tipo de pronomes para nos descrevermos, estamos na verdade a referir-nos ao Ego: àquilo que pensamos ser. O ego é o centro da consciência pessoal, mas não o centro da personalidade por se encontrar subordinado a algo denominado por “Self”.

O *Self* comporta-se como um agente conciliador ou construtivo do princípio da mente e é orientado para a união do consciente e inconsciente, na sua totalidade. *“The Self is our life’s goal for it is the completest expression of that fateful combination we call individuality”* (Jung, C. 1924, p.169).

MUNDO EXTERIOR



MUNDO INTERIOR

Fig. 1 – Gráfico ilustrativo (feito pela autora) sobre os arquétipos de Carl Jung e as suas posições em relação ao mundo exterior e interior

O processo da individuação, que culmina na identificação do *Self* é, de acordo com Jung, crucial para o desenvolvimento de uma personalidade funcional saudável, bem como a expressão do potencial único que existe dentro de cada um. A individuação ocorre de forma espontânea com a finalidade de confrontar conteúdos do inconsciente para obter um equilíbrio mais harmonioso entre os diferentes fragmentos da mente, viabilizando o autoconhecimento. *“Individuation means becoming a single, homogeneous being, and, so far as the ‘individuality’ embraces our innermost, last, and the incomparable uniqueness, it also implies becoming one’s own self.”* (Colman, A. 2003 p.753). Poderíamos, portanto, compreender a individuação como auto-realização. Tudo no inconsciente busca manifestação externa, por isso a identidade é um tema que se conecta, de forma muito íntima, à (auto) representação. Em *O Sentimento de Si*, António Damásio relata: *“A minha imagem mental de um determinado rosto é uma representação”* (2003 p.281), contudo, isto não significa que a imagem que nós vemos seja uma cópia do objecto exterior a nós. Segundo Damásio, estas imagens são tanto criações da mente como produtos da realidade externa e por isso são incapazes de representar, com algum grau de fidelidade, o objecto para o qual a representação remete.

São, porém, “legos” momentâneos impulsionados pelas sombras da nossa interacção com o objecto. Isto conduz directamente à intenção deste projecto, que mimica o processo de construção em lego/fragmento com auxílio da fotografia e o auto-retrato. As propostas auto-representativas que nele se seguem nascem com a intenção de reparar a distância entre mim e o outro, criada desde muito cedo, eliminando assim a repressão gerada pela imagem do Ego.

Esta busca pela identidade e autoconhecimento parte de mim enquanto objecto e é completada com características de outros, imagens com as quais me identifique, de modo a desmistificar a idealização do Ser “perfeito” e substituir pela de Ser “completo”.

O projecto será impulsionado por grandes nomes do campo artístico, dos quais se destacam Salvador Dali, Pablo Picasso, Francis Bacon e David Hockney:

Dali através do seu entendimento, intuição e introspecção, que potencializa a criatividade do objecto final, bem como a sua capacidade de reproduzir o que não é real, mas sim as imagens do seu inconsciente; Picasso por obras como *As Meninas D’Avignon* (1907) e *Guernica* (1937), compostas quase inteiramente por fragmentos, com o objectivo de lhes conferir um sentido figurativo mantendo sua identidade original; Francis Bacon pelo seu método, ao servir-se da distorção como forma de ferir a imagem perfeita; e finalmente, Hockney pelo seu trabalho excepcional no ramo da fotografia, com referências ao cubismo sintético pela sua perspectiva e iconografia distorcidas.

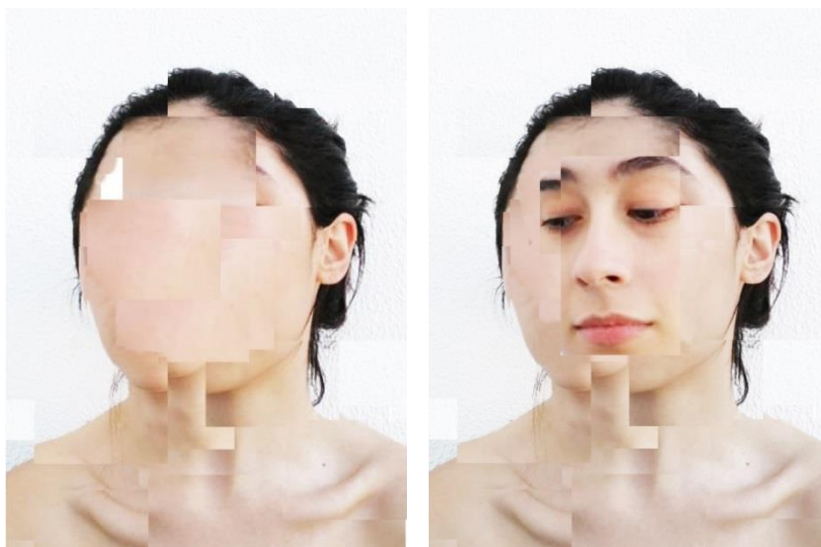


Fig. 2 – Teste 1: Dualidade entre imagens horizontais e verticais, com foco no rosto

Este projecto conta uma narrativa, uma história de autodescoberta e de proximidade com o outro, que se vai desvendando através da fragmentação das formas. Na primeira figura (Fig.2) existirá uma dualidade entre as imagens horizontais e verticais, sendo estas ultimas o seu foco. Nelas residirá a minha imagem, em primeiro plano, sobreposta à de terceiros. A pose e o cabelo remetem para a visão clássica de um busto feminino e os olhos centrados na objectiva da máquina contemplam o seu reflexo, evidenciando a sua atitude narcisista. As suas distorções apontam para a desintegração do corpo, o Ser “perfeito” destrói-se lentamente, mantendo ainda perceptível a sua forma original.

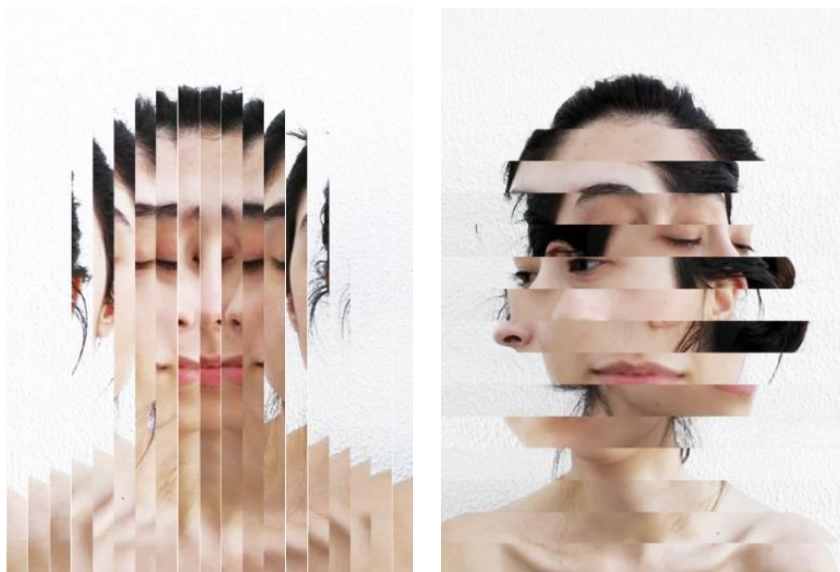


Fig. 3 – Testes 2 e 3: Desconstrução das imagens, fatiadas primeiramente na vertical e posteriormente na horizontal de modo a evitar a suposição de “planos”

Na segunda fase do projecto (Fig. 3) existirá um processo de desconstrução onde a forma humana deixará, gradualmente, de ser perceptível.

Será, também, fortemente influenciada pelas obras de Picasso e pela filosofia de trabalho de Francis Bacon, cujo objectivo pertence à destruição da imagem “perfeita”. Nestas propostas não se encontrarão diferentes planos, nem distinções entre mim e o outro. Só assim se quebrará a distância antes estabelecida pelo Ego.

A terceira e última fase (Fig.4) pertencerá à reconstrução onde a forma terá liberdade total. Com clara intervenção do método de construção de David Hockney, tão presente nos seus trabalhos fotográficos. Será o culminar de todos os estudos realizados anteriormente, dos

quais se poderá finalmente entender as nuances e os diferentes tons que a realidade pode ter. Aqui, destrói-se completamente o espaço que uma vez se apoderava de nós. Deixamos a expressão da diferença, para nos tornarmos na unidade. O equivalente a um baralho bem baralhado, onde as diferentes cartas se fundem, representando um todo, completo.

Esta é uma busca incessante pelo autoconhecimento, que se conclui com a capacidade de analisar e reflectir sobre os exercícios plásticos intimistas.

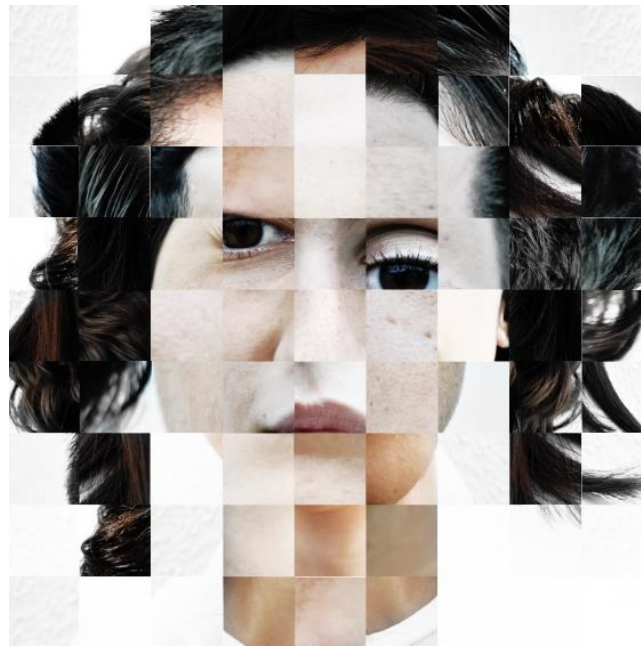


Fig. 4 – Teste 4: Proposta de reconstrução, para a conclusão do projecto fotográfico. O ser completo e imperfeito - EU.

Estes problemas vão desde a urgência da redefinição do conceito de percepção visual, à rápida necessidade de análise da relação entre imaginação e memória.

1.2. METODOLOGIA PROJECTUAL

O interesse por esta temática surgiu de uma necessidade pessoal pela introspecção, que suscitou intrinsecamente um grande nível de subjectividade.

Uma vez que a sua resolução suscita mais questões do que respostas, o projecto-tese irá possuir um processo de divagação na sua abordagem: o caminho traçado tem um ponto de partida definido mas o seu processo não será linear. Levando a uma investigação e reflexão aprofundadas sobre a representação material ou física do ser consciente e inconsciente.

Existe uma grande diversidade de opiniões quando falamos do *Self* e da sua representação, por isso esta exploração visual tem como base três grandes áreas de estudo: a psicologia e a sua interpretação teórica do *Self*, a fotografia e a pintura.

Existirá uma pesquisa exploratória inicial que servirá como guia para todo o processo, na qual serão recolhidos dados quantitativos e qualitativos. É nesta fase de desenvolvimento que será feita a revisão bibliográfica e a investigação da antropologia visual, as quais incorporarão uma pesquisa documental apropriada.

Para tal, considerou-se imprescindível a procura e investigação dos documentos acessíveis: Bibliografias; Enciclopédias, dicionários e vocabulários; Livros e revistas especializadas; Ficheiros em suporte informático e de suporte digital.

Esta pesquisa será o primeiro passo para criar familiaridade com referências históricas das áreas da fotografia, da psicologia e pintura, em conjunto com as suas associações paralelas, o que permitirá a concepção de um quadro global actualizado, essencial no desenvolvimento de estratégias de investigação em fases posteriores do processo criativo. A acompanhar esta fase teórica existirá uma componente prática, na qual se antevê a utilização preponderante da fotografia, sendo esta um meio sobre o qual se demonstra particular interesse. Para tal, exigirá uma pesquisa visual exaustiva, a qual permita compreender a fundo quais as técnicas de representação fotográfica (e plástica) mais apropriadas ao projecto, bem como a utilização adequada dos equipamentos disponíveis para a captura de imagens.

Para que a prática resulte na criação de imagens cujo valor resida na qualidade fotográfica inerente, (iluminação, enquadramento, ponto de vista, pose, encenação, etc.) deverá existir uma planificação rigorosa que acompanhe todo o projecto. Só assim se poderá gerar um significado forte e impulsionar a expressividade da abordagem.

Os modelos serão escolhidos de forma inconsciente e emocional para que não se restrinja a procura apenas a pessoas que apresentem um corpo perfeito, mas sim a outros que tenham histórias de vida ou características físicas semelhantes a mim.

A fase seguinte pertencerá à produção visual, que consistirá num processo criativo intuitivo no qual as imagens são visivelmente editadas e alteradas, recorrendo a ferramentas habituais – Adobe Illustrator e Photoshop – e variando de acordo com o conceito visual pretendido. Serão essencialmente divididas em três categorias: a primeira, que pretende quebrar a noção de fotografia enquanto cópia da realidade, será o início da desmistificação do “arqué-tipo” e da visão narcisista sobre o *Self*; a segunda pertencerá a uma fase de distorção e destruição da figura humana, como modo de ferir o Ego; para que na terceira e final, se construa uma imagem saudável/ completa, sem os limites impostos pelo egotismo.

Para rematar, será redigido um relatório que acompanha todo o processo prático do projecto e imprimir-se-á as imagens finais num suporte de grande escala.

Este projecto será desenvolvido de modo a aprofundar e adquirir novas competências, tanto a nível teórico como técnico e será acompanhado de um poder crítico apurado, resultado da cristalização dos conteúdos previamente analisados.

Ao longo do projecto serão respondidas uma variada gama de questões, indagando sobre a capacidade de tornar visual um produto imaterial, ou uma imagem num objecto propício à análise.

CAPITULO II

2.1. ESTADO DA ARTE

2.1.1. O MÉTODO CRÍTICO-PARANÓICO DE SALVADOR DALÍ

O movimento Surrealista remonta à segunda década do século XX, a qual se iniciava com uma longa série de convulsões económicas, sociais e políticas que pareciam estender-se por todo o planeta terra, gerando uma profunda crise na consciência ocidental.

Define-se e assume-se com o Manifesto surrealista de André Bretón, líder do Movimento, em 1924 (Moraes, 2011). Apesar de ter nascido com uma forte ligação ao dadaísmo, – tirando-lhe o gosto pelo novo, o revolucionário e provocador – Bretón avança, impactado com a leitura do trabalho do psicólogo austríaco Sigmund Freud, e dá à palavra “Surrealismo” a sua definição semântica precisa: *"Sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral."* (cit. Palomares, p.157). Relacionando assim as teorias da psicologia com a ideia de criatividade e produção de arte.

Na década de 1930, André Bretón anunciou uma “crise fundamental do objecto”, onde defendia um retorno à unidade profunda da percepção e da representação para conciliar o interior e o exterior, o objectivo e o subjectivo (Moraes, 2011). Assim o objecto começou a ser pensado como uma extensão do eu subjectivo, que se relaciona fortemente com o conceito de sincronização de Carl Jung.

Em 1935 Salvador Dalí publica o ensaio *The Conquest of the Irrational*, onde introduz a sua visão sobre a direcção do movimento: *"My whole ambition in the pictorial domain is to materialize the images of concrete irrationality with the most imperialist fury of precision."*. Após surgir a ideia de uma “fotografia manual”, ele continua: *"Instantaneous and hand-done colour photography of [...] images of concrete irrationality: images which provisionally are neither explicable nor reducible by the systems of logical intuition or by the rational mechanisms."* (cit. Galeria Mayoral, 2017). Convidando o visualizador a parar de atribuir forma aos seus sonhos e a interpretá-los de modo incessante, para que estes mantivessem a sua configuração original, de sonho irracional.

Esta técnica surrealista desenvolvida por Salvador Dalí – impulsionada pelas ideias de Freud e Lacan, autores por quem nunca escondeu a sua admiração (Branco, 2007 p.129) –, consistia na invocação de um estado paranóico que levasse à desconstrução do conceito psicológico de identidade. Para Dalí, Koolhaas explica, o método crítico paranóico era a "segunda fase" do surrealismo, "a exploração consciente do inconsciente".

Sendo composto por uma sequência de duas operações consecutivas, mas discretas. A primeira coincide com a reprodução sintética do modo paranóico de ver o mundo sob uma nova luz – com a sua rica colheita de correspondências, analogias e padrões inesperados; e a segunda, à compressão dessas especulações gasosas até um ponto crítico em que atingem uma densidade factual. Segundo Koolhaas, a componente crítica deste método nasce com a fabricação de “recordações” objectivas vindas do turismo paranóico, as quais transportam as “descobertas” dessas excursões para o mundo físico. (cit. Marcus, 1999 p.23)

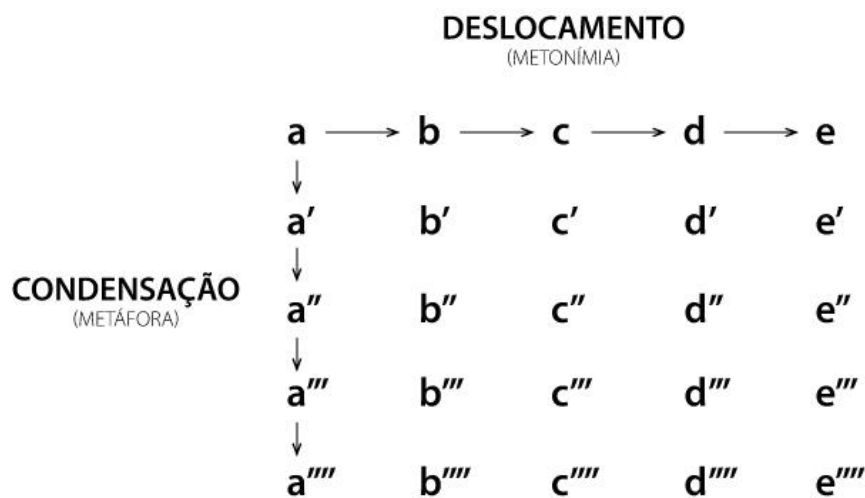


Fig. 5 – Imagem ilustrativa do método crítico-paranóico de Salvador Dalí

Os resultados do método, embora fascinantes, não exploram todo o potencial disruptivo do estilo paranóico de interpretação. Dalí “força” a visão de imagem dupla nas suas paisagens oníricas, visualmente semelhantes à noção de condensação de Freud. A qual se distingue por ser um mecanismo do processo primário inconsciente, que procura não só congrega várias cadeias de associações mentais numa única ideia, mas criar comparações subentendidas – associadas à semelhança de sentidos, fundindo elementos com traços comuns – que são, à

posteriori, condensadas ou resumidas. Enquanto o deslocamento actua como um mecanismo de censura, ao mediar entre normas sociais e desejos libidinais. Este conceito foi inicialmente associado ao sonho, no qual uma coisa pode representar outra e, assim, fornecer um substituto aceitável. Existindo uma transferência de importância de uma ideia para outra completamente diferente e distante. (Oxford University, 2002)

Assim Dalí compactaria imagens incompatíveis numa só, criando por exemplo uma Vénus de Milo que é simultaneamente um toureiro em *Hallucinogenic Toreador*. Ou um busto de Voltaire que é, na verdade, um grupo de comerciantes holandeses em *Slave Market* com o busto desaparecido de Voltaire. Simultaneamente, duas coisas - duas identidades - as imagens de Dali de uma realidade duplicada.

“ [...] la representación de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente (...) La obtención de una tal imagen doble ha sido posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico que se ha servido con astucia y habilidad de la cantidad necesaria de pretextos, coincidencias, etc., aprovechando para hacer aparecer la segunda imagen que, en este caso, ocupa el lugar de la idea obsesiva”. (cit. Picasso, López, 2006 p.97)

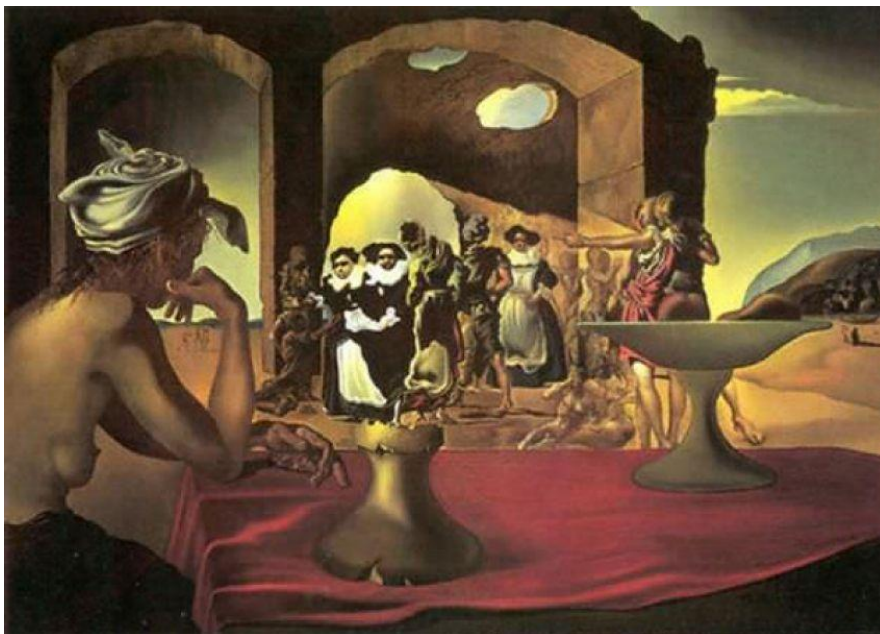


Fig. 6 – Salvador Dalí, *Slave Market with the Disappearing Bust of Voltaire* (1940)

Um processo que consistiria em submeter um objecto a uma série de situações que o transformassem ou destruíssem, sujeitando-o uma variedade de actos violentos que alimentassem o prazer do criador. Surgindo o carácter absurdo (López, 2006 p.97)

Ainda assim, seria sobre este meio que Dali se debruçaria para aliviar as suas angústias e contradições com plena lucidez, – delimitando o que pode ser justificado pela razão ou pelas suas invenções.

Ao simular o mecanismo psicológico dos delírios paranóicos “[...] o método crítico-paranóico contribuiu significativamente e de modo deliberado, na remarcação da impossibilidade de distinguir entre o normal e o patológico, semeando a confusão.” (Silva, 2015 p.26)

O método encontra-se descrito em pormenor no ensaio “Mythe Tragique De L'Angelus De Millet”, escrito entre 1932 e 1935. Onde Dalí aplica o seu processo de interpretação crítico-paranóica à pintura de Jean-François Millet, analisando-a segundo as associações pessoais, irracionais e obsessivas produzidas pelos elementos distintos que o compõem.

2.1.2. OS FRAGMENTOS DE PABLO PICASSO

“As we developed cubism we did not do it intentionally, rather we wanted only to express what was inside of us.”

PABLO PICASSO

“A new cognitive order?” de Cubism

No final do século XIX, o movimento "moderno" encontrara o seu lar, levado por jovens artistas de todas as persuasões que acreditavam estar na vanguarda da criação de uma nova ordem. “It was this rebelliousness that corresponded to the personality of young Picasso, and the languages in which the modern movement clothed itself – symbolism, art nouveau, expressionist and political anarchy – developed tongues whose rhetoric persuaded his predisposition.” (Leslie, 1996 p.10).

A primeira indicação desta mudança reflectiu-se em “Portrait of Gertrude Stein”, que Picasso iniciou no Inverno de 1905, no fim do seu "Período Rosa”.

“Por primera vez en su vida, se siente desconcertado por su modelo. No encuentra la solución para representar su rostro, apesar de los contínuos posados. No podía representar a esta mujer como las demás, no estava delante de sus amantes ni de un modelo femenino clásico.” (Demeulandre & Piersant, 2014).

O Naturalismo era incapaz de expressar a inteligência e a agudeza da expressão do rosto de *Gertrude* e Picasso ansiava por uma linguagem visual alternativa, sobre a qual pudesse depender para retratar o poder e força desta mulher.

Após meses de frustração, a pintura é finalizada e a face de *Gertrude* adquire uma aparência geométrica, reduzida a um esboço nu de uma máscara quase impessoal com um olhar ausente e isento de emoção. O seu corpo inclinado para a frente produz uma composição (Fig. 7) geométrica, piramidal, e cria peso na zona inferior da tela, mantendo o equilíbrio da figura. Uma técnica Renascentista muito usada pelos seus precedentes.

Seguiram-se obras que exploravam o mesmo conceito, como *Self-Portrait with Palette* no outono de 1906, que não seriam mais do que prelúdios da pintura *Les Femmes d'Alger*, iniciada a Abril de 1907.

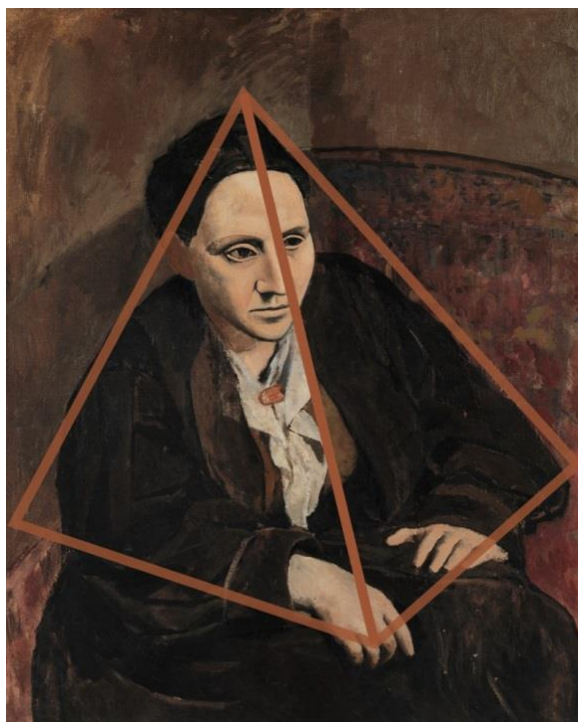


Fig. 7 – Imagem ilustrativa, realizada pela autora, da composição piramidal do corpo de Gertrude Stein

Influenciado pela exposição de máscaras e esculturas africanas do *Musée du Trocadéro*, na qual se sente profundamente impressionado pela sua simplicidade formal e o seu aspecto geométrico. Pinta, em memória dos seus anos de libertinagem, o bordel parisiense de *Avignon*. Uma pintura que será considerada como o ponto de partida da arte moderna ao romper com o conceito de verossimilhança, criando um novo universo pictórico (Kohl 1994, p.8). As faces das mulheres assemelham-se a máscaras levando além o conceito inicial do retrato de *Gertrude Stein*. De um personagem a outro, a representação difere: grandes olhos emoldurados, um nariz de perfil e a cara vista de frente; traços angulosos, listras de cores, ou proporções deliberadamente dissonantes. “ [...] *but the lessons cezanne's series of bathers is also apparent in the overall composition and in stylistic experiments such as the bending of the shoulder into space through juxtaposition of planes of color.*” (DPM, 2004).

Ainda que não fosse conhecido pelo público geral, Paul Cézanne era admirado entre os vanguardistas parisienses. Tanto pelas suas novas abordagens ao descrever formas físicas, que reflectiam algo mais sólido que os traços impressionistas como pela sua consciência moderna do processo e significado de pintar. Perseguiu uma reestruturação fundamental do “real”, ao dispensar a ilusão de espaço – reproduzia os seus cenários como um arranjo de superfí-

cies planas sem enfatizar a profundidade espacial – algo com que o jovem Picasso se identificava (Leslie, 1996 p.23).

“All natural forms can be reduced to spheres, cones and cylinders. One must begin with the simple basic elements, and then one will be able to make everything that one wants. One must not reproduce nature, but represent it; but by what means? By means of formative coloured equivalents.” (cit. Paul Cézanne, Ganteführer-Trier, 2004 p.8).

Os esforços de Picasso seriam o primeiro passo para a criação de um dos movimentos artísticos avant-garde mais importantes do século XX, que transformaria para sempre a pintura e escultura europeia, afectando simultaneamente a arquitectura, a música e a literatura contemporâneas: o Cubismo. Algo que Apollinaire descreveria como “*o científico assassinato da anatomia*” (Citiva 1963, p.6).

“Cubismo é o abandono da rotina da pintura-sentimento e pintura-tema, transformando-a em linguagem exclusivamente pessoal, dentro de uma nova organização de espaços, estruturas e ritmo. [...] é a libertação da realidade convencional, a geometrização lógica de formas naturais dentro da escala de valores pessoais. Cubismo é a eliminação de elementos subjectivamente supérfluos. É a nova gramática das formas.” (Cit. Apollinaire, Citiva 1963, p.6).

Após o seu período imaturo e experimental – referenciado acima – cuja génese estilística residia na arte tardia de Cézanne (exposição memorial realizada em 1907), com forte influência da arte africana (1907 – 1909); Surgiram o cubismo analítico, em que as figuras são decompostas através do uso de diversas formas geométricas (1910 – 1912) e o cubismo sintético, onde se introduzia a técnica da colagem para reconstruir imagens (1913 – 1914).

2.1.2.1. CUBISMO ANALÍTICO (1909-1912)

Tal como o nome indica, esta fase envolvia um processo analítico – primeiramente introduzida por Cezanne – no qual as formas naturais do mundo eram discriminadas e rearranjadas em planos de cor, criando uma nova ordem pictórica com rumo a abstracção.

É possível observar, tanto no trabalho de Picasso quanto no de Georges Braque (o segundo pai do Cubismo), a presença de uma complexa interpenetração de pequenos planos intrincados que se fundem entre si e com o espaço circundante (Leslie, 1996 p.48). Além de existir pouco ou nenhum senso de recessão espacial, a paleta de cores é praticamente monocromática e vagueia entre cinzas e marrons, o que contribui mais para essa fusão de planos.

Braque foi o primeiro dos dois a introduzir letras estilizadas nas suas composições e a experimentar misturar materiais como areia e serragem com tinta para criar novas texturas, enfatizando assim a ideia de que uma imagem poderia ser um objecto físico por si só, em vez de uma representação ilusionista de outra coisa (Clarke, 2010 p.71).

Na mesma altura o conceito de “quarta dimensão” foi introduzido e associado à pintura cubista, após ter sido fortemente divulgado entre intelectuais europeus, insinuando que a sua aliança com a ciência poderia abrir caminho para o metafísico (Leslie, 1996 p.48).

Em 1911, o cubismo já se teria tornado no idioma vanguardista dominante em Paris, tendo sido mostrado pela primeira vez no Salon des Indépendants. Em 1912, dois dos muitos artistas atraídos pelo cubismo, Gleizes e Metzinger, publicaram *Du Cubisme* – o primeiro texto relevante sobre o cubismo, anterior a *Les Peintres Cubistes* de Guillaume Apollinaire – , que foi traduzido para o inglês em 1913.

2.1.2.2. CUBISMO SINTÉTICO (1913-1919)

À medida que o Cubismo Analítico deu origem ao Sintético, os objectos retratados tornaram-se mais fáceis de identificar. Picasso produziu suas primeiras colagens em 1912 com intuito de enfatizar as diferenças de texturas e colocar em questão o que é realidade e ilusão na pintura, enquanto anunciava uma ruptura com a abstracção do cubismo analítico.

A combinação das esquematizações geométricas de objectos de Picasso com a introdução dos "objectos reais não distorcidos" – como jornais ou embalagens de tabaco, frequentemente colados na tela – de Braque, resultavam em imagens estimulantes que exercitavam a mente do espectador, criando relações entre objectos e justaposições de formas, texturas e acabamentos (Cottingham, 2004 p.175).

No cubismo sintético, a imagem era construída a partir de elementos ou objectos pré-existentes, em vez de ser criada através de um processo de fragmentação, como no cubismo analítico. A cor também foi reintroduzida (Clarke, 2010 p.71).

2.1.3. AS DISTORÇÕES DE FRANCIS BACON

O fim das décadas de 1920 e 1930 deram origem à Grande Depressão, um período de crise económica nacional que dificultou o desenvolvimento artístico, já que os comerciantes de arte se mantinham unicamente preocupados em garantir a sobrevivência dos seus artistas estabelecidos. Em 1939, vivia-se numa era maioritariamente existencialista, despoletada pela Segunda Grande Guerra, onde pairava uma sensação de desorientação e confusão.

Francis Bacon tirou partido desta situação quando, em Abril de 1945, expôs pela primeira vez o seu trabalho: a pintura tríptica *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, que chocou o mundo das artes e ganhou notoriedade ao explorar conceptualmente temas como medo e dor, numa altura particularmente difícil. *“It was just after the war and the people didn’t want to be disturbed. They’d been deeply disturbed already”* (BBC, 2017)

Quatro anos depois, em 1948, Bacon cria uma série de seis cabeças. A primeira, *Head I*, possui o mesmo sentimento surrealista que as figuras das pinturas anteriores, porém existe uma clara evolução na série, que resulta na sexta cabeça: *Head IV*. Uma variação preliminar de *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* de Francis Bacon, conseqüente da sua obsessão pelo retrato de Diego Velazquez, *Portrait of Innocent X*. Algo que o mesmo confessa: *“ [...] I think it is one of the greatest portraits that have ever been made, and I become obsessed by it...it haunts me, and it opens up all sorts of feelings and areas of [...] imagination.”* (Bacon, 1975 p.24)

Nas suas obras iniciais, Bacon centra-se maioritariamente na representação da cabeça e boca, não escondendo o fascínio pelo seu interior e as suas cores. Influenciado por *Battleship Potemkin*, um filme mudo soviético de 1925, dirigido por Sergei Eisenstein, que dramatiza o motim ocorrido em 1905, quando a tripulação do navio de guerra russo Potemkin se insurge contra os seus oficiais. Sente-se especialmente impressionado pelo quarto acto, onde a escadaria de Odessa é cenário de um massacre. Sequências breves do acontecimento mostram, entre momentos de tensão, a *“screaming nanny”*. *“I did hope one day to make the best painting of the human cry. I was not able to do it and it’s much better in the Eisenstein”*. (Bacon, 1975 p.34)

O ano de 1949 foi um marco crucial no desenvolvimento criativo de Bacon: a figura humana tornou-se no ponto focal do seu trabalho. Tendo sido reconhecida pela primeira vez em *Stu*



Fig. 8 – Sergei Eisenstein, cena de *Battleship Potemkin*: screaming nanny (1925)

dy from the Human Body do mesmo ano, uma pintura baseada na imagem de dois homens que lutam entre si, de Eadweard Muybridge; uma das várias séries de movimentos fotografadas e catalogadas em *The Human Figure in Motion*, que permaneceu uma constante fonte de inspiração. (2020)

Em 1965, Francis pinta outro tríptico: *Crucifixion*, sequente a *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, de 1944 e *Three Studies for a Crucifixion* de 1962. Onde são expostas três modos de morte violenta, divididos por cada um dos painéis – figuras derrotadas e massacradas, espalhadas pelas camas e penduradas de cabeça para baixo em ganchos. A expressão mais extrema do horror que sentiu na sua vida. (Wall, 2005)

"I've always been very moved by pictures about slaughterhouses and meat, and to me that belong very much to the whole thing of the Crucifixion. Considerava o tema "[...] a magnificent armature on which you can [work] your own feelings and sensations really. You might say it's almost nearer to a self portrait. You are working on all sorts of very private feelings about behaviour and about the way life is." (Bacon, 1975 p.44)

Bacon transformava a *change* numa vantagem, tomando-a como um princípio orientador tanto na sua vida privada, como na sua obra. Em 1966, numa das muitas entrevistas com David Sylvester, explica: *“I like to sketch out of the thin paint but after that, chance and what I call accident takes over”*, revelando que o seu trabalho é sumo do seu inconsciente e da memória. Bacon sempre negou que o seu trabalho fosse além de uma representação directa e altamente pessoal da realidade, ainda que as suas imagens reflectissem temáticas que se considerariam violentas. *“No work that anybody can ever do has got the violence that life itself has got, I can only think they don’t think about life”* (BBC, 2017).

Ao dar preferência a projectos com que tenha uma relação íntima, ou de grande proximidade, Bacon consegue introduzir as suas várias perspectivas e emoções (misturadas com um pouco de si) na tela, uma característica extremamente perceptível nos seus retratos: *“A presence of a person in a portrait is so fully there because he manages to empty himself of everything, so that the person could come through him into the canvas”* (BBC, 2017).

Bacon pintava as mesmas figuras exaustivamente, não por narrar uma história específica, mas pelo simples interesse de representar os seus confrontos com a presença humana.

As imagens possuíam uma expressão singular. Como se algo tivesse sido capturado por um *flash*: as distorções pareciam sugerir movimento, auxiliadas pelo modo como o rosto é borrado com a tinta. Ou como se a figura não se movesse, mas fosse vista por alguém que passava. Bacon prende a pessoa num instante, mas adiciona a sensação de continuidade da acção acompanhada por uma inquietação desconfortável e violenta. *“His figures don't seem comfortably posed as if they composed themselves to face the artist, they look like they were caught unawere by someone coming in to a room and finding them there”* (Wall, 2005)

O seu intuito não era o de ilustrar a realidade, visto que esta se encontrava deformada e reformada nas suas pinturas, mas o de criar imagens que eram uma concentração da realidade e uma abreviação de sensação (Norton, 2014).

Para tal, servia-se da fotografia. Meio sobre o qual trabalhava e mostrava particular interesse, uma vez que se sentia profundamente desconfortável ao pintar diante do seu modelo. O mesmo explica: *“They inhibit me. They inhibit me because, if I like them, I don’t want to practice before them the injury that I do to them in my work”* (Bacon, 1975 p.41). Além disso, a imagem impressa era muito mais sensível e susceptível às condições da sua envolvimento, que por vezes não eram as melhores. *“The photographs get trodden on and they get even changed into other things”*. Algo que considerava extremamente interessante (BBC, 2017)



Fig. 9 – Imagem ilustrativa do processo de desconstrução de Francis Bacon; fotografia original; estado de uma das fotografias (considerado lixo do seu atelier); ilustração rápida de desconstrução

Colaborando com Bacon na sua imposição do *injury* ou distorção, em projectos como *Three Studies for a Portrait of George Dyer*, de 1963. Ou outros retratos, de pessoas que lhe eram próximas como Henrietta Moraes, Isabel Rawsthorne, Lucian Freud e George Dyer.

"If I have their presence [...] there, I am not able to drift so freely as I am able through the photographic image" (Bacon, 1975 p.38)

As fotografias eram da autoria de John Deakin, fotógrafo de moda e rua que teria trabalhado anteriormente para a *Vogue*, e cujos retratos Bacon considerava "os melhores desde Nadar e Julia Margaret Cameron". Por volta de 1960, Bacon encomendou-lhe várias séries de retratos para usar como material de trabalho e muitas das impressões originais de gelatina de prata, frequentemente amassadas, dobradas, rasgadas e parcialmente decompostas, foram encontradas no seu estúdio, Reece Mews, após a morte de Bacon. (Francis Bacon, 2018)

2.1.4. A FOTOGRAFIA DE DAVID HOCKNEY

"We thought we saw the twentieth century on the news, film and elsewhere better than any previous century. Although we didn't see it at all, the camera did. Up to a hundred and sixty years ago all images were made by artists, but chemicals replaced them. Today photographs monopolize reality and truth as painting did in the past".

DAVID HOCKNEY

BBC

Embora Hockney se tenha tornado num contributo importante para o movimento Pop Art da década de 1960, iniciou o seu percurso artístico com um estilo individual representacional e deliberadamente *naive*, mostrando-se influenciado pela arte abstrata, desenhos infantis e *graffiti*. Um humor irónico leve caracteriza as imagens, cujos temas são geralmente autobiográficos, como em *Flight into Italy - Swiss Landscape*, ou *We Two Boys Together Clinging*. Entre 1964 e 1967 desenvolveu seu estilo "californiano", rejeitando a abstração inicial do seu trabalho. Estas obras expõem figuras entre arquiteturas planas, quase completamente destituídas de sombras, assim como relvados e piscinas que são elementos típicos da paisagem americana. Uma pintura característica, *A Bigger Splash*, é uma das muitas que revelam o prazer de Hockney em renderizar água em movimento. (Briggs, 2003)

No fim da década de 60, Hockney abandona a pintura provisoriamente – após um período conturbado da sua vida, que Falconer relembra: "*he had a half-finished painting of Henry and Raymond Foye that he was getting fed up with and never completed. At times like this he likes to fix on something, and often I think it's to relieve his own anxiety*" – para se dedicar inteiramente à fotografia. (Sykes, 2014) Usava-a para capturavam cada detalhe da sua vida quotidiana, incorporando retratos da sua família e amigos, os seus parceiros em momentos de repouso, vistas das janelas dos carros, paisagens, casamentos, naturezas-mortas, cenas na praia e arquiteturas, que serviram posteriormente como referências nas suas pinturas.

Contudo, Hockney identifica um problema fundamental na fotografia: a câmara regista de um único ponto de vista estático, um comprimento focal e uma perspectiva, o que elimina qualquer indicio de tempo e congela o espaço, tornando o mundo num lugar monótono.

"I had become very aware of this frozen moment that was very unreal to me. The photographs didn't really have life in a way a drawing or painting did [and] I realized it couldn't because of what it is: [...] a fraction of a second, frozen"
(Featherstone, 1983)

Em 1982 para superar a sua insatisfação com a perspectiva monocular fotografia, executava inúmeras capturas de uma cena, contando com vários pontos de vista e organizava as impressões resultantes em composições cubistas - uma abordagem popularizada na pintura por Pablo Picasso, em que o ponto de vista muda à medida que os olhos se movem pela imagem. Ao transpor esta técnica para a fotografia, Hockney liberta as restrições do meio, adicionando tempo, textura e um movimento fascinante. (Peres, 2007 p.259)

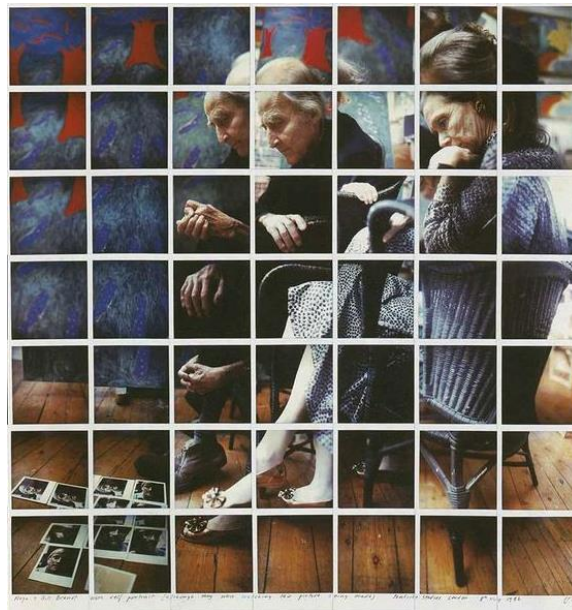


Fig. 10 – David Hockney, *Noya and Bill Brandt with Self Portrait* (1982)

"By depicting multiple aspects of the same object, [Hockney's photographic works] encourage viewers to imagine moving through space to experience that object over a more extended period of time" sublinha Virginia Heckert, representante do Getty Museum's Department of Photographs. (The Week, 2017) Hockney completa este pensamento em *Secret Knowledge* (BBC, 2002), quando comenta uma das suas obras mais reconhecidas – *Noya and Bill Brandt with Self Portrait* – e revela como insere o tempo no seu trabalho:

“[Bill] was quite fascinated has I began to construct it [...] you see five sets of hands but when you look at [the photo] he doesn't look like a monster with ten hands, you are well aware it's one pair of hands seen five times.”

Ao que originalmente chamava *drawing with a camera* – por sentir que as decisões que tomava quando compunha as imagens seriam semelhantes às de uma pintura, notando as suas preocupações pela linha e forma –, seria mais tarde apelidado de *joiners*. Experiências visualmente estonteantes que Hockney aplicava tanto no retrato como na paisagem, eram vinculadas a uma *grid* branca, naturais ao papel instantâneo da Polaroid. (Wright, 2002) Entre as obras mais conhecidas estão nomes como *Blue Terrace*, *Los Angeles Jerry Diving* e *Nicholas Wilder Studying Picasso*.



Fig. 11 – David Hockney, *My Mother* (1982)



Fig. 12 – David Hockney, *Chair* (1985)

Mais tarde, as suas composições com polaroids evoluíram para a colagem; (Smithsonian, 2016) que já teria iniciado o seu percurso enquanto forma da arte moderna na primeira

metade do século XX, quando Pablo Picasso (1881–1973) e Georges Braque (1882–1963), prestigiosos artistas europeus, combinaram a expressão da pintura cubista com composições de mídia mista e colaram fragmentos de papel a desenhos e pinturas. Ao aplicar pedaços de jornal e outros bens efêmeros sobre as telas, enfraqueceram a fronteira entre arte e vida – um tema que, inevitavelmente, se torna recorrente na cultura moderna. Contrariando o que seria “comum” nas fotocollagens de outros artistas, que cortavam as impressões em seções ou silhuetas, Hockney sobrepunha as fotografias retangulares (impressões coloridas de 35 mm) sem as cortar, mantendo a integridade de cada imagem. (Marter, p.510) Assim, quebrava a perspectiva da janela renascentista, carregando as suas representações multifacetadas sintéticas além das bordas da moldura, dissolvendo o retângulo tradicional da fotografia. (Peres, 2007 p.259)

Hockney nunca escondeu o seu interesse na relação entre arte e tecnologia, ao explorar os métodos que artistas precedentes aplicavam na criação de imagens e os seus respetivos processos, desafiando nosso entendimento convencional de perspectiva, percepção e, finalmente, de como vemos o mundo. (Getty, 2015)

2.2. PERCEPÇÃO VISUAL: A FACE CAÓTICA

A “ (...) principal característica do sistema cognitivo humano é o tratamento de informações simbólicas. Isto significa que o Homem interpreta a realidade através de modelos mentais ou representações que desenvolve a partir da vivência de várias realidades. Estes modelos regulam o comportamento humano e constituem uma visão da realidade, podendo ser constantemente modificados por novas informações.” (Rebelo, F. 2004, p. 36).

A percepção humana é um processo activo essencial, pois fornece informações necessárias para a reacção adequada aos estímulos que são proporcionados pelo meio que nos rodeia. Schirato e Webb em *Understanding the Visual* consideram que existe um número de elementos que contribuem ou facilitam o processo de compreensão do mundo. As cores ajudam-nos a diferenciar os elementos dentro do nosso alcance (tal como o verde das arvores e o azul do céu), e o mesmo acontece com as formas e o movimento. O uso da cor, forma, movimento e outros elementos (como a textura, distancia e luz) não ocorre de forma imediata, mas à medida que nos reconhecemos e relacionamos com o nosso mundo cultural e as suas categorias. Contudo, devemos ter em mente que as noções de cor, forma e textura são culturalmente específicas; “*we naturalise the world, give it stability and coherence, and are able to understand and explain it through our ability to maintain the (optical) illusion that what and how we see [...] are real.*” (2004 p.24).

Aliás, um terço do nosso cérebro é dedicado ao processamento de estímulos visuais, que representam 70% da informação que nos chega do exterior (Walker & Chaplin, 1997 pp.18-20). Segundo Vilas-Boas (2010 p.83), este indicador dá-nos a medida de importância que o nosso organismo atribui à comunicação visual.

“*I see what you mean*”. É uma expressão comum que ilustra a intuição profundamente arraigada de que a visão e arte são uma rota alternativa e aparentemente directa para o *insight*, que é outra das muitas palavras ou frases relacionadas à visão e à compreensão. Ao longo da história, foram desenvolvidas inúmeras obras que exploram o tema da abstracção visual e a desconstrução com o intuito de esconder significados e estimular o pensamento de quem as aprecia, influenciando a sua atribuição valores. Contudo, torna-se importante perceber até

quando poderemos explorar a nossa percepção visual de uma imagem sem que estejamos a afectar o seu reconhecimento (Ware, C. 2004 p.17).

O rosto é há muito considerado como um sinal social especial: iniciando pelo seu estatuto enquanto amuleto pré-histórico à sua presença nas obras de muitos pintores modernos, o rosto tem-se tornado num elemento fundamental para a arte. Qualquer um poderá reconhecer as imagens abaixo como rostos (Fig. 13), cada uma com um significado capaz de produzir uma reacção. Nalguns casos, é possível reconhecer claramente a pessoa retratada, como George Washington. Noutros, como na abstracção de Pablo Picasso, podemos entender que é um rosto a ser retratado, mas percebemos que não se parece com nenhuma pessoa real (Solso, R. L. 2004).

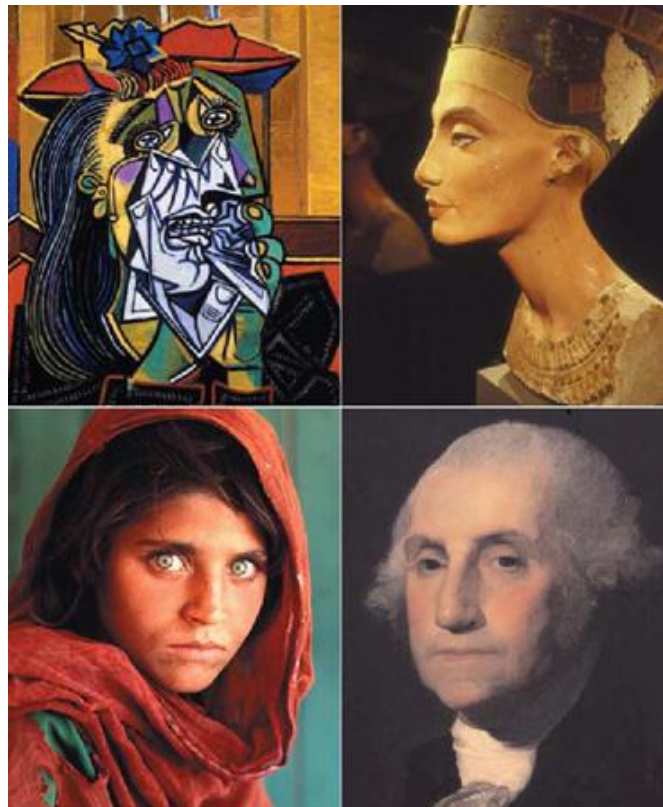


Fig. 13 – Imagem de teste, retirada do artigo “About Faces, in Art and in the Brain”. Disponível em: www.dana.org/article/about-faces-in-art-and-in-the-brain/

Esta componente é explorada de modos completamente diferentes pelos outros autores anteriormente referidos: Como Salvador Dalí, que explorava o conceito de imagem dupla (ilusão de óptica) nas suas paisagens utilizando o mecanismo de condensação – inerente ao

seu método crítico-paranóico -, muitas vezes para esconder faces e bustos. Com o intuito de, não só, congregiar várias cadeias de associações mentais numa única ideia, mas criar comparações subentendidas entre elas. A sua obra, *Visage paranoïaque*, é apenas um dos muitos exemplos: a cabana de pedra forma um rosto, enquanto as árvores se transformam em cabelos crespos e as pessoas sentadas em olhos, nariz e boca. À primeira vista, Dali acreditou que a foto era um rosto de Picasso, como os que havia estudado recentemente: “*After a study, when I was obsessed in a deep reflection on Picasso's faces, in particular those of the black period, I looked for an address in a pile of papers and suddenly I saw myself altered by the reproduction of a face I believe corresponded to Picasso, a face absolutely unknown. Suddenly, this face disappeared and I realized the illusion*” Contudo, diz, André Breton identificou o rosto como sendo o Marquês Sade, e justifica: “*In the hair of the face in question, Breton saw a powdery wig, while I saw an unpainted fragment of the canvas*”, que muitas vezes é encontrado no estilo de Picasso (Fundació Gala-Salvador Dalí, 2007).

Portanto, esta é uma composição que abre espaço para múltiplas interpretações – e permite que a mente do indivíduo dê à imagem as características desejadas (o espectador vê o que quer ver) –, dado que nenhum dos elementos que constituem o rosto, apontam para uma face, cabelos, olhos, nariz e lábios num sentido figurativo.



Fig. 14 – Salvador Dalí, *Visage paranoïaque* (c. 1935); Face oculta da obra

Por sua vez, a pincelada de Bacon era ditada pelo niilismo e melancolia, formando os grotescos retratos ocasionados da sua monstruosa imaginação. Bacon referia-se aos seus retratos como um "recording the fact" (registro factual) dos seus modelos. *"If you want to convey fact, this can only ever be done through a form of distortion. You must distort to transform what is called appearance into image."* (Francis Bacon cit. H. Davies e S. Yard, 2014)

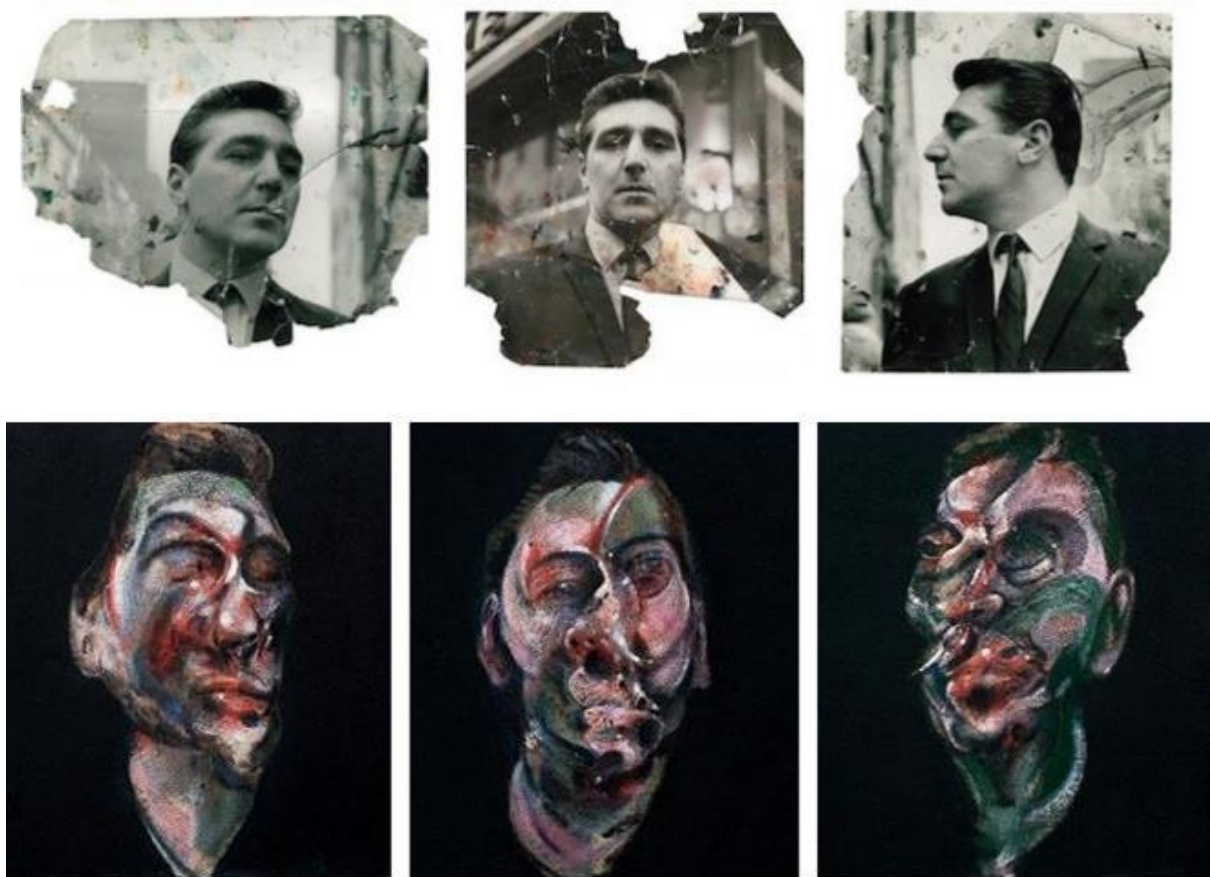


Fig. 15 – Comparação das imagens fotográficas de John Deakin, *George Dyer in Soho* com *Three Studies for a Portrait of George Dyer*, de Francis Bacon (ambos c. 1963) Disponíveis em: www.artlyst.com/news/francis-bacon-iconic-triptych-portraits-of-lover-george-dyer-to-be-auctioned/

Three Studies for a Portrait of George Dyer (1963) foi o seu primeiro retrato de George Dyer – o seu amante –, pintado vários meses depois de se conhecerem. Nele podemos encontrar as características faciais de Dyer distorcidas, como se o seu rosto fosse consumido pelo fundo escuro. Por ser adaptado de fotos tiradas por John Deakin (fig. 15), um dos seus amigos íntimos, é-nos permitido comparar os dois – como um antes e depois da uma desconstrução.

"I remember thinking it bore a resemblance to The Picture of Dorian Gray — a novel by Oscar Wilde about a young man who achieves eternal youth, but in

exchange, must house a portrait of himself that illustrates the ugliness of his soul. Of course, George Dyer's soul is not the same as that of a depraved fictional character as Dorian Gray, but I found it interesting how both Francis Bacon and Oscar Wilde dissevered the pristine demeanor of their young subjects.” (Pitargue, A. 2018)

De facto, é fascinante como Bacon tem a capacidade de se apropriar da imagem de alguém que conhece e ama e de distorce-la de modo a transformá-la numa figura quase demoníaca – próxima a um borrão, quando comparada à imagem original. Se contemplarmos a obra por si mesma e sem qualquer outro adereço complementar, veremos que a identidade do retratado se tornou irreconhecível, ainda que um rosto seja perceptível, devido à sua forma e aos restantes elementos deformados. Numa entrevista de 1980, Bacon confessou a David Sylvester o seu objectivo por trás dos seus retratos: *“to distort the thing far beyond the appearance, but in the distortion to bring it back to a recording of the appearance.”* (BBC, 1966)



Fig. 16 – Cena do Filme *The Picture of Dorian Gray*, realizado em 2009

No ramo da fotografia, David Hockney explorou o uso da câmara, criando composições de imagens com um toque cubista – os *joiners* eram constituídos por uma variedade enorme de fotos polaroid fotografadas de perspectivas diferentes. A organização das suas imagens era extravagante e confusa, mas permitiam que superasse o seu principal obstáculo, a perspectiva limitada de uma câmara fixa. *“All photographs share the same flaw [...] lack of time.”*

Mother I, criado em 1985, foi um dos primeiros *joiners* produzidos por Hockney. Apesar de possuir uma configuração caótica e fragmentada, permite ler na perfeição a estrutura do



Fig. 17 – David Hockney, *Mother I* (1985)

rosto e a organização dos olhos, nariz, lábios e orelhas – é como se pudéssemos estar fisicamente presentes na cena e víssemos a senhora a 180º (BBC, 2002).

Laura Hockney, sua mãe, era muitas vezes o tema recorrente do artista, tendo sido representada numa multiplicidade de formas diferentes além da fotografia. As mais intrigantes, os seus desenhos *mother I*, *mother II* e *mother III* realizados durante o tempo em que Hockney explorava alternativas ao naturalismo (Tate, 1997). O primeiro (Fig. 18) possui um carácter extremamente caricatural – fomentado pelos blocos de cor exagerados – além das suas linhas orgânicas, simples e seguras, específicas de um desenho rápido. As feições ligeiramente exageradas dificultam a sua leitura, impedindo de certa forma, o reconhecimento da pessoa retratada. Em *mother II* é possível identificar uma mudança mais drástica em relação ao primeiro e ao terceiro desenho, assumindo completamente a sua componente cubista – que também se mostrava muito presente nas suas imagens fotografadas, os *joiners*. Sem uma legenda, ou qualquer conhecimento das obras anteriores, o objecto da imagem torna-se impossível de identificar, ainda que se reconheça reconhecível enquanto retrato – como nas obras de Bacon e Picasso.

Os exemplos apresentados, por mais dissemelhantes e caóticos que sejam, permitem sempre que o observador reconheça um rosto, ainda que não consiga indicar a sua identidade.



Fig. 18 – David Hockney, *Mother I* (1985)

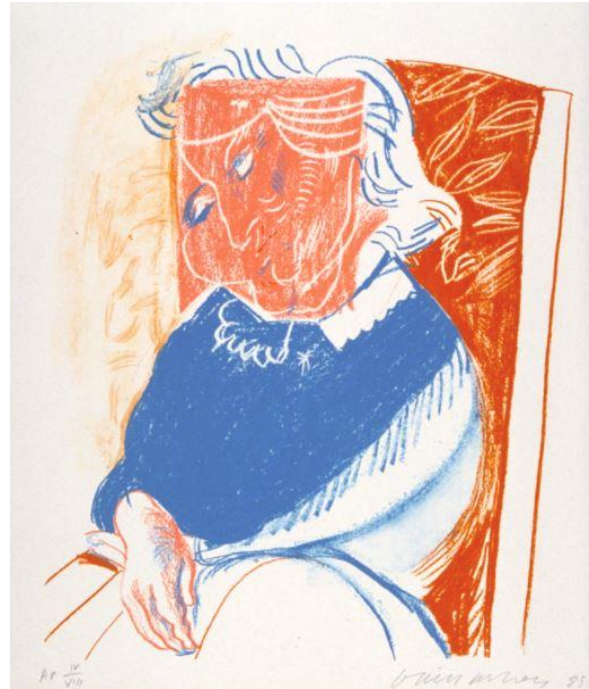


Fig. 19 – David Hockney, *Mother II* (1985)



Fig. 20 – David Hockney, *Mother III* (1985)

No entanto, o seu reconhecimento nem sempre é instantâneo ou imediato, tal como na ilusão de óptica de Dalí ou os “borrões” de Francis Bacon e a nossa percepção visual necessita de mais uns momentos para assimilar toda a informação.

Esta questão é explorada em detalhe na obra *The Artful Eye* (Gregory, R., Harris, J., Heard, P. & Rose, D., 1995), por um conjunto brilhante de artistas, psicólogos e cientistas que investigam as ligações entre arte e ciência, percepção e estética, tecendo a conexão do cérebro inteligente por trás do olho astuto. Começam por abordar o assunto, explicando que um modo possível de investigar a relação entre a percepção de faces e o processamento de informação em células nervosas individuais é determinar como os neurónios processam imagens que foram alteradas para facilitar ou dificultar a percepção e o reconhecimento do rosto. Sendo que, as manipulações de imagem que afectam o reconhecimento do rosto também afectam a actividade dos neurónios individuais que respondem ao rosto.

Após abandonar o córtex visual primário, a informação visual é distribuída por um número de áreas separadas: *“The further these areas are from the visual input to the eye, the more elaborate become the visual features required to activate cells.”*

Nas partes inferiores do lobo temporal, as células parecem responder a imagens muito complexas, mas é numa região particular (no sulco temporal superior ou STS) onde se localizam as células que respondem a faces. Contudo, enquanto as células STS parecem responder melhor a rostos do que as células anteriores nos caminhos visuais, a selectividade de outras dimensões visuais muda conforme o tamanho, posição e cor são reduzidos. *“Thus, the cells respond to many different examples of the same face where the position of the face within the retinal image, its size, and its colour vary.”* O estudo seguinte, apresentado pelo grupo, investiga que outras mudanças (relevantes para este projecto) podem ter efeitos marcantes na percepção de uma face (Gregory, R. et al, 1995 p.95).

2.2.1. O ROSTO INVERTIDO

Outras experiências semelhantes foram realizadas na década de 60 e 70 por Robert K. Yin e a dupla de professores universitários John L. Bradshaw e Graeme Wallace, mostrando que o observador humano possui alguma dificuldade na percepção de faces invertidas, devido ao seu impacto no processamento, pelas células do córtex temporal.

Este teste, em particular, teve o intuito de explorar a reacção humana com estímulos apresentados na vertical, horizontal e invertidos – os sujeitos deveriam pressionar um botão quando estivessem na presença de faces normais e ignorar as restantes.

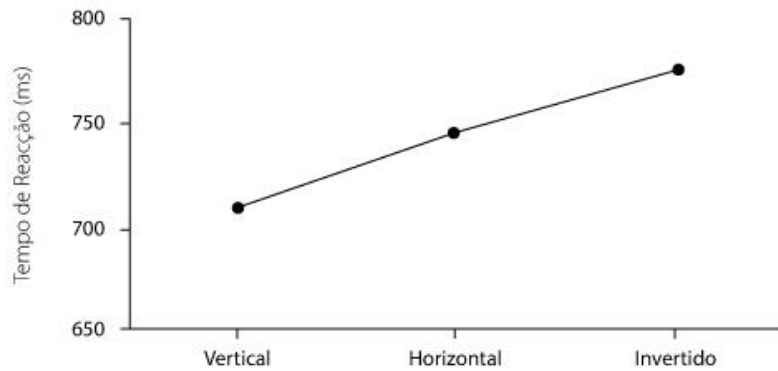


Fig. 21 – Gráfico baseado no original (p.98) que compara o tempo de reacção (em milissegundo) com a orientação da imagem apresentada.

Como seria de esperar, os resultados não foram diferentes dos seus antecedentes: as decisões eram muito rápidas quando os rostos apareciam direitos e sem qualquer alteração. Quando os rostos surgiam horizontais ou invertidos, o tempo de reacção era significativamente mais lento. Por esta razão, podemos inferir que os humanos consideram a percepção ou o reconhecimento da configuração do rosto mais difícil quando o rosto está invertido.

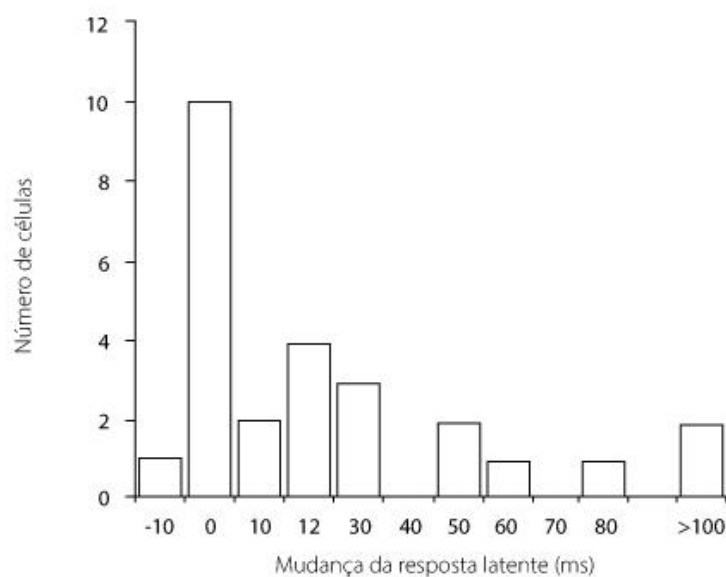


Fig. 22 – A diferença de latência, para cada célula, é definida segundo o tempo médio inicial de resposta para faces giradas menos o tempo inicial de resposta para faces verticais.

As células individuais respondem com latências, comumente na faixa de 80-150 ms. Quando faces giradas são apresentadas, na horizontal ou de cabeça para baixo, o processamento neural pode levar mais tempo. A Figura 22 ilustra a diferença de tempo gasto pelas células STS a responder às faces erectas e giradas (Gregory, R. et al, 1995 pp.97-99).

2.2.2. COR E DIRECÇÃO DE CONTRASTE

A presença ou ausência de cor na fotografia não parece afetar o reconhecimento do rosto – já que não há exigência legal para a utilização de fotografias coloridas em documentos de identidade no Reino Unido. Além disso, *“For almost a century, black and white photography has been quite sufficient to record the identity of faces.”*. Contudo, a direcção do contraste de um imagem pode efectar a clareza da percepção, considerando que para os humanos, o rosto torna-se bastante difícil de reconhecer em negativos fotográficos.

Segundo os mesmos, estes estímulos positivos e negativos são interessantes porque, embora os seus componentes – contorno, texturas, dimensões das características, etc. – sejam exatamente iguais, diferem na facilidade de interpretação perceptual.

As células respondem igualmente à cor normal e às imagens a preto e branco (contraste positivo) de rostos, mas se alterarmos a direcção do contraste nas imagens – reduzindo-as a faces de contraste negativo – estaremos a afetar as respostas das células. O contraste negativo prejudica o reconhecimento e reduz as respostas neurais (Gregory, R. et al, 1995 p.99-100).

2.2.3. RETRATO EM BLOCO

Em *The Recognition of Faces* (1973), Leon Harmon “devided up the image of a face into large squares or blocks, in which the brightness of each square is set to the everage of the image in that region”, criando a icónica imagem de Abraham Lincon, completamente pixelizada.

De facto, quando vemos uma imagem como uma série de blocos, torna-se difícil e por vezes impossível perceber ou identificar o rosto. No entanto, contam-nos, se o mesmo retrato for visto com uma visão menos clara – com um efeito desfocado, por ser visto à distância, com os olhos semi serrado ou sem óculos – pode, então, ser visto com mais clareza.

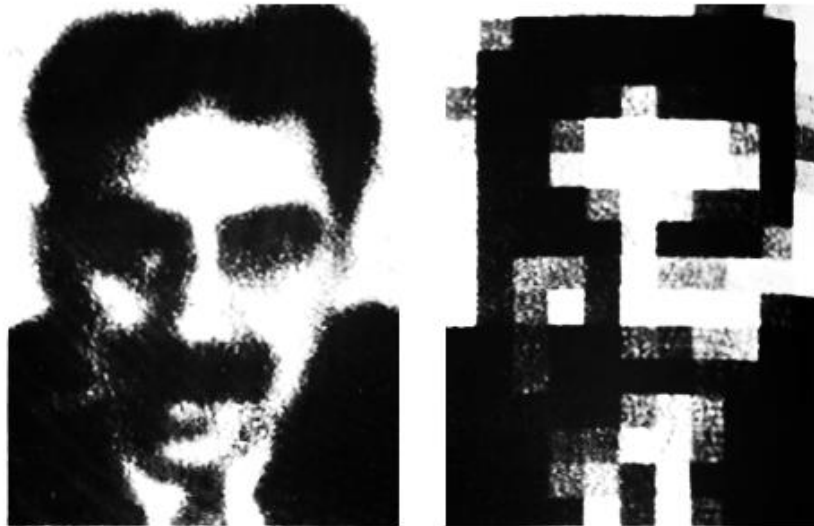


Fig. 23 – Exemplos dos estímulos utilizados durante o teste, (esquerda) imagem desfocada e (direita) imagem em bloco.

Neste caso, a figura 24 mostra-nos os efeitos da quantização das manchas negras na resposta neural às imagens do rosto. Enquanto o gráfico abaixo, revela a resposta (média) de uma célula em relação à imagem desfocada e ao retrato com blocos.

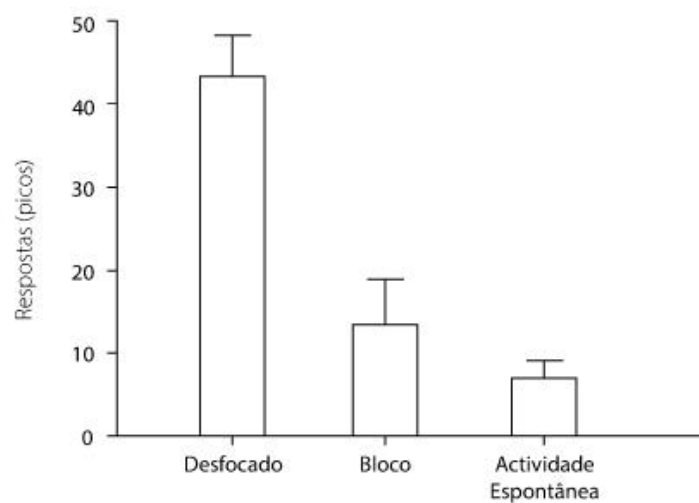


Fig. 24 – Gráfico adaptado de *Neurons responsive to faces in the temporal cortex: sensitivity to identify and relation to perception* (1984)

A presença de detalhes nas bordas de cada quadrado parece inibir a percepção do rosto no retrato em bloco. Ou seja, *“The incorrect high spatial frequencies (fine lines) [...]”* – correspondentes aos blocos claros – *“[...] can inhibit perception of a shape defined by lower spatial frequencies (coarse details)”* – os blocos escuros (Gregory, R. et al, 1995 pp.101-102).

2.2.4. CARICATURA FACIAL

“Not all image manipulation degrade perception. There are some that may actually enhance visual recognition”. Como é o caso das caricaturas faciais, geradas por computador, que estes autores se propuseram a explorar de modo a compreender se percepção pode ser aprimorada pela manipulação de imagens.

Para caricaturar a face de Richard Gregory, utilizaram o processo de caricatura automatizado desenvolvido por Brennan em 1985, amplificando os traços faciais que eram incomuns ou diferentes da pessoa “média”. Neste caso, como as sobrancelhas do sujeito são ligeiramente maiores que a média, o tamanho das sobrancelhas é exagerado: na caricatura de 50%, as sobrancelhas que são 5 mm mais largas que a média, são geradas com 7,5 mm (Gregory, R. et al, 1995 pp.108-110).

Segundo o estudo, pode existir uma preferência pela caricatura “traçada” – feita com linhas simplificadas – à desenhada realisticamente porque as imagens dos rostos familiares que armazenamos não são precisas, podendo até ser seletivamente exageradas na memória. Ou, em alternativa, as imagens da memória são precisas e a preferência por caricaturas desenhadas surge devido à simplicidade dos detalhes – mostrando que os traços faciais distintos requerem algum aprimoramento para que permaneçam reconhecíveis.

Até imagens caricaturais são reconhecidas com mais eficiência devido à sua compatibilidade com as representações relativistas na memória, produzindo uma ativação mais rápida e/ou maior dos neurónios envolvidos no reconhecimento de rostos familiares.

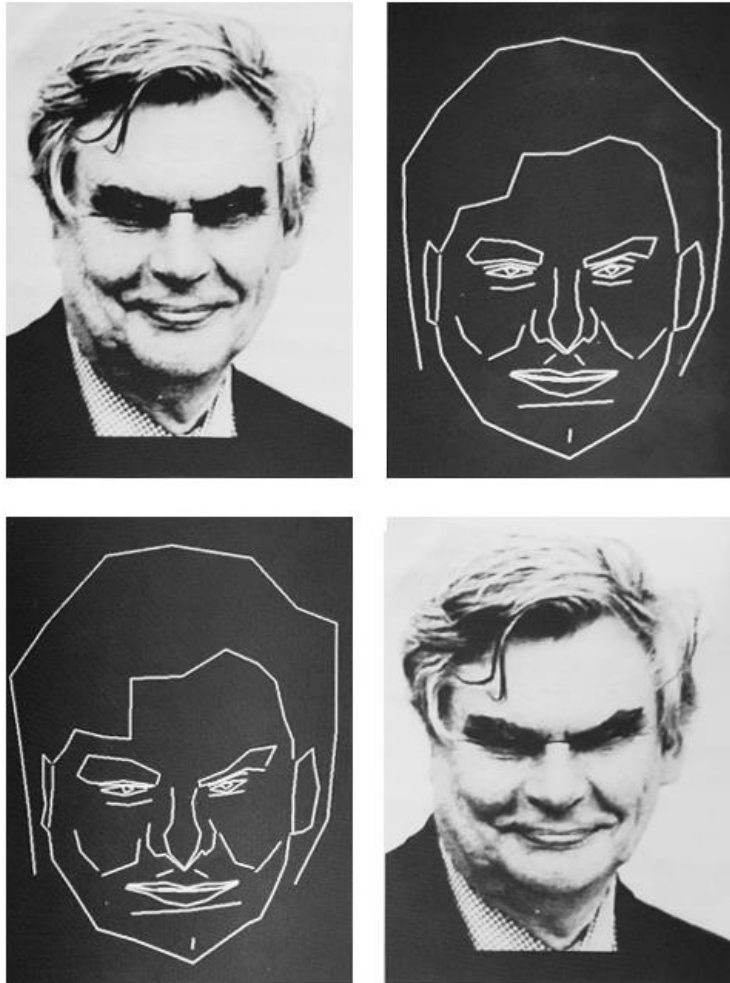


Fig. 25 – a) Imagem original de Richard Gregory; b) Desenho de linhas realista; c) Desenho de linhas caricaturado; d) Caricatura fotográfica, manipulada segundo o desenho de linhas anterior

Outros testes foram realizados para compreender como a percepção humana reagiria às “*Mooney faces*”, imagens com rostos em alto contraste (dois tons) e contornos extremamente vincados – apresentadas em positivo, negativo e invertidas. Tornando a imagem difícil de ser percebida enquanto rosto; à “*Rotation of shadow heads*” que testa a percepção da sombra de uma cabeça tridimensional que roda sobre um eixo vertical central; ou “*Line-drawings*” usando desenhos simplificados da face de um macaco. Mostrando que, quando as linhas são organizadas segundo um padrão facial, são mais reconhecíveis e obtêm mais respostas celulares que quando estão misturadas.

2.3. O RETRATO E A IDENTIDADE

A relação da fotografia com a sua cultura revela que esta é, de facto, um objecto inqualificável e bastaste polimorfo. Se nos debruçarmos sobre o modo como a cultura ou a arte contemporânea usa a fotografia, notamos que esta desde o seu surgimento, remontando ao séc. XIX, veio destabilizar as categorias da arte e mostrar como era difícil diferenciar as questões da técnica. Ainda que a fotografia tenha surgido num contexto histórico favorável, um período Naturalista da pintura e de positivismo filosófico e científico, a sua vertente “realista” não seria unanimemente reconhecida como um progresso, sendo apontada várias vezes como uma “cultura de incultos” e o como um modo de aceitação, no âmbito artístico, dos “sem talento”. Em *Public Moderne et la Photographie*, um texto repleto de ironia dirigido ao Salão da Academia de Belas Artes da França de 1859, *Charles Baudelaire* expôs sua aversão àquilo que julgava ser responsável pela decadência do gosto francês: a obsessão pelo “real”, entendendo a fotografia como sintoma e catalisadora desse processo:

“*Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exactidão (eles crêem nisso, os insensatos), a arte é a fotografia*” *A partir desse momento, a sociedade imunda lança-se, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal*”. (Entler, R. 2007 p.2)

A tensão criada pela dualidade do verdadeiro ou o real e do falso habitam na fotografia desde o início da sua criação. No retrato o panorama persiste.

Jean-Luc Nancy expõe esta problemática de um modo decisivo e conciso em *Le Regard du Portrait* (Galilée, 2000): "o objecto do retrato é em sentido estrito o sujeito absoluto: desligado de tudo o que não é ele, retirado de qualquer exterioridade", muitas vezes produzido em massa com a única intenção de “documentar” um individuo. Porém, este tipo de imagens desprovidas de qualquer simbolismo ou valores, não são representativas da individualidade tal como descreve Margarida Medeiros no seu livro *Fotografia e Narcisismo: o Auto-Retrato Contemporâneo*, apontando para o problema da "evidência do real" que a fotografia ilusoriamente transporta, atribuindo-lhe apenas um estatuto de "índice": ela é um vestígio de algo "que esteve ali".

“A fotografia é um índice no sentido peirciano – embora isso não esgote a sua configuração semiótica –, ao passo que o retrato pintado tem sempre o estatu-

to de ícone, uma vez que indica de forma imediata o processo criador da sublimação, implicando desde logo mediatez, simbolização, ideologia”.

A famosa tricotomia ícone/ índice/ símbolo é apresentada várias vezes na obra vasta, prolixa e heterogénea do semiótico americano Charles Peirce. Segundo Dubois, o traço de base que fundamenta absolutamente a categoria “é portanto o da conexão física entre o índice e o seu referente”. Todos os signos que não significam de facto por eles próprios, mas cuja significação determinada possui uma relação efectiva com o seu objecto real, que funciona dessa maneira como sua causa, tanto quanto como seu referente.

“Chamo de *índice* o signo que significa seu objeto *somente* em virtude do fato de que está *realmente em conexão com ele*” (3.361).
“Defino um *índice* como sendo um signo determinado por seu objeto dinâmico em virtude da *relação real* que ele mantém com o *último*” (8.335).
“Um *índice* é um signo que remete ao objeto que denota porque é *realmente afetado* por esse objeto” (2.248).
“Os *índices* são signos cuja relação com seus objetos consiste numa *correspondência de fato*” (1.558).

Fig. 26 – Citações de Charles Peirce sobre a definição de Índice Imagem retirada do livro *O Acto Fotográfico e outros Ensaios*, de Philippe Dubois

Entre os muitos exemplos de índices evocados por Peirce, estão o catavento que indica a direcção do vento, o quadrante solar que marca a hora, o barómetro baixo e o ar húmido que são índices de chuva e o fumo que assinala o fogo. Já “Um ícone é um signo que remete o objecto que ele denota simplesmente em virtude das características que ele possui, quer esse objecto exista, quer não.” (Dubois cit. Pierce p.63). Enquanto o símbolo tem como característica principal ser convencional e geral: “Um símbolo é um signo que remete ao objecto que ele denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais, que determina a interpretação do símbolo por referência a esse objecto. É portanto ele próprio um tipo geral ou uma lei”. Tal como o ícone, o símbolo não está ligado à existência real do objecto ao qual se refere, por isso devem de ser considerados como signos “mentais” e “gerais” enquanto o índice será sempre “físico” e “particular”. Por exemplo, da expressão “Está chovendo”, Peirce diz-nos que “o ícone é a imagem mental compósita de todos os dias chuvosos que o sujeito viveu; o índice é tudo o que ele distingue daquele dia e lugar, na sua experiência; o símbolo é o acto mental pelo qual Peirce qualifica aquele dia chuvoso. Acrescen-

ta ainda que as fotografias, particularmente do tipo instantâneo, são muito instrutivas porque sabemos que sob certos aspectos estas coincidem exactamente com os objectos que representam. Essa semelhança, porém, deve-se ao facto destas serem produzidas em circunstâncias em que são fisicamente forçadas a corresponder, ponto por ponto, à natureza. “Desse ponto de vista, portanto, elas pertencem à segunda classe dos signos: os signos por conexão física” (Dubois cit. Pierce p.68).

Jean-Marie Schaeffer, no seu livro *A Imagem Precária* (1996), também considera a imagem fotográfica um índice principalmente devido ao conhecimento, ao saber implícito de que dispomos quanto ao funcionamento do dispositivo fotográfico, o que chama de *arché*: “ (...) a imagem torna-se um índice a partir do momento em que se sabe que esta é o efeito de radiações provenientes do objecto, graças a um conhecimento independente das modalidades de génese da imagem.” (Schaeffer, 1996, p.53).

Segundo Margarida Medeiros, todos estes elementos convergem na fotografia para um vínculo profundo com a realidade que reforça a sua componente mimética.

Em Platão, no capítulo X da República, a *mimesis* enquanto condição da arte, é vista como um artifício que se opõe à razão (*noesis*) através do qual o sujeito se pode deixar envolver emotivamente. Platão considera a arte da *mimesis*, inseparável da pintura, como um processo enganador e perigoso para a alma por ter a capacidade de se espalhar em ondas subliminares, quase epidémicas, dando-lhe a designação de simulacro – “cópia da cópia”. Já na Retórica e Poética de Aristóteles a *mimesis* é considerada um processo natural da arte, pelo qual pretendemos imitar acções: por excesso – idealizando, caso da tragédia; ou por defeito – ridicularizando, caso da comédia. No entendimento de Aristóteles, a *mimesis* abarca não apenas a recriação de objectos existentes, mas também as mudanças introduzidas neste processo incluindo a possibilidade de embelezar, melhorar e generalizar qualidades individuais. “O prazer de imitar viria da necessidade de encontrar exemplos, ou de salientar certos aspectos da realidade.” (Medeiros 2000 p.38)

Assim, entre as noções de Platão e Aristóteles torna-se perceptível a distinção entre uma *mimesis* onde uma representação se prende a um real que a fundamenta, e uma *mimesis* que contamina tudo num processo interminável de inter-representações.

Numa análise do conceito de *mimesis* em Aristóteles, Jacques Derrida considera que o “mimema” não deve ser visto como a própria coisa, nem completamente outra – por se refe-

reenciar a esta propositadamente. Disto poderá surgir a degradação do significante, da metáfora e representação, visto que todos são ou estão engajados na repetição.

Porém, Derrida deseja desconstruir tanto a noção de “original” quanto a de “cópia”. Acredita que cada imitação corresponde a um *suplemento*, algo distinto do que é imitado. Tal como Deleuze, vê os elementos repetitivos, não como produtores de semelhança, mas como produtores de algo diferente. Derrida vai mais longe em “The Double Session”, afirmando que a *mimesis* é única por si mesma; “ (...) *with no before or after, no repetition, no imitation, no reality, no right or wrong similarity, no truth outside the mimetic*” (Gebauer, G., & Wulf, C. 1995 p.301). É algo em si, sem referência fora de si e não deve ser reduzida a outra coisa. O resultado desse desejo pela singularidade da mimese é que ela se torna indefinível. A mimese é única no sentido de que é autónoma, mesmo que seja tudo menos incontaminada.

Margarida Medeiros acredita que o retrato possui um estatuto mimético particular e que com utilização de legendas, ou outro tipo de identificação, se pode definir claramente a pessoa referida. Continua:

“O retrato pintado foi durante séculos a forma mais perfeita de desenvolver a relação mimética dos sujeitos consigo próprios e com os outros. Ao encomendar um quadro, e ao requerer verosimilhança, o retratado pressupõe ser de alguma forma favorecido, sugerindo uma relação de sujeição entre o pintor e ele próprio” (2000 p.38)



Fig. 27 – Diego Velázquez, *Portrait of Innocent the Tenth* (1650)

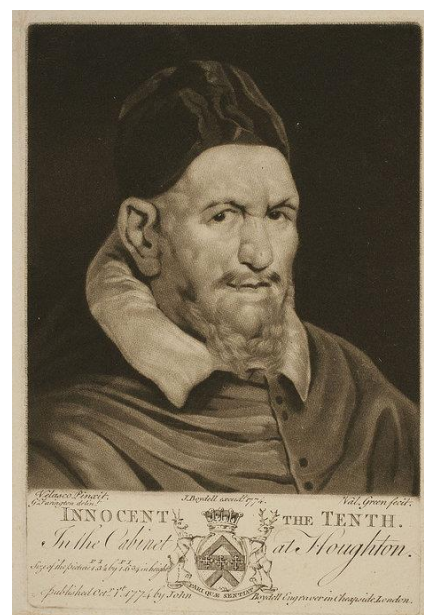


Fig. 28 – Valentine Green, *Innocent the Tenth, in the Cabinet at Houghton* (1774)

Contudo, estas obras nem sempre são bem-sucedidos devido às concepções distintas do retratante e o retratado, dando o exemplo de Inocência X – que rejeitou o seu retrato, da autoria de Velásquez, por a imagem não corresponder à sua idealização de si mesmo. O mesmo poderá suceder num retrato fotografado, caso a pessoa não se reflecta ou não se reconheça na própria imagem.

Luís Costa Lima, no seu estudo extraordinário "Mímesis: desafio ao pensamento" (2000), confronta esta realidade e revela que a concepção de um sujeito enquanto "centro unitário, fonte e comando de suas representações", deve ser ultrapassada para que possamos contemplar uma reconsideração da *mimesis*. Atentando que penas desta forma poderemos reformular o nosso conceito de representatividade e abrir portas à nossa própria reinterpretação, quebrando com a imagem idílica.

Durante o primeiro semestre do Mestrado, o professor propôs aos alunos o exercício de se auto-retratarem com uma câmara analógica, para que o processo fosse, de certa forma, mais desafiante. Muitos dos alunos deram especial foco à própria imagem, mostrando as suas várias facetas e comportamento em diferentes ambientes, sempre pousados e ajustados de modo a reforçar a sua beleza, aspecto físico ou outras características positivas. Certamente todos estes panoramas estariam correctos, mas perguntava-me onde se encontrariam as outras perspectivas? Não existia nenhuma preocupação pela busca interior e por mostrar a verdade, nua e crua do que seria a sua representação.



Fig. 29 – Auto-retrato de Margarida Pinto (Selfie); Experimentações com uma Pentax; Filme P/B, 35mm



Fig. 30 – Auto-retrato de Teresa Silva (Selfie) Experimentações com uma Pentax; Filme P/B, 35mm

No momento tomei uma abordagem diferente e influência pelo trabalho de John Coplans, senti a necessidade de me retratar em fragmentos. Nesta séria de imagens, todas as fotogra-

fias são pequenas partes de outras pessoas, onde me revejo e sinto representada, apesar de não ser eu o objecto fotografado.



Fig. 31 – Auto-retrato da autora
Experimentações com uma Pentax: Filme P/B. 35mm

Reconheci-me na sua cor – ou falta dela – e em cada batalha entre a luz e a sombra, em cada ruga do pé, osso e tendão saliente. Nesse momento senti que tinha aliviado o meu corpo de todo o meu pensamento narcisista e tinha encontrado a minha verdadeira forma – ainda que não fosse minha. De facto, a tragédia reside em não nos conseguirmos reconhecer sem vermos inteiramente a nossa imagem exterior – reprimindo qualquer símbolo ou forma metafórica que registe além da aparência.

2.3.1. A TRAGÉDIA DE NARCISO

“Why try to catch a fleeting image in vain, what you search for is nowhere. Turning away what you love is lost, perceiving is the shadow of reflected form nothing of you is in it. It comes and stays with you and leaves with you (...)”

ANTHONY S. KLINE

Ovid’s *Metamorphoses*

O poema épico de Ovídio, *Metamorfoses* (c.8 EC), é o relato completo mais antigo sobrevivente da figura Narciso (3.339-510) (Gagarin, M. 2010 p.49). Começando com o seu nascimento, quando Liriope – sua mãe – foi informada por um oráculo que o seu filho só teria uma vida longa se “não pudesse conhecer-se”. Aos 16 anos, Narciso já era conhecido pela sua beleza, sendo cortejado por muitos. Apesar da sua aparência gentil, mostrava ser rude e frígido – por isso, capacidade de se envolver ou investir numa relação era completamente nula – preferindo manter os seus admiradores à distancia. A arrogancia desenhou, desde logo, a tragédia de Narciso: muito belo mas incapaz de olhar qualquer rapaz ou rapariga.

Um dia, enquanto caçava na floresta, foi avistado pela jovem Eco – uma ninfa destinada a repetir os sons e últimas palavras dos outros. Imediatamente apaixonada, foi ao seu encontro e lançou-lhe os braços ao pescoço, apenas para ser escoraçada. *“I’ll die before what’s mine is yours.”*, foi a única resposta que obteve, sendo assim condenada ao choro e à morte, até ficar reduzida apenas à sua voz.

Narciso negava a todos o seu amor, desprezava Eco e todas as outras ninfas dos rios e montanhas mas de uma, humilhada, recebeu o vaticínio: *“So may he himself love, so may he fail to command what he loves”*. Uma condenação que revela o sentido da profecia mencionada pelo oráculo, uma que vez que é no momento que Narciso vê a sua imagem espelhada nas águas que se apaixonou perdidamente, acabando por se entregar à perseguição ilusória do seu «duplo». Louco de amor, Narciso permaneceu à beira da água, onde faleceu deixando apenas uma flor de corola dourada no seu lugar (Kline, Anthony S. 2004 p.316-510).

Margarida Medeiros descreve que, no mito de Narciso, a questão da representação corporal é central para o seu fim trágico: “ (...) ele é apanhado pela própria imagem no sentido fotográfico – a imagem de si reflectida nas águas, o «reflexo puro»: a fotografia originária.”



Fig. 32 – Caravaggio, *Narciso* (1599)

Contemplando que a sua impossibilidade de se relacionar deve-se intrinsecamente ao facto de ele próprio, enquanto herói da sua história, não se reconhecer (2000 p.65).

Neste sentido, poderemos afirmar que Narciso tomou a imagem apenas como índice, não conseguindo descortinar o seu carácter mimético. Em *White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy*, Derrida explica que a *mimesis* se manifesta através da metáfora. Esta marca, por sua vez, o momento do caminho (plenum semântico) que lhe concede uma preposição de continuidade ou do desvio (errância semântica) durante o qual o sentido pode parecer aventurar-se sozinho, desvinculado do objecto a que se refere (1974 p.41). Ora é aqui que Narciso não se perde: ele não ousa entrar no jogo simbólico da representação, porque não é capaz de reconhecer a imagem de si enquanto metáfora. A sua incapacidade de dizer: “este sou eu” condena-o à prisão do desconhecimento e torna-o inapto para qualquer mobilidade.

2.3.2. NARCISISMO

O termo Narcisismo é definido por Buchanan, em *A Dictionary of Critical Theory* (2010) como sendo uma forma intensa de auto-estima ou atracção pela imagem. Claramente derivado da

mitologia grega antiga, que conta a história do jovem Narciso, tão fascinado por seu próprio reflexo que morre apenas na esperança de o alcançar.

O Narcisismo foi identificado pela primeira vez como um transtorno mental pelo ensaísta e médico britânico Havelock Ellis em 1898. Este tipo de auto-absorção patológica é caracterizado por uma auto-imagem inflada e vício em fantasia, assim como uma frieza e compostura incomuns – abaladas apenas quando a confiança narcisista é ameaçada – e pela tendência de tomar os outros como certos ou de explorá-los (Rhodewalt, F. 2020). Segundo Sigmund Freud, o narcisismo é uma fase normal do desenvolvimento infantil – no qual, durante esse período, a criança é altamente egocêntrica e acredita que é o centro do mundo, provavelmente pelo fato de quase todas as suas necessidades e desejos serem atendidos pela mãe –, mas é considerado um transtorno quando ocorre após a puberdade (Zauraiz, L. 2019).

Este conceito foi estendido pelo historiador americano Christopher Lasch nas suas obras *The Culture of Narcissism* (1980) e *The Minimal Self* (1984), utilizando-o como um instrumento de análise e crítica social. Lasch, que promove a virtude da vida familiar, argumenta que a sociedade moderna prejudicou as habilidades humanas de amor e compromisso. As mudanças sociais associadas à modernidade (desenvolvimento de grandes burocracias e mudança tecnológica), e as conseqüentes mudanças nas relações familiares (especialmente a ausência comparativa do pai), teriam dificultado o desenvolvimento para além do narcisismo.

Contemplando que o tipo de personalidade dominante da sociedade moderna é internamente empobrecido, oscilando entre o amor-próprio exagerado e o ódio-próprio, necessitando, conseqüentemente, de relacionamentos parasitários para reforçar o primeiro; somos incapazes de tolerar frustração, inadequação e sentimentos fortes, devido à falta de desenvolvimento do ego desde o seu ponto mais saudável – a fase do desenvolvimento infantil (Scott, J. 2014 p.499).

Freud completa este pensamento dizendo que, ao dar amor aos outros, as pessoas diminuem a quantidade de energia disponível para si mesmas – e se não recebem amor do mundo em troca, admitem que o mundo não é digno de seu amor. (Lone, Z. 2019)

Conseqüentemente, o narcisista pode entregar-se à auto-absorção por não conseguir distinguir o seu “Self” dos objectos externos e começa a acreditar em coisas sobre si que não são apenas falsas, mas delirantes e, antes que perceba, o seu senso de identidade foi-se.

2.4. O AUTOCONHECIMENTO DE CARL JUNG

“As the world becomes more technically efficient, it seems increasingly necessary for people to behave collectively, submerge they individuality into somekind of collective consciousness [...] but we all seek our own existence because man cannot stand a meaningless life”

CARL JUNG

Face to Face (BBC)

A importância do caráter, auto-reflexão, natureza do Eu e a relação entre o intelecto e as emoções resultam num conflito da dimensão "interior" que se conecta diretamente ao antigo tema da autoconsciência como princípio básico para uma vida equilibrada. Um exemplo disto é a máxima delfica “gnothi se auton” (Know Thyself) uma inscrição localizada no frontão do templo de Apolo em Delfos que repreende profundamente os que pensam que podem obter sabedoria sem essa componente. Deste modo, o oráculo convida o Homem a auto-investigar-se e a compreender que a essência da vida não deve ser procurada no mundo exterior, mas sim dentro de nós mesmos (Speake, J. 2015 p.173).

Durante o ciclo Grécia – Roma – Europa assiste-se a uma quase permanente acumulação de experiência e a uma evolução caracterizada pelo domínio progressivo da inteligência, que quando vista em pormenor se destacam a valorização do homem e a procura do conhecimento das suas relações com o universo.

Com o surgimento da “técnica” enquanto resultado da aplicação prática do conhecimento científico, que permitiu ao homem um domínio progressivo do seu meio com o auxílio da “máquina” – libertando-o das suas tarefas e permitiram resolver problemas que a sua evolução viera a criar – começa a dar-se um fenómeno extraordinário: o homem deixa de pensar – ou pensa pouco – sobre as consequências das suas descobertas e vai ao ponto de quase se esquecer de si próprio (Távora, F. 2015 p.32). Tema sobre o qual André Cancian se pronuncia, no seu livro “O Vazio da Máquina” publicado em 2005, onde expõe aspectos profundos e dolorosos da natureza humana, que são inacessíveis ao cotidiano da maioria das pessoas, tão iludidas com as suas vidas robotizadas e pouco afeitas à introspecção.

Segundo Carl Jung, em *The Undiscovered Self*, o Homem é um enigma para si mesmo porque lhe falta o meio de comparação necessária para obter o auto-conhecimento. “He

knows how to distinguish himself from the other animals in point of anatomy and physiology, but as a conscious, reflecting being, gifted with speech, he lacks all criteria for self-judgment” (1957 p.31). Reconhece ainda que a possibilidade de se auto-conhecer está diretamente ligada à compreensão da *psyche*, que considera a característica mais importante da espécie humana, sendo *“primarily responsible for all the historical changes wrought by the hand of a man on the face of this planet”* (1957 p.32). A *psyche* possui uma natureza peculiar e irreduzível. Representa um campo de experiência relativamente autocontido ao qual se deve de atribuir uma importância especial, porque contém em si uma das duas condições indispensáveis para a existência: o fenómeno da consciência (1957 p.33).

Descrita por Hamilton como *“[...] the state or faculty of being conscious, as a condition and concomitant of all thought, feeling, and volition; ‘the recognition by the thinking subject of its own acts or affections”* (Natsoulas 2015 p.188), a consciência é reconhecida como uma operação interna, característica da mente, que nos permite obter a percepção individual e imediata dos pensamentos, memórias, sentimentos e do mundo externo. Abrange, por isso, dois conceitos diferentes: a noção de um *Self* e os sentimentos dos quais o *Self* está ciente, especialmente qualia – as nossas experiências sensoriais brutas. *“Without consciousness there would, practically speaking, be no world, for the world exists as such on in so far as it is consciously reflected and consciously expresses”* (1957 p.33). É, portanto, uma pré-condição do ser. Segundo Jung, o indivíduo portador da consciência não produz a *psyche* por sua vontade própria, mas é, pelo contrário, pré-formado por esta e nutrido pelo gradual despertar da consciência durante a infância (1957 p.34). O mesmo confessa que tomou consciência do seu *Self*, pela primeira vez, aos onze anos e descreve-a: *“It was just as if i had been walking in a mist and i stepped out of it and i knew: i am, i am what i am. And then i thought: what had i been before? [...] I found that i have been in a mist, not knowing to differentiate myself from things. i was just one thing among many”* (1959).

No entanto, explica, *“[...] there are certain events of which we have not consciously taken note; they have remained, so to speak, below the threshold of consciousness. They have happened, but they have been absorbed subliminally”* (1964 p.23). Estes conteúdos absorvidos de uma forma subliminar ocupam o inconsciente pessoal que formam, por sua vez, um contrapeso à orientação consciente.

“[...] the psyche and other resistances to psycho-logical enlightenment are based in large measure on fear — on panic fear of the discoveries that might be made in the realm of the

unconscious". O próprio Freud, perturbado com o quadro que teria pintado do subconsciente, confessou a necessidade de tornar a sua teoria sexual num dogma, por sentir que esse seria o único baluarte da razão contra uma possível "*outburst of the black flood of occultism.*", expressando assim a sua convicção de que o inconsciente ainda abrigava muitas questões que poderiam, eventualmente, fomentar interpretações "ocultas" (Jung, C. 1957 p.35). Estes "vestígios arcaicos" ou formas arquetípicas que se baseiam nos instintos, dando-lhes expressão, adquirem uma qualidade numinosa que por vezes desperta medo. "*They are ineradicable, for they represent the ultimate foundations of the psyche itself. They cannot be grasped intellectually, and when one has destroyed one manifestation of them, they reappear in altered form*". Ainda que não se reconheça, o medo possui o potencial para influenciar a personalidade de um indivíduo, desempenhando um papel integral na sua vida, porém, o pânico que se gera ao explorar esses medos e, conseqüentemente todo o reino do inconsciente, limita-o e impede o seu autoconhecimento.

2.4.1. O INCONSCIENTE PESSOAL

O inconsciente pessoal é um produto da interação entre o inconsciente coletivo e o desenvolvimento do indivíduo ao longo da sua vida. Carl Jung define o inconsciente pessoal como:

"Everything of which I know, but of which I am not at the moment thinking; everything of which I was once conscious but have now forgotten; everything perceived by my senses, but not noted by my conscious mind; everything which, involuntarily and without paying attention to it, I feel, think, remember, want, and do; all the future things which are taking shape in me and will sometime come to consciousness; all this is the content of the unconscious" (CW8, para 382). "*Besides these we must include all more or less intentional repressions of painful thought and feelings. I call the sum of these contents the "personal unconscious"*". (Jung, C. 1960 p.245).

"[...] Complexes offer resistance to the conscious intentions, and come and go as they please. According to our best knowledge about them, complexes are psychic contents which are outside the control of the conscious mind. They have been split off from consciousness and lead a separate existence in the unconscious, being at all times ready to hinder or to reinforce the conscious intentions." (Jung, C. 1933 p.79)

Jung considera que o inconsciente pessoal é composto por unidades funcionais designadas por "complexos", tendo encontrado evidências da sua existência no início de sua carreira, durante os testes de associação de palavras realizados na Burghölzli, onde trabalhou de 1900 a 1908. Nesta clínica psiquiátrica, da Universidade de Zurique, descobriu que os sujeitos sofriam de uma distração interna que interferia com as suas associações às palavras do teste, de modo que o tempo de reação diferia bastante de umas palavras para outras (Jung, C. 1960 p.132).

As respostas tendiam a formar grupos de ideias, padrões, que eram fortalecidos afetivamente e se decompunham em sentimentos e crenças inconscientes – "emotionally charged complexes" – e não apenas, como Freud sugeria, num complexo sexual central ou complexo de Édipo (Jung, C. 1960 p.143).

Os complexos são determinados, não só pela experiência, mas pelo modo como o indivíduo reage a essa experiência e tendem a comportar-se de forma independente ou autónoma, algo que pode levar o indivíduo a sentir que o seu comportamento "foge" do seu controlo. Provavelmente já dissemos uma vez ou outra, quando fizémos algo completamente fora do nosso carácter: "Não sei o que me deu (...)". Este senso de autonomia pode ser mais acentuado em estados mentais anormais e, ainda, visto com mais clareza em indivíduos doentes mas os complexos fazem parte de todas as *psyche* (Jung, C. 1960 p.374).

Os complexos estão enraizados no inconsciente coletivo e são tingidos por conteúdos arquetípicos. O problema, para o indivíduo, não se reflete na existência dos complexos em si, mas a incapacidade da *psyche* se auto-regular. Jung sustenta que a *psyche* tem capacidade de portar até à consciência complexos dissociados e material arquetípico com o propósito de fornecer um equilíbrio ou compensação à vida consciente. Defende, ainda, que o ego está condenado a fazer escolhas inadequadas ou unilaterais e que o material proveniente do inconsciente poderia melhorar o equilíbrio do indivíduo, promovendo o seu

desenvolvimento. Embora o processo represente uma situação de conflito, visto que os conteúdos inconscientes penetram a consciência, Jung considera uma parte criativa e inevitável da vida humana (Jung, C. 1960 p.395). Contudo, os complexos têm capacidade de se manifestar na consciência sem que o ego seja forte o suficiente para refletir sobre eles e permitir que sejam usados, originando dificuldades para próprio o indivíduo. Jung, enquanto psicoterapeuta, demonstrava mais preocupação com o presente e o desenvolvimento futuro que com o passado, enfatizando uma abordagem teleológica focada no significado dos sintomas e o seu propósito.

2.4.2. O INCONSCIENTE COLECTIVO

A teoria do inconsciente coletivo é uma das características distintivas da psicologia de Jung. O psicanalista considera que a personalidade está presente *in potentia* (na sua potencialidade máxima) desde o nascimento e que não é uma condição do ambiente – como se poderia pensar – , mas este poderá trazer à tona aspectos já presentes dentro do indivíduo.

Cada criança nasce com um projeto de vida intacto, tanto física quanto mentalmente e ainda que esta possa ser uma ideia bastante controversa, existe mais consenso agora que cada espécie animal está exclusivamente equipada com um repertório de comportamentos adaptados ao ambiente em qual evoluiu (Jung, C. 1977 p.486). Este repertório depende do que os etologistas demonimam por "mecanismos de liberação inatos", algo que o animal herda no seu sistema nervoso central e se ativa quando os estímulos apropriados são encontrados no ambiente. Concepções muito próximas da teoria dos arquétipos desenvolvida por Jung:

“the term archetype is not meant to denote an inherited idea, but rather an inherited mode of functioning, corresponding to the inborn way in which the chick emerges from the egg, the bird builds its nest, a certain kind of wasp stings the motor ganglion of the caterpillar, and eels find their way to the Bermudas. In other words, it is a “pattern of behaviour”. This aspect of the archetype, the purely biological one, is the proper concern of scientific psychology” (Jung, C. 1977, p. 518).

Ao sermos influenciados por arquétipos, estamos predispostos a abordar a vida e a experimentá-la de modos específicos, em concordância com os padrões estabelecidos na *psyche*. Existem figuras arquetípicas, como mãe, pai, filho; eventos arquetípicos, como nascimento, morte, separação; e objetos arquetípicos, como água, o sol, a lua, cobras e assim por diante. Todos correspondem a imagens que encontram expressão na *psyche*, no comportamento e nos mitos (Jung, C. 1977 p.484). No entanto, apenas as imagens arquetípicas têm a capacidade de serem reconhecidas, emergindo à consciência; os próprios arquétipos são profundamente inconscientes e desconhecidos.

Além mencionar o pólo biológico e instintivo do arquétipo, Jung entende o conceito como um espectro que possui um pólo espiritual oposto, também com um enorme impacto no comportamento do indivíduo. Este tipo de arquétipo possui uma qualidade fascinante e numinosa que os torna difíceis de ignorar e atrai as pessoas a venerar ou adorar imagens arquetípicas (Jung, C. 1977 p.592).

2.4.3. OS ARQUÉTIPOS

“Archetypes are images and themes which have universal meanings across cultures which may show up in dreams, literature, art or religion.”

CARL JUNG

On the Nature of the Psyche (Collected Works Vol. 8)

Os arquétipos representam modelos universais inatos de pessoas, comportamentos ou personalidades que desempenham um papel na influência do comportamento humano.

Foram introduzidos pelo psiquiatra suíço, que sugeriu que estes eram formas arcaicas de conhecimento humano inato transmitido pelos nossos ancestrais.

Na psicologia junguiana os arquétipos são elementos de um inconsciente coletivo – a camada mais profunda da memória compartilhada pela humanidade em geral ou, como por vezes sugeria, diferenciada conforme a raça. (Calhoun, 2002 p. 18) Segundo Jung, os

arquétipos são visíveis na religião e na mitologia, que preservam e condensam as experiências humanas mais significativas.

“This is particularly true of religious ideas, but the central concepts of science, philosophy, and ethics are no exception to this rule. In their present form, they are variants of archetypal ideas created by consciously applying and adapting these ideas to reality. For it is the function of consciousness, not only to recognize and assimilate the external world through the gateway of the senses but to translate into visible reality the world within us”. (Jung, C. 1960 p.213)

Enquanto a nível individual são acessíveis por meio de sonhos. Para Jung, o nosso passado primitivo é a base da *psyche* humana, que direcciona e influencia o comportamento presente. O psiquiatra afirmou identificar um grande número de arquétipos, porém deu especial atenção a quatro. Rotulou esses arquétipos de *Ego*, *Persona*, *Shadow* e *Anima/Animus*.

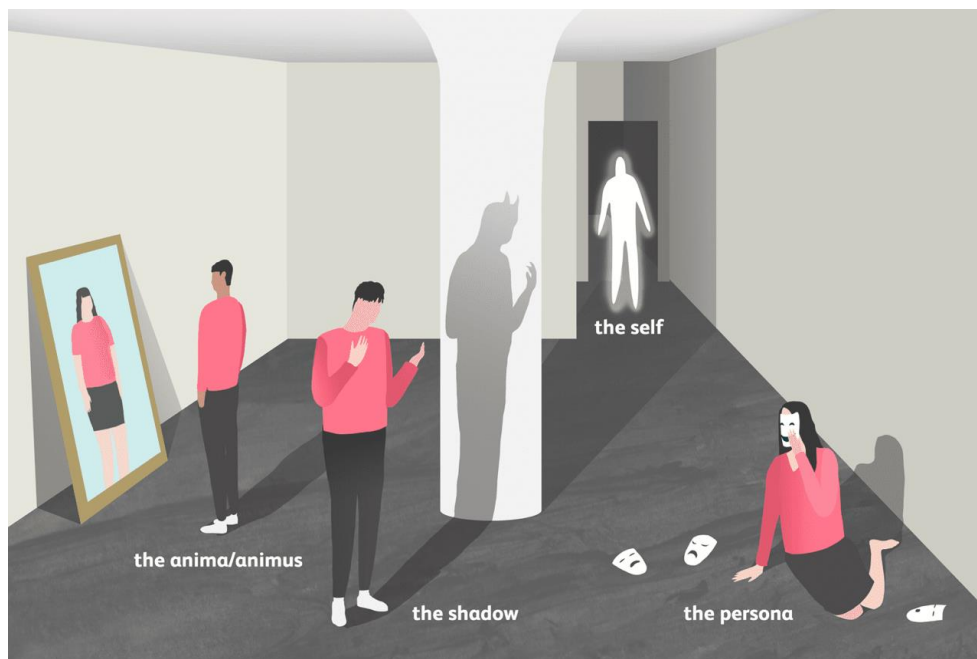


Fig. 33 – Imagem ilustrativa dos quatro arquétipos de Carl Jung: anima/animus, shadow, persona e o ego enquanto potencial inconsciente, contido no *Self*. Disponível em: www.verywellmind.com/what-are-jungs-4-major-archetypes-2795439

2.4.3.1. O EGO

Segundo Andrew Colman, o termo "ego" foi introduzido na filosofia por Descartes, que o empregou para representar o indivíduo na sua íntegra, corpo e mente. Na psicanálise, o mesmo termo – ego – corresponde ao pedaço da mente que entende e toma conhecimento da realidade externa, ajustando-se a ela (2015 p.236).

Jung reconhece o Ego como o elemento central do campo da consciência, responsável por conter a nossa percepção consciente da existência e um senso contínuo de identidade pessoal. É uma parte da mente que se desenvolve a partir da experiência do indivíduo com o mundo exterior. Actua em contato direto com a realidade, preocupando-se em processar e avaliar informações relativamente à importância das relações entre ações e comportamentos específicos do indivíduo – age como “porteiro” sobre pensamentos e intuições, sentimentos e sensações, tendo acesso a memórias não reprimidas.

Enquanto portador da personalidade, o Ego detém um lugar de destaque na junção entre os mundos interior e exterior. Segundo o Jung, o modo como o indivíduo se relaciona com estes dois mundos está intrinsecamente relacionado com seu tipo de atitude: seja a sua intenção o retiro do mundo exterior (introversão), ou a fuga para a experiência extravagante do mundo exterior (extroversão). *“Failure in the first case drives a man into a state of dull brooding, and in the second case into leading the life of a wastrel”*. (Jung, C. 1960 p.62)

Na psicologia Junguiana, o ego surge do *Self* durante o curso do desenvolvimento inicial e o modo como actua, não só promove a sobrevivência, como aumenta a qualidade de vida do indivíduo. Por este arquétipo corresponder apenas a uma porção do ser, Jung compara a natureza da consciência ao olho e à limitação da visão, afirmando que só um número limitado de objectos pode ser visto num determinado momento – e que a actividade da consciência reproduz o mesmo nível de seletividade (Jung, C. 1960 p.68). A seleção, diz ele, exige direcção e o conteúdo restante é excluído como se de algo irrelevante se tratasse, o que tende a tornar a orientação consciente unilateral. Os conteúdos excluídos afundam no inconsciente, onde formam um contrapeso à orientação consciente. Assim é criada uma tensão crescente e, eventualmente, o inconsciente surge na forma de sonhos ou imagens. Portanto, o complexo inconsciente é um equilíbrio ou suplemento da orientação consciente.

2.4.3.2. A PERSONA

Esta é uma parte da personalidade que passa a existir "por razões de adaptação ou conveniência pessoal". A origem da palavra latina, *personae*, surge da máscara usada por atores gregos na antiguidade e denota a parte da personalidade que mostramos ao mundo. Carl Jung usou o termo para descrever os diferentes papéis sociais que o indivíduo é chamado a desempenhar na vida quotidiana (distinguindo-se do Eu privado ou "verdadeiro"). Estes podem ser derivados de um senso de identidade de género – como quando uma mulher desempenha o papel de esposa leal, mãe ou amante – de uma etapa de desenvolvimento – como a de um adolescente rebelde –, ou uma ocupação – como um médico de confiança –, e ao longo da vida uma pessoa pode adotar várias *personas* diferentes, derivadas de arquétipos (Colman, A. 2015 p.563).

A *persona* actua como "embalagem do ego", possuindo uma função de relações públicas, e é considerada uma parte necessária do nosso funcionamento diário. O sucesso social do indivíduo depende da qualidade da sua "performance", que deverá ser flexível o suficiente para se adaptar a diferentes situações, permitindo que exponha um bom reflexo das qualidades do ego. No entanto, o problema surge quando o indivíduo se identifica demasiado com a sua *persona* (Jung, C. 1969 p.123), algo que, possivelmente, já nos deparámos: seja numa pessoa sem auto-controlo, que não consegue deixar para trás a sua *persona* do trabalho ou, num caso mais específico, um professor que trata os alunos como se ainda estivessem na escola primária. Jung acredita que uma *persona* pode tornar-se patológica se o indivíduo se identificar muito intimamente com ela, fazendo com que sufoque a consciência de qualquer coisa além do papel social e reduzindo a capacidade da pessoa se adaptar às circunstâncias, que estão constantemente em mudança. É uma circunstância que pode deixar aspectos relevantes da personalidade irrealizados e o indivíduo significativamente empobrecido (Jung, C. 1969 p.162).

Uma vez que a *persona* surge na infância, com a necessidade de se adaptar às expectativas dos pais, professores e colegas, tem mais probabilidades de carregar traços de personalidade que são desejáveis, enquanto os traços opostos e indesejáveis passam a integrar o arquétipo da sombra.

2.4.3.3. A SHADOW

Na psicologia analítica, desenvolvida por Jung, a *shadow* corresponde ao lado negativo da personalidade do indivíduo, compreendendo todos os elementos pessoais e coletivos que não se enquadram na autopercepção da pessoa e que são negados a expressão aberta, mas que existem no inconsciente como um arquétipo (Colman, A. 2015 p.693). Adquire este nome por carregar uma realidade que não gostamos ou preferimos ocultar, representa o lado escuro da personalidade e é interpretado como uma sombra projetada pelo ego. Jung descreve-a como *“that hidden, repressed, for the most part inferior and guilt-laden personality whose ultimate ramifications reach back into the realm of our animal ancestors and so comprise the whole historical aspect of the unconscious”* (1959 p.266).

A *shadow* possui, frequentemente, qualidades opostas às da *persona* e, portanto, opostas àquelas das quais temos consciência – uma ideia junguiana de um aspecto da personalidade que compensa outro: onde existe luz, também deve existir sombra (Jung, C. 1959 p.8). Se esta relação compensatória se romper, pode resultar numa personalidade superficial, com pouca profundidade e com preocupação excessiva sobre a opinião de terceiros. Portanto, embora possa ser problemática e permanecer em grande parte inconsciente, a sombra é um aspecto importante de nossa *psyche* e parte do que dá profundidade à nossa personalidade. Para Jung, o método mais imediato para reconhecer a nossa sombra é ao projectá-la noutra pessoa, só assim podemos ter a noção de que os traços insuportáveis da segunda pessoa também nos pertencem, mas que os negamos constantemente (Jung, C. 1959 p.9).

Ainda que fosse difícil ou doloroso, considera que seria de grande importância podermos ter a *shadow* na nossa posse e relacioná-la com a *persona*, de modo a proporcionar uma fusão parcial destes dois complexos pertencentes à personalidade. A *shadow* representa um elemento de grande valor, que nos colocaria um passo à frente na busca pelo autoconhecimento:

“The shadow is a moral problem that challenges the whole ego-personality, for no one can become conscious of the shadow without considerable moral effort. To become conscious of it involves recognizing the dark aspects of the personality as present and real. This act is the essential condition for any kind of self-knowledge, and it therefore, as a rule, meets with considerable resistance.

Indeed, self-knowledge as a psychotherapeutic measure frequently requires much painstaking work extending over a long period.” (Jung, C. 1959 p.8)

2.4.3.4. ANIMA E ANIMUS

Os dois próximos complexos do inconsciente pessoal são talvez os mais difíceis de entender e os mais controversos. Jung concebeu a existência de um arquétipo contrassexual, pertencente a outro nível da *psyche*, designado por anima – no homem – e animus – na mulher. Estas figuras são parcialmente derivadas dos arquétipos do feminino e masculino, e em parte, da própria experiência de vida do indivíduo com membros do sexo oposto, começando pela mãe e o pai.

“Just as the mother seems to be the first carrier of the projection-making factor for the son, so is the father for the daughter. Practical experience of these relationships is made up of many individual cases presenting all kinds of variations on the same basic theme. A concise description of them can, therefore, be no more than schematic” . (Jung, C. 1959 p.14)

Ambos residem no íntimo do inconsciente e actuam como um elemento compensador à atitude unilateral da consciência, harmonizando a experiência de pertencer a um ou outro sexo. Jordan Peterson comenta que este é “[...] *a price we need to pay for growing up as a distinctly gendered society*” (Peterson, J. 2015) – Considerando muito mais provável que os homens suprimam ou falhem a desenvolver os elementos do seu carácter considerados classicamente femininos, tal como é difícil que as mulheres consigam desenvolver e expressar os aspectos masculinos da sua personalidade que possam ser considerados classicamente masculinos. No entanto, para Jung, independentemente das diferenças temperamentais entre homens e mulheres seria possível que o homem pudesse desenvolver a capacidade de compaixão sincera, instinto protector e carinho se conseguisse encontrar essa habilidade na *shadow*. No caso da mulher, encontrar a capacidade para agressão e assertividade, suprimida durante o seu desenvolvimento, por ser um tipo de comportamento considerado inapropriado.

Embora tenha sido influenciado pelas teorias de gênero da sua época, Jung reconheceu que os aspectos "masculinos" da *psyche* não eram superiores aos aspectos "femininos" e que, em vez disso, formam duas metades de um todo, ambas pertencendo a cada indivíduo, e nenhuma das quais é superior à outra.

"Once your personality is established and sufficiently developed to be considered socially acceptable and functional at the individual level, then you have the opportunity to expand your personality and integrate elements of your thoughts, perceptions and behaviors that you would not have the sophistication necessary to deal with them at a more primary stage of development." (Peterson, J. 2015)

2.4.4. INDIVIDUAÇÃO

"The psyche strives to maintain a balance between opposing qualities while at the same time actively seeking its own development or as he called it, individuation."

CARL JUNG

The Psychology of the Transference (Collected Works Vol. 16)

Carl G. Jung atribuiu este termo ao processo que ocorre gradualmente ao longo da vida, pelo qual o indivíduo atinge a totalidade – por meio da integração da consciência e do inconsciente coletivo – e é simbolizado pela mandala:

"Individuation means becoming a single, homogeneous being, and, in so far as individuality' embraces our innermost, last, and incomparable uniqueness, it also implies becoming one's own self. We could therefore translate individuation as 'coming to selfhood" or 'self-actualization" (Jung, C. 1967 p.172)

No seu livro *Memories, Dreams, Reflections, Vintage Books* (p. 196), publicado em 1961, conta *"My mandalas were cryptograms concerning the state of the self which were presented to me anew each day. In them I saw the self - that is, my whole being"*.

A Individuação é, neste sentido, descrita como um processo de circunvolução em torno do *Self*, enquanto o centro da personalidade.

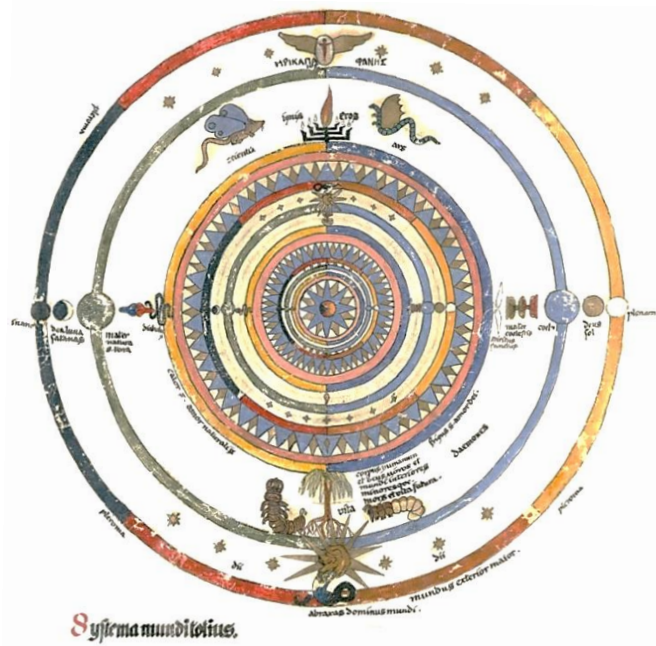


Fig. 34 – Mandala Systema munditotius (O sistema de todos os mundos) construída em 1916 por Carl Jung. Ilustração do Red Book, (1914 e 1930)

“For Jung, the Self is [...] everything you are right now, everything you were in the past but also everything that you could possibly become across your set of potential futures” (Peterson, J. 2019). Embora visse a individuação como algo que ocorre, em grande parte, na segunda metade da vida por ser mais dedicada à introspecção.

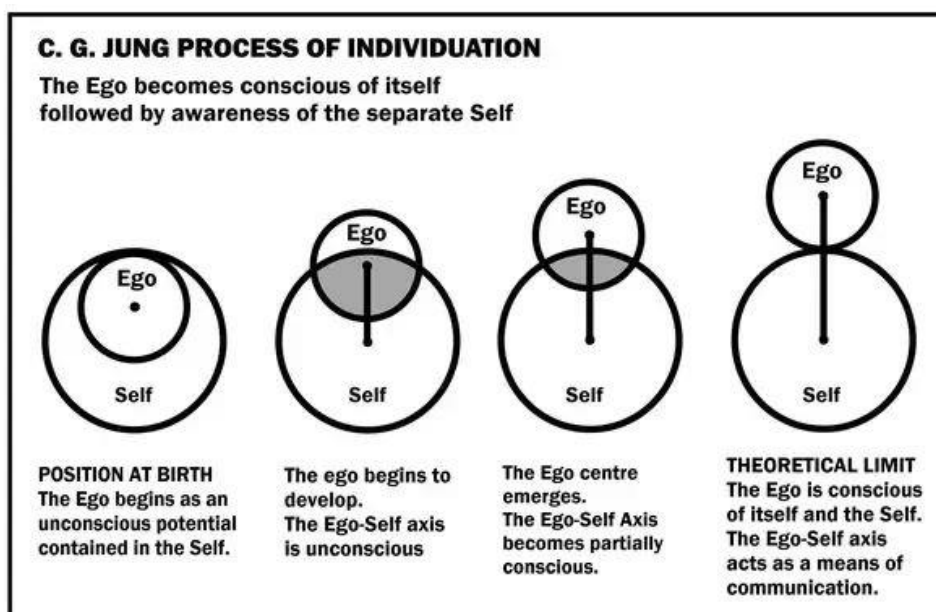


Fig. 35 – Gráfico explicativo da relação entre o Ego e o Self ao longo da vida de um indivíduo

Além disso, o psicoterapeuta suíço considera o conflito um elemento necessário no crescimento e, conseqüentemente, desenvolvimento do indivíduo: *“for the individual to become more conscious, he’ll need to be able to endure the conflict”*. (Peterson J., cit. Jung C.) Existem tantos opostos no interior, quanto aqueles vividos no mundo exterior. Se a tensão entre os opostos for suportada, então, do choque, pode crescer algo novo e criativo. Na opinião de Jung, este "algo" é um símbolo que contribuirá para que o indivíduo tome uma nova direção, fazendo justiça a ambos os lados do conflito.

O símbolo é um produto do inconsciente que não pode ser totalmente explicado ou compreendido mas, segundo o pensamento analítico, funciona enquanto agente transformador que ocasiona o desenvolvimento e que conduz à individuação, a meta pela qual os humanos anseiam.

2.4.5. AO ENCONTRO DO SELF

Em Face to Face, uma entrevista televisiva em que Jung participou em 1959, previu uma grande mudança na nossa atitude psicológica, enquanto lembrou a importância da psicologia no reconhecimento da natureza humana: *“The only real danger, that exists, is Man himself [...] and we are pitifully unaware of it”*. Uma “evolução revolucionária” onde começaríamos a sentir necessidade de analisar, de controlar, de conduzir para que não sejamos submersos na nossa criação.

Fernando Távora, em *Da Organização do Espaço*, considera que já é possível notar os efeitos desta necessidade, surgindo “como resultado e sequência [...], uma revisão e uma reestruturação de todo o sistema de relações e de valores em causa”; afirmando que pensamos agora sobre nós próprios, sobre o sentido da nossa evolução e desta auto-crítica, deste conhecimento íntimo da nossa condição, surgem fundamentalmente duas posições:

As dos que afirmam estar mergulhados num processo de “decadência” e crise, do qual não se podem libertar e que conduzirá, por sua vez, a uma espécie de auto-destruição fatal; e a posição dos que, reconhecendo como necessária uma profunda transformação, crêem que poderão reencontrar o equilíbrio perdido.

A primeira é uma posição de desespero, a segunda uma posição de esperança, mas na base de qualquer delas está a consciencialização dos problemas que afectam o homem contemporâneo e que constituem o seu drama.

“A época do «señorito satisfecho» terminou ou existe ainda em sectores que vivem em regime de artificial felicidade; o momento é de consciencialização e de revisão, de acerto de valores e também de reencontro, não podendo esquecer-se que os problemas são vastos porque a rapidez da evolução e o desejo crescente de um mundo melhor não permitem a sua cómoda mas impossível limitação.” (Tavora, F. pág 33)

CAPITULO III

3.1. PROJECTO

3.1.1. PROCESSO PROJECTUAL

Após algum tempo de consideração sobre a temática do projecto, foi essencial uma primeira discussão com o Orientador. Onde tive a possibilidade de debater qual seria o melhor rumo a tomar, organizando o pensamento, entre as várias ideias e referências – tanto fotográficas como literárias – de modo a chegar a um entendimento sobre o foco do trabalho e quais os passos necessários para a criação de uma base sólida, que sustentasse todo o projecto. Neste momento já teria em mente que me focaria na fotografia e, especificamente, no auto-retrato como meio de auto-análise.

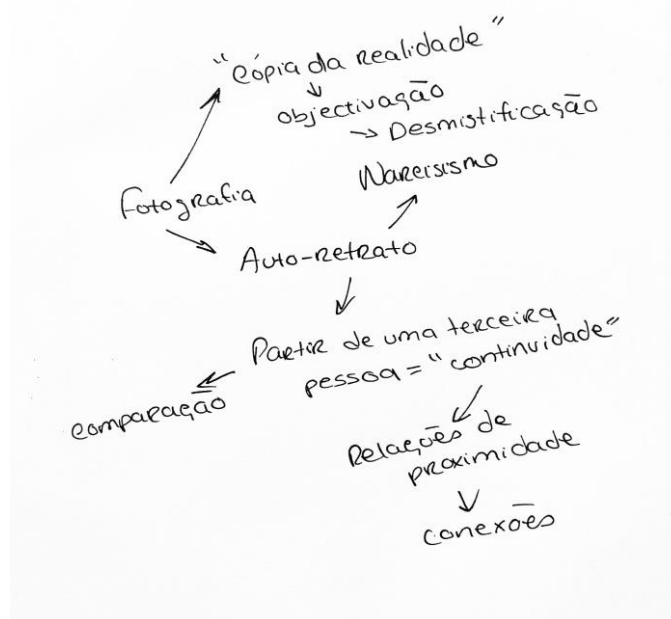


Fig. 36 – Esquema rápido de algumas ideias para o projecto

Nesta reunião foi sugerida: a esquematização das ideias mais importantes para o projecto, como se pode ver na imagem acima (Fig. 36); a leitura dos livros *Fotografia e Narcisismo - O Auto-retrato Contemporâneo* de Margarida Medeiros, *O Auto-Retrato: Fotografia e Subjecção* de Eduarda Neves, bem como algumas obras da autoria de António Damásio, relacionadas com o *Self* e a sua associação com as imagens exteriores, em específico *O Sentimento de*

Si, que abordava directamente a temática; e, por fim, a realização de algumas propostas visuais do que seria a minha visão do projecto ou o seu ponto de partida.

Isto, associado a referências fotográficas prévias, introduzidas pelo Orientador, como as polaroids de David Hockney ou os espelhos de Andre Kertesz e as pinturas de Francis Bacon, Pablo Picasso e Salvador Dali – Artistas que trabalharam ideias como a desfiguração, fragmentação e o sonho, respectivamente – resultando na definição de uma linha conceptual que impulsionou e marcou todo o projecto, incorporando as noções de “Narcisismo”, “Androgenia”, “Distorção” e “Metamorfose”.

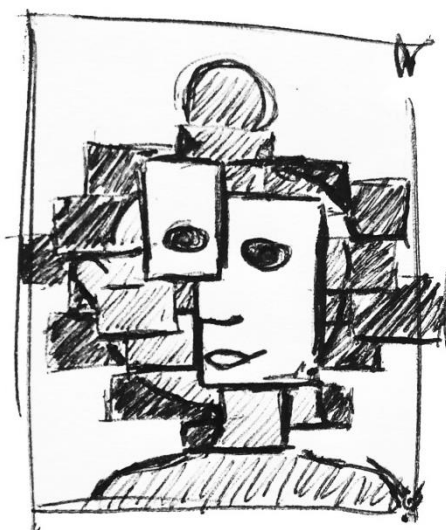


Fig. 37 – Processo “teste” de desconstrução; a) fotografia original; b) ideia inicial de desconstrução, imagens horizontais no fundo e verticais em primeiro plano; c) concretização

As primeiras explorações foram realizadas a partir de uma fotografia pré-existente (Fig.37), com autoria de Vera Fava e representam uma fase muito importante para o projecto, pois é neste momento que rejeito a ideia de auto-fragmentar a partir de uma única imagem – não acrescentando nada de novo ou, pelo menos, nada que não tivesse sido já explorado entre o meu *eu* e a minha imagem. Mostrando-me insatisfeita com os resultados, resolvi arriscar numa fragmentação em que não seria o sujeito directo da fotografia, mas um reflexo enquanto “pessoa” ou “gente” – tentando levar a noção de auto-retrato para o que de mais interior existiria em mim – e assim compreender o que me estrutura, completa e individualiza na minha existência singular, comparando-a com outros.

Assim fermentou-se, aos poucos, a essência do projecto que procura desmistificar da idealização do Ser “perfeito” (substituindo-a pela de Ser “completo”) uma busca pela identidade e autoconhecimento que parte de imagens de outras pessoas – criando uma série composta por três fases bem distintas: a primeira, que pretende demonstrar alguns traços narcisistas, remetendo para a ideia inicial do ser “perfeito” e egocêntrico; a segunda que representa uma etapa de “libertação” total – onde se distorce, fragmenta e destrói a imagem “perfeita”; e a última fase que resulta da evolução das anteriores e do exercício de auto-análise que acompanha todo o projecto, culminando numa única imagem de um *eu* completo.

Preliminarmente este conceito relacionava-se directamente com o fundo das imagens, iniciando-se com uma tela negra – que simbolizava a existência de uma área inexplorada, de um indivíduo perdido, completamente centrado em si ou na sua imagem –, terminando com uma de tonalidade clara, muito pura – que remete para um sujeito informado e resolvido.

Para que fosse possível a realização de maquetes, que representassem o projecto na sua forma mais fidedigna, organizaram-se duas sessões fotográficas improvisadas com amigos próximos, não olhando a géneros. Para tal, foi utilizada uma câmara Nikon D3000 em modo automático e sem flash, aproveitando a luz natural e difusa, característica de um dia chuvoso. Estas sessões ocorreram em duas fases distintas – início e fim de tarde –, por isso as imagens capturadas possuem diferentes temperaturas de cor. Como pano de fundo foi utilizada uma parede branca, que possibilitou um contraste necessário entre o primeiro e o segundo plano.

Nesta a sessão fotografaram-se pormenores do rosto como os olhos, as sobrancelhas, nariz, lábios e queixo, tendo sempre em conta o seu redor – pele, orelhas, cabelo e pescoço. Para que se pudesse capturar o rosto na sua íntegra, o modelo realizou uma rotação de 180º em torno de si enquanto era fotografado de várias perspectivas angulosas.



Fig. 38 – Pormenores

Durante a fase de criação, notei alguma dificuldade em projectar algo diferente da imagem produzida a partir do meu retrato, por isso senti necessidade de explorar a capacidade das novas imagens. Após algum tempo de experimentação reparei que o meu processo de criação de imagens tendia a cair no mesmo loop – como a imagem não tinha nenhuma esquadria ou linhas que a delimitassem ou guiassem, os resultados manter-se-iam semelhantes.

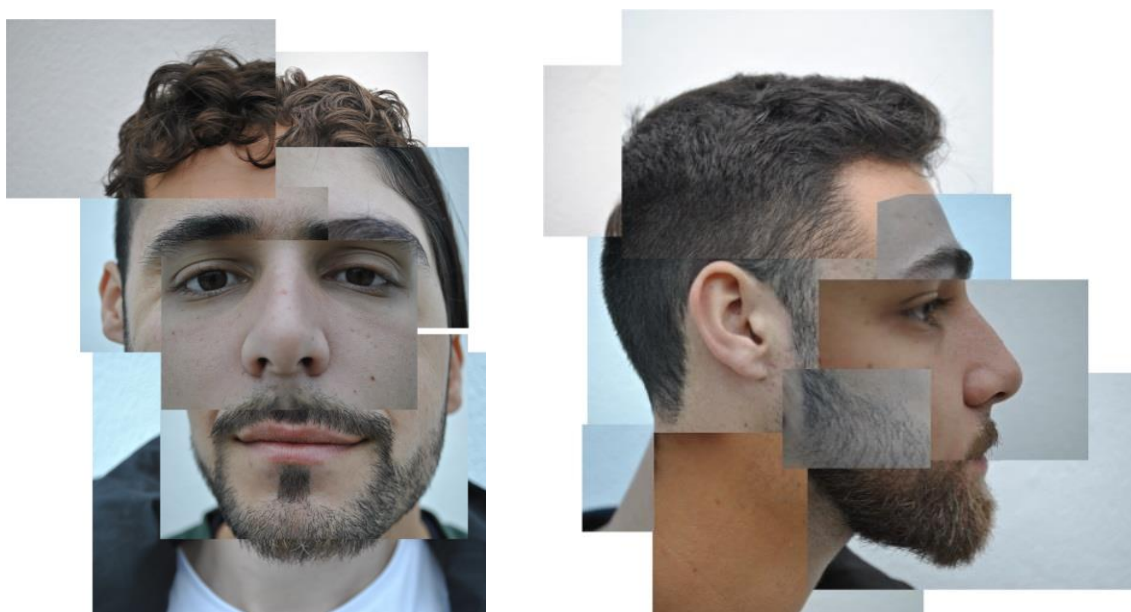


Fig. 39 – Experimentações iniciais a partir dos pormenores fotografados; Tentativa de uma perspectiva frontal e lateral



Fig. 40 – Loop da experiência com perspectiva frontal

Não tendo chegado a nenhum resultado favorável, voltei ao retrato (Fig. 37), com o intuito de melhorar o seu conceito. Para tal, necessitei de fotografar bustos na sua íntegra e tomei partido da disponibilidade da modelo feminina.

Uma vez que não dispunha da minha máquina fotográfica, utilizei a segunda melhor alternativa: a câmara do telemóvel. Sendo por este motivo que grande parte das explorações feitas a partir destas imagens possui menos qualidade.

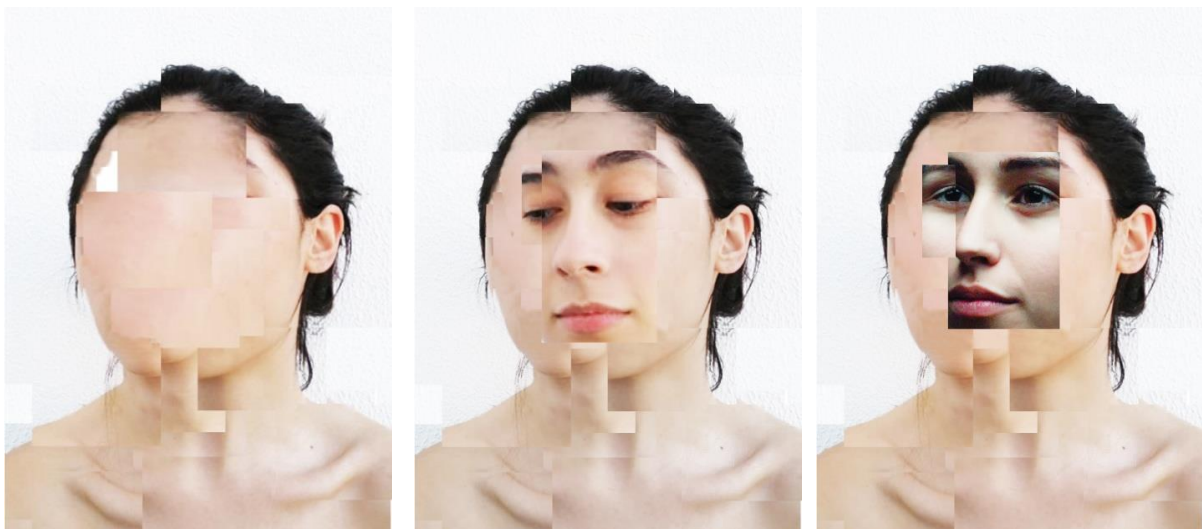


Fig. 41 – Experimentação a partir do retrato inicial (figura 37); a primeira fase sem os detalhes do rosto; a segunda com os detalhes da modelo fotografada e a terceira com os detalhes da autora. Mantendo-se a ideia do vertical vs horizontal

Em termos estruturais, a figura 41 mostra uma dualidade entre as imagens horizontais e verticais, contendo nas últimas o seu foco. A intenção desta primeira experiência era ter, em segundo plano, uma composição de imagens com pormenores dos modelos – na horizontal – sobrepostas pela minha imagem – na vertical – provocando um distanciamento abrupto entre mim e o outro. A pose e o cabelo remetem para a visão clássica de um busto e os olhos centrados na objectiva da câmara contemplariam o seu reflexo, evidenciando a sua atitude narcisista. As suas distorções apontam para a desintegração do corpo, o Ser “perfeito” destrói-se lentamente, mantendo ainda perceptível a sua forma original.

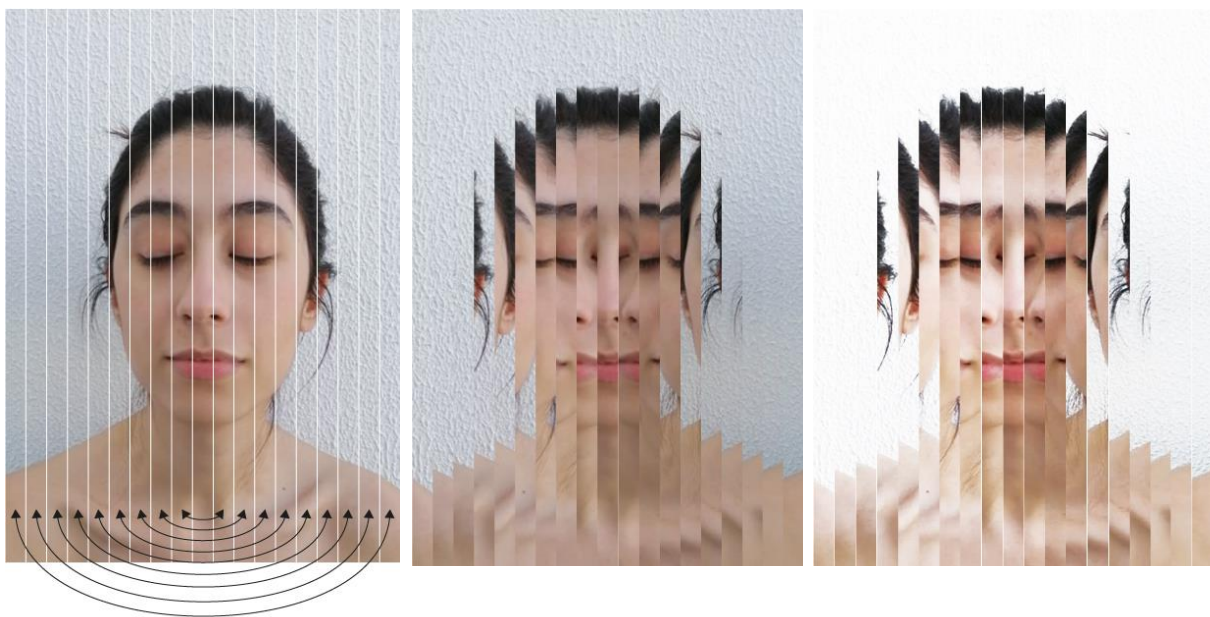


Fig. 42 – Imagem dividida em dezanove partes iguais, reorganizada consoante o esquema; Resultado da experimentação

Após um resultado satisfatório, senti-me encorajada a testar alguns métodos de desconstrução, como é visível na figura 42, que foi dividida na vertical em dezanove partes iguais e reorganizada conforme o esquema. O objectivo para a forma final desta imagem seria replicá-la com as diferentes faces fragmentadas, tanto dos modelos – masculinos e femininos – como a minha e misturá-las evitando a sobreposição de planos, de modo que não se perceba a diferença entre uns e outros, quebrando a distância antes estabelecida pelo Ego. Aqui a forma humana deixa gradualmente de ser perceptível, sendo fortemente influenciada pelas obras de Picasso e pela filosofia de trabalho de Francis Bacon, cujo objectivo pertence à destruição da imagem “perfeita”.

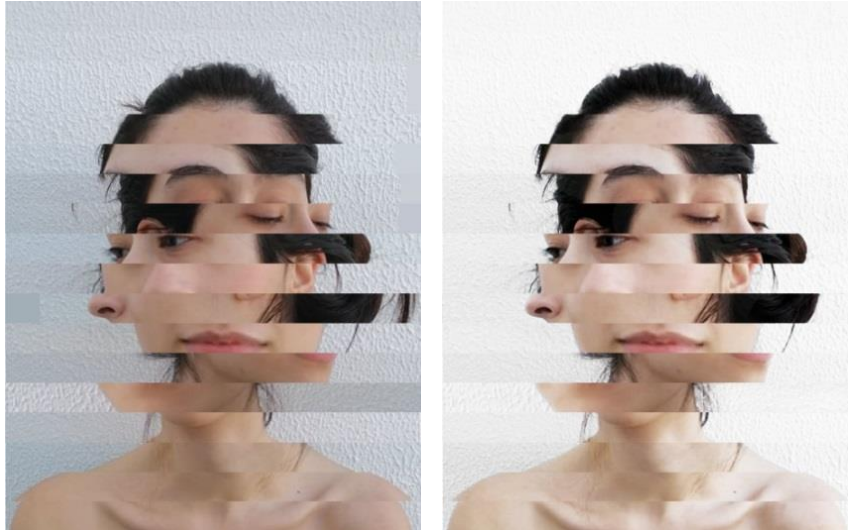


Fig. 43 – Imagem dividida na horizontal, com rectângulos 16:1

O passo seguinte, ainda dentro dos métodos de desconstrução, foi dado com a figura 43. A qual foi criada através de uma série de fotos de busto, onde a modelo mantém a posição do tronco, movendo e rodando apenas a cabeça (180 graus).

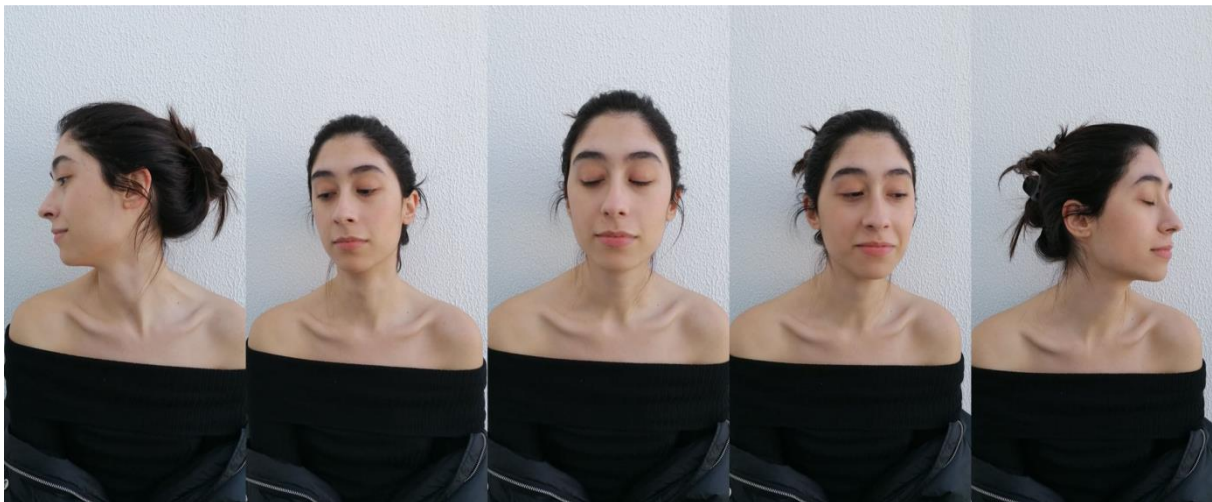


Fig. 44 – Fotografias base, utilizadas na construção da imagem anterior (Fig. 43)

Para chegar ao resultado foram recortados fragmentos rectangulares horizontais com a proporção 16:1 e colados pela ordem pré-existente dos elementos do rosto, de modo a conceber uma imagem auto-representativa que inserisse outros valores exteriores à fotografia, como o movimento e o tempo. Também muito utilizados nos trabalhos fotográficos de David

Hockney como em *Noya and Bill Brandt with Self Portrait* onde repete vários pares de mãos – faces, cabelos e pés – em momentos diferentes, indicando que os modelos se terão movimentado durante aquele período de tempo específico.

Pretendia-se que as imagens capturassem, na sua forma definitiva, os elementos do rosto dos modelos com que mais me identificasse – dando preferência por um processo de escolha quase inconsciente – para que não reproduzisse algo semelhante ao meu exterior e sim uma reflexão da minha forma original, que normalmente não é partilhada.

Motivada com os resultados das manipulações anteriores, senti necessidade de voltar às imagens da primeira sessão fotográfica e apliquei uma esquadria quadrangular, influenciada pelas polaroids de David Hockney.



Fig. 45 – Tentativa inicial da exploração de uma imagem quadriculada

Contudo, depressa me apercebi que esta *guideline* não bastava para ter um resultado completamente diferente do que se tinha feito, por isso, fui reduzindo a quantidade de informação, o que me permitiu chegar a um produto satisfatório.

A figura 46 possui um formato quadrangular, devido à forma dos seus fragmentos e é composta por nove quadrados tanto em altura como largura. Ela nasce da vontade de me “reinventar”, ao introduzir uma nova visão do meu *eu* muito mais completa e enriquecida.

Esta peça gráfica pertence à terceira e última fase deste projecto – reconstrução – onde a forma tem liberdade total. É o culminar de todos os estudos realizados anteriormente, dos quais se poderá finalmente entender as nuances e os diferentes tons que a realidade pode ter. Aqui, destrói-se completamente o espaço que uma vez se apoderava de nós, deixando a expressão da diferença, para nos tornarmos na unidade.



Fig. 46 – Resultado final, com redução na quantidade de informação

Após ultrapassar uma primeira fase de explorações, chegou o momento de iniciar os testes finais e as consequentes imagens que completem o projecto. Para tal, recorri ao ambiente controlado do estúdio onde se fez uso de duas cabeças de luz – uma que se direccionou para zona frontal do modelo e outra para a sua traseira, de modo a iluminar o fundo branco. Como aparelho de captura de imagens foi usada uma câmara Nikon D850, que possibilita a realização de trabalhos fotográficos numa grande escala. As suas definições foram alteradas para que se pudesse usufruir, ao máximo, do modo manual: stop-F de 6.3, tempo de exposição de 1/100, 100 ISO e distância focal de 70mm.

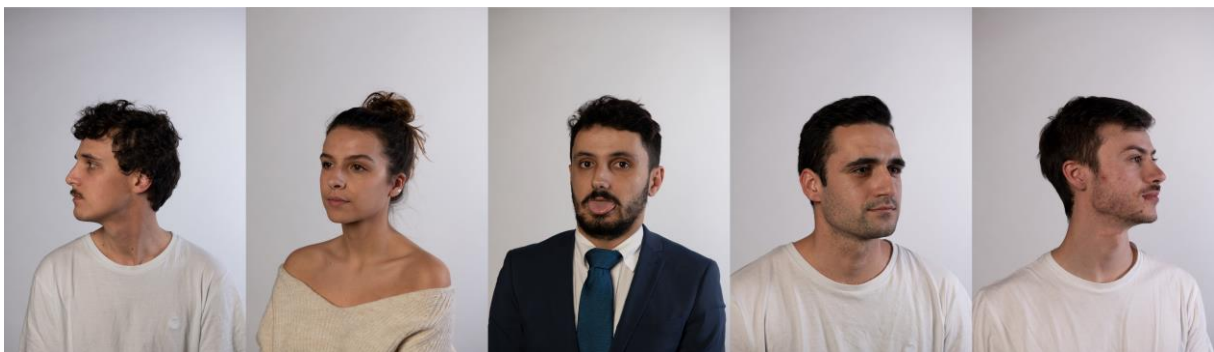


Fig. 47 – Imagens dos modelos que participaram na sessão fotográfica, além da autora

No centro do pano de fundo foi colocado um banco de madeira (não visível nas imagens finais) que serviu como um ponto fixo, de orientação, para que os modelos pudessem usufruir

das instalações sem qualquer alteração, uniformizando posteriormente a luz e temperatura de cor das imagens.

Durante a sessão fotografou-se novamente os pormenores do rosto, como os olhos, as sobrancelhas, nariz, lábios e queixo, bem como a pele, orelhas, cabelo e pescoço. Para que se pudesse capturar as várias faces do rosto, os modelos rodavam 180º em torno de si, enquanto eram fotografados de um ponto fixo, frontal.

Comecei por montar a imagem final correspondente à última fase do projecto – a reconstrução – e senti falta de alguns pormenores que tinha conseguido captar anteriormente durante os primeiros testes, como os brilhos e as diferentes texturas do cabelo ou as sardas da pele e as diferentes nuances no fundo. Insatisfeita com o resultado desta imagem, deixei-a inacabada e avancei para a seguinte fase – agora dentro dos métodos de desconstrução.



Fig. 48 – Primeira imagem final - Desconstrução; Processo da cor

Com a utilização do Photoshop, trabalhei mais um pouco a imagem, alterando a forma “ovalada” da face – que remete para a fisionomia do rosto – para uma que a desintegra quase completamente. Numa tentativa de assemelhar a edição destas imagens às anteriores, que detinham uma luminosidade especial, aumentei a quantidade de luz e contraste, assim como o valor dos brancos e dos pretos no cabelo e reduzi a saturação para que a figura deixasse de ter um tom alaranjado.

Em seguida, refiz a segunda imagem do mesmo tema, de cortes verticais - agora com fotografias de diferentes pessoas, completando o seu propósito inicial - e propus a mesma edição de imagem que a anterior apresentada na figura 48. No entanto, apercebi-me rapidamente que ao manter o tom da pele tão escuro estaria a retirar clareza à imagem, manchando certos pormenores essenciais da estrutura facial. Para evitar que isto acontecesse, aumentou-se a luminosidade dos tons cinza, criando um contraste maior entre a pele e os tons negros do cabelo, olhos, sobrancelhas e das sombras.

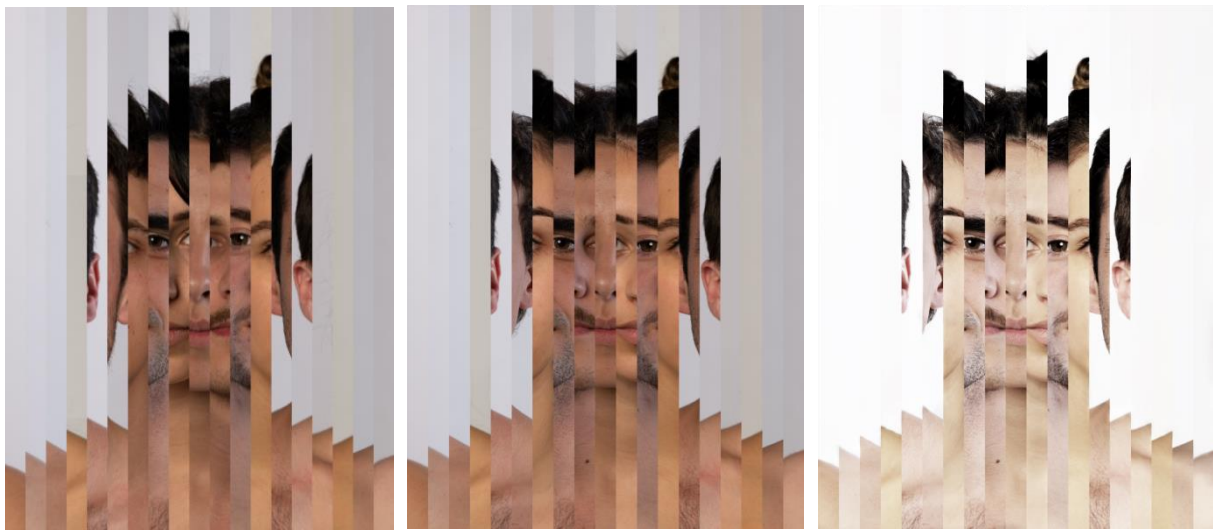


Fig. 49 – Segunda imagem final - Desconstrução; Processo da cor

Ainda com o painel de criação em Adobe Illustrator aberto, notei que me faltava explorar uma faceta muito importante da minha identidade, relacionada directamente com diferença de género. Por isso, com as mesmas imagens, elaborei um esboço do que poderia ser, em teoria, um confronto mais directo entre a minha masculinidade e feminidade. Nesta peça verifica-se uma divisão muito vincada entre modelos “homem” – que se apresentam apenas nos rectângulos onde a imagem da face mantém a sua posição original – e modelos “mulher” – que acompanham a direcção da forma rectangular central, com o meu rosto, contrariando as anteriores. O esboço advém de um estudo anterior que, por dar mais ênfase à geometrização da face humana, nunca teria sido considerado como um forte candidato a completar a temática do “Self”.



Fig. 50 – Terceira imagem final - Desconstrução; Processo da cor

Esta peça possui agora o segundo lugar na ordem sequencial da série fotográfica, uma vez que a primeira figura (abaixo) contém apenas imagens de modelos femininas. Isto significa que num primeiro momento existirá uma presença narcisista muito presa à sua imagem e sexo originais, mas posteriormente, já numa fase de desconstrução, existirá um conflito “interior” entre a metade masculina e a feminina que evolui para a seguinte figura (49): sem distinções extremas entre sexos, culminando na última imagem da série (Fig. 52), onde este factor se torna quase imperceptível.

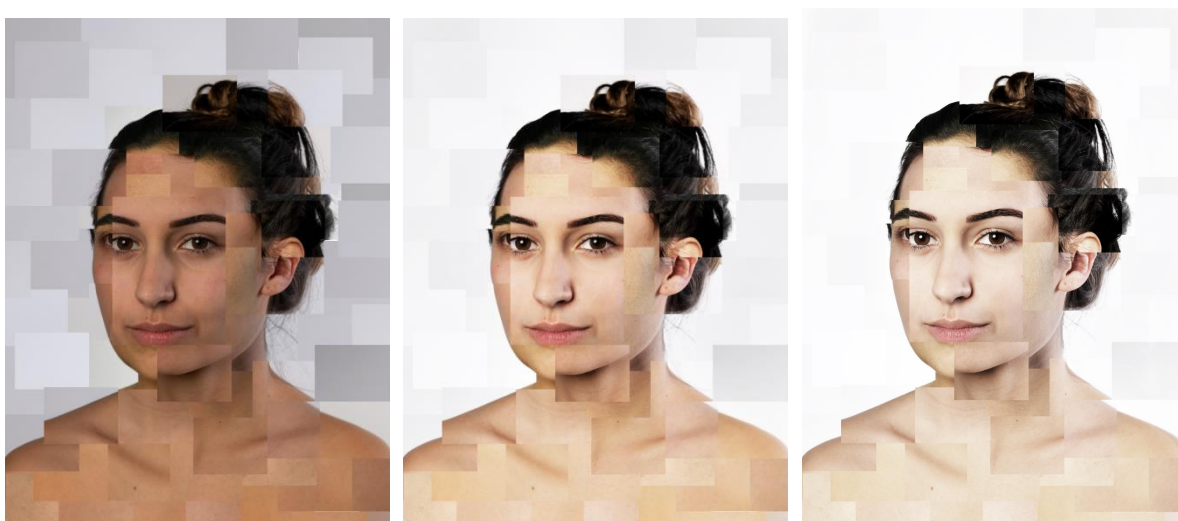


Fig. 51 – Quarta imagem final - Contemplação; Processo da cor

Ao terminar a quarta imagem e replicar a mesma edição que tinha utilizado nas imagens anteriores, notei que ainda não tinha conseguido atingir a estética das imagens de maquete, algo que me satisfazia bastante. A sua “palidez”, que dava à imagem um aspecto “cru” e abria espaço para que o olho do observador se focasse primeiramente nas texturas do cabelo e da pele ou para os seus diferentes tons ao invés da complexidade da montagem.

Para alcançar o resultado pretendido, senti necessidade de concluir a construção da última imagem da série e editá-la em simultâneo com a anterior, já que seria nesta onde se notaria mais o efeito deste tipo de edição, devido à sua composição em “bloco”. A intenção seria harmonizar o tom entre as duas, para que estas representassem novamente uma unidade.



Fig. 52 – Quinta imagem final - Self; Processo da cor

Assim, foram feitas pequenas alterações na luminosidade – que abriram os tons claros da pele e os cinzas do fundo – suavizada a saturação das cores e aumentada a intensidade dos tons mais escuros (olhos e cabelo) para que as imagens não perdessem a sua nitidez.

As imagens finais serão impressas num suporte de grande escala, de modo a permitir que o observador perceba as pequenas nuances – os tons da pele ou as texturas do cabelo – e possa, com toda a informação, reflectir sobre as mesmas e tirar as suas conclusões – tal como eu tive oportunidade de o fazer, ao longo do projecto. A figura abaixo ilustra o modo de apresentação do projecto, sendo considerado o mais adequado à leitura da narrativa visual).

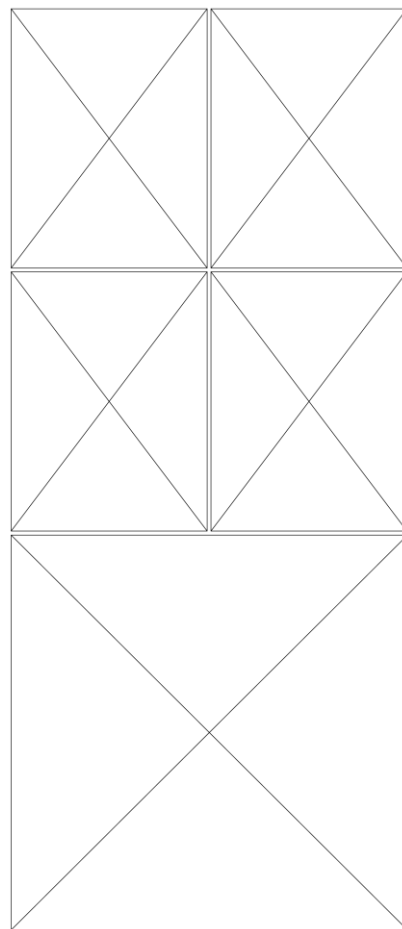


Fig. 53 – Esquema de apresentação

3.1.2. IMAGENS FINAIS



Fig. 54 – Contemplação, Momento 1 de “Jorney to the Self”



Fig. 55 – Destruição (Confronto), Momento 2 de "Journey to the Self"



Fig. 56 – Destruição (Incerteza), Momento 3 de "Journey to the Self"



Fig. 57 – Destrução (Tumulto), Momento 4 de "Jorney to the Self"

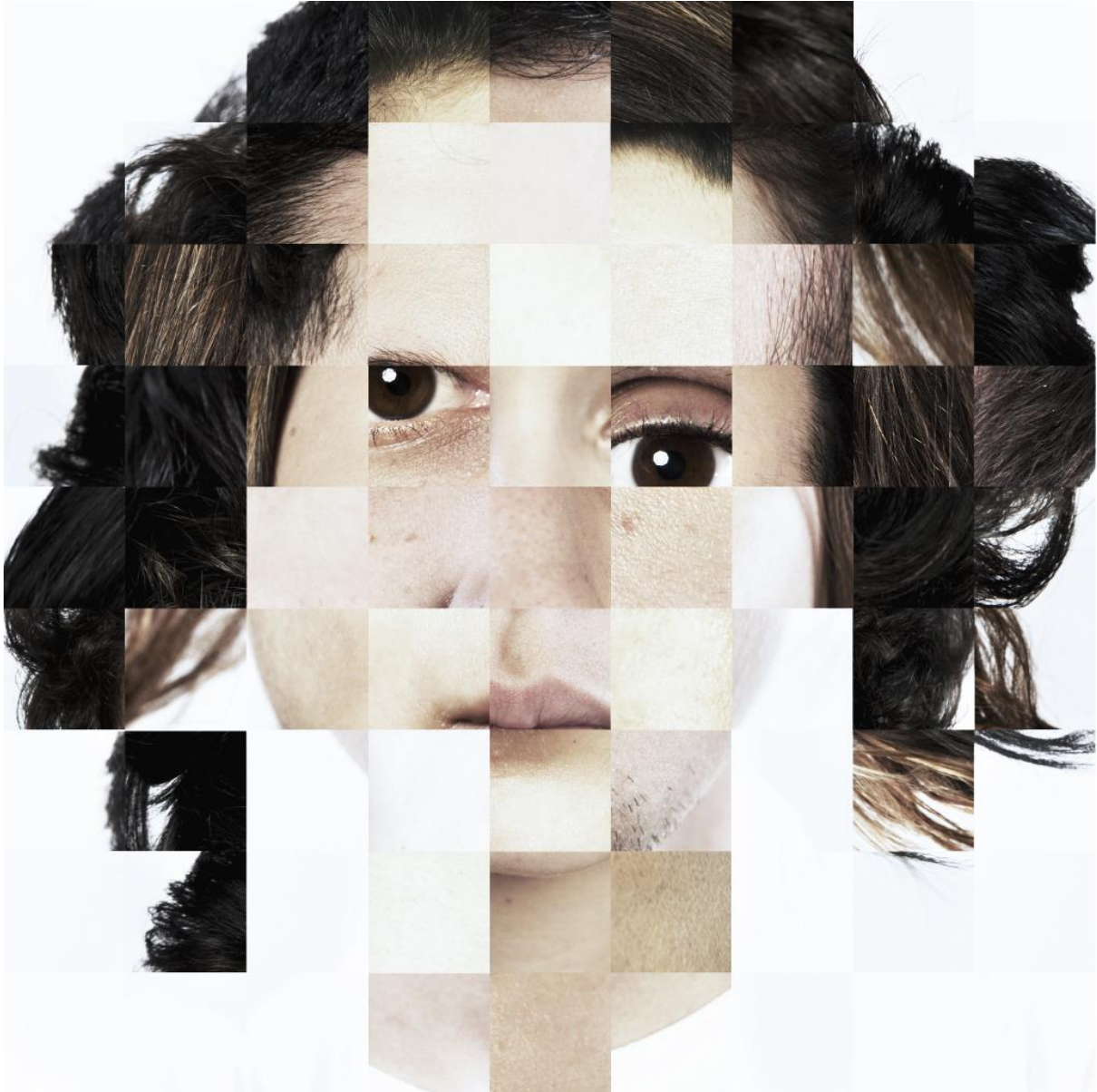


Fig. 58 – *Self*, Momento 5 de “Jorney to the Self”



Fig. 59 – Pormenores

CAPITULO IV

4.1. CONCLUSÃO

“ (...) Our knowledge has made us cynical; Our cleverness, hard and unkind; We think too much, and feel too little; More than machinery, we need humanity. (...) ”

CHARLIE CHAPLIN

The Great Dictator (Discurso Final)

Journey to the “Self” foi desenvolvido como um projecto fotográfico, capaz de impulsionar a auto-analise – não só da autora, mas de qualquer observador –, o desdobramento das diferentes fases de contemplação, desconstrução e reconstrução criam uma narrativa de retratos caóticos e interpessoais, com que qualquer indivíduo se poderá identificar. Ainda que pudessem existir mais formulas para a realização deste projecto, acredito que o seu propósito foi cumprido, uma vez que possibilitou uma avaliação crítica pessoal – de comportamento e imagem – Suficientemente forte, que levasse ao meu conhecimento enquanto indivíduo do mundo. Ao rejeitar a condição em que nasci, centrada em mim mesma, forço-me a parar de contemplar a minha imagem como uma idealização única – como um narciso à beira da água – e permito-me reinterpretar, ao relacionar-me com as outras identidades semelhantes, criando analogias entre mim e o outro. Algo, que permite acima de tudo, cultivar um sentimento de proximidade, dando realce à nossa necessidade por humanidade.

Contudo, para que este projecto fosse concluído com sucesso, foi necessário uma aprendizagem mais aprofundada sobre a fotografia – sendo este o meio pelo qual demonstrei particular interesse e um enquadramento teórico no âmbito artístico, que me desafiasse visualmente e permitisse compreender o potencial e as limitações nas metodologias de trabalho de artistas como Salvador Dalí, Pablo Picasso, Francis Bacon – na pintura – e David Hockney – na fotografia. Apesar destes apresentarem execuções completamente diferentes, possuem algo em comum: todos desconstroem para voltar a construir. Enquanto Dalí desmonta os seus sonhos e alucinações para os juntar por associação de ideias ou tema, Picasso e Bacon desfiguram as faces e corpos dos seus modelos para findar com as formas naturais humanas ou torna-las quase monstruosas; e Hockney que, por inserir na fotografia novos elementos, como o tempo, deforma as imagens quase por acidente, dando-lhes o significado de algo

novo – os *joiners*. Por esta razão a temática da fragmentação mostra uma predominância tão vincada ao longo de toda a pesquisa, – existiu uma necessidade de destruir para voltar a construir novos significados.

No entanto, para que esta não perdesse o seu rumo, houve uma investigação mais aprofundada sobre a percepção visual – sendo este um assunto com a maior importância para qualquer tema relacionado com a arte e fotografia –, de modo a compreender o seu funcionamento e a tirar proveito das suas propriedades na hora de desconstruir. A ideia de “face caótica” vem completar esta área de conhecimento, por ser um tema indispensável para os artistas anteriormente mencionados – tendo sido usadas algumas das suas obras como exemplo introdutórios – e de extrema relevância para o objecto em foco deste projecto: o retrato. Assim foi possível perceber até onde se poderia explorar a percepção visual de uma face sem afectar o seu reconhecimento, à semelhança de outros artistas que exploram o tema da abstracção visual e a desconstrução com o intuito de esconder significados e estimular o pensamento de quem as aprecia.

Para que o projecto não possuísse somente um valor estético, mas valesse como um momento de introspecção, procurei esclarecer a noção de “Self” com a psicologia analítica de Carl Jung, indagando assim pelos elementos que o constituem e percebendo qual a melhor forma de o alcançar. Reconhecendo assim, a importância do *Ego*, da *Persona*, da *Shadow* e do *Anima* e *Animus* enquanto estruturas inatas e imateriais, responsáveis por guiar os nossos valores, moldando-os, e por nos conduzir através das diferentes fases da vida. Pude, finalmente, perceber que somos todos constituídos pela mesma essência, ainda que em quantidades diferentes – um individuo pode ser mais, ou menos, feminino/masculino que o seu semelhante; ou pode recorrer mais à sua persona que um outro.

A individuação é um processo que ocorre de forma espontânea e permite obter um equilíbrio mais harmonioso entre estes fragmentos da mente, viabilizando o autoconhecimento que termina com a identificação do *Self* – formando um todo, completo e saudável.

Estes princípios psicanalíticos foram essenciais não só para me conhecer internamente de uma forma íntegra e estruturada, mas para reconhecer a minha semelhança com o outro (além da que pode ser observada de uma forma mais superficial, visualmente), já que somos todos indivíduos do mundo à procura de um equilíbrio.

Proponho, por isso, que na continuação deste projecto se expanda o leque de pessoas envolvidas, diferenciadas pela sua tez ou pelas cores e textura dos seus cabelos – para que se possa aumentar o seu potencial a nível da inclusividade.

CAPITULO V

5.1. BIBLIOGRAFIA

- BACON, F. & Sylvester, D. (2010) *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. Estados Unidos: Thames and Hudson.
- BBC. (Producer), & BURNETT, H. (Director). (1959). *Face to Face* [Filme]. UK: IWC Media.
- BBC. (Producer), & SMITH, R. (Director). (2017). *Francis Bacon: A Brush with Violence* [Filme]. UK: IWC Media.
- BRANCO, L. C. (2007). *Surrealismo e Psicanálise: Em Que Real Se Entra?* *Literatura e Sociedade*, 12 (10) 128-133. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/23617/25653>
- BRIGGS, Asa. (1999). David Hockney. Em *Who's Who in the Twentieth Century* (Vol. 1, p. 190). Reino Unido: Oxford University Press.
- BUCHANAN, I. (2010) *Narcissism*. Em *The Oxford Dictionary of Critical Theory* (Vol. 1, p.332) 4ª Ed. Nova Iorque: Oxford University Press.
- CALHOUN, C. (2002). *Displacement*. Em *Dictionary of the Social Sciences* (Vol. 1, p. 127). Nova Iorque: Oxford University Press.
- CITIVA, V. (1963) *Gênios Da Pintura: Picasso - Primeira Parte*. Brasil: Abril.
- CLARKE, M. (2010) *"The Concise Oxford Dictionary of Art Terms"*. Estados Unidos: Oxford University Press.
- COLMAN, A. (2008). *Condensation*. Em *Dictionary of Psychology* (Vol. 3, p. 155). Estados Unidos: Oxford University Press.
- COLMAN, A. (2015) *Ego*. Em *The Oxford Dictionary of Psychology* (Vol. 1, p.239) 2ª Ed. Nova Iorque: Oxford University Press.
- COTTINGTON, D. (2001) *Cubism and Its Histories*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A.
- Damásio, A. (2003) *"Sentimento de Si"*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- DEMEULANDRE, Y. & PIERSANT, J. (Director). (2014). *Cuando Pablo se convierte en Picasso* [Filme]. França: La Noche Tematica.
- DERRIDA, J. (1974). *White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy*. *On Metaphor*, 6 (1) 5-74. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/468341?origin=JSTOR-pdf&seq=1>
- DPM (Director). (2004). *Artists Of The 20th Century: Pablo Picasso* [Filme]. Estados Unidos: Kultur International Films.
- FEATHERSTONE, D. (Director). (1983). *David Hockney – Joiner Photographs* [Filme]. Grã-Bretanha: LWT.

- FRANCIS BACON (2014) *Bacon Works To Be Exhibited And Auctioned In New York*. Acedido em 22 Dezembro de 2020, em: <https://www.francis-bacon.com/news/bacon-works-be-exhibited-and-auctioned-new-york>
- FRANCIS BACON (2018) *John Deakin*. Acedido em 3 Março de 2020, em: <https://www.francis-bacon.com/art/influence-inspiration/contemporaries/john-deakin>
- FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ (2007) *Catalogue Raisonné of Paintings by Salvador Dalí*. Acedido em 30 Dezembro de 2020, em: <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/obra/404/print/paranoiac-face>
- GAGARIN, M. (2010) *Narcissus*. Em *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome* (Vol. 1, p.49) 1ª Ed. Nova Iorque: Oxford University Press.
- GANTEFÜHRER-TRIER, A. (2004) *Cubism*. Colônia, Alemanha: Taschen.
- GEBAUER, G., & WULF, C. (1995). *Mimesis: Culture Art Society*. Estados Unidos: Regents of the University of California.
- GETTY (2015, Setembro 10). *David Hockney: Painting and Photography* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4_Icb28fCz8
- GREGORY, R., HARRIS, J., HEARD, P. & ROSE, D. (1995) *"The Artful Eye"*. Reino Unido: Oxford University Press.
- HONDERICH, T. (1995) *Life, the Good*. Em *The Oxford Companion to Philosophy* (Vol. 1, p.) 2ª Ed. Nova Iorque: Oxford University Press.
- JUNG, C. (1924) *"Psychological Types"*. USA: Martino Fine Books.
- JUNG, C. (1933) *"Modern Man in Search of a Soul"*. Florida: Harcourt, Inc.
- JUNG, C. (1957) *"The Undiscovered Self"*. Nova Iorque: Routledge & Kegan Paul.
- JUNG, C. (1959) *"AION, Researches into the Phenomenology of the Self"*. Nova Iorque: Bollingen Foundation.
- JUNG, C. (1960) *"The Structure and Dynamics of the Psyche"*. Nova Iorque: Bollingen Foundation.
- JUNG, C. (1961) *"Memories, Dreams, Reflections"*. Nova Iorque: Vintage Books.
- JUNG, C. (1977) *"The Symbolic Life"*. Princeton: Princeton University Press.
- KLINE, Anthony S. (2004) *"Ovid's Metamorphoses"* (vol. 3). Estados Unidos: Ann Arbor, Borders Classics.
- KOHL, J. (1994) *"Grandes Pintores do Século XX: Picasso"*. Madrid: Globus.
- LESLIE, R. (1996) *"Pablo Picasso: A Modern Master"*. Nova Iorque: Todtri Productions Limited.
- LONE, Z. (2019). *Freud and the Nature of Narcissism*. Consultado em 15 dez. 2020. Disponível em: <https://www.psychcentral.com/pro/freud-and-the-nature-of-narcissism#1>

- LÓPEZ, N. (2006) *“Paranoia Y Creación: Sobre Las Relaciones Entre La Paranoia De Autocastigo Según Lacan Y La Paranoia-Crítica Daliniana”*. (Tese de doutoramento não publicada). Universidad Autónoma, Madrid.
- LTM. (2008). [CD]. *Salvador Dalí Interview (1963)*. Em *Surrealism Reviewed* (Faixa 8, 7 min., 44 seg.). Reino Unido: LTM Recordings.
- MARCUS, G. (1999) *“Paranoia Within Reason: A Casebook on Conspiracy as Explanation”*. Chicago: The University of Chicago.
- MARTER, J. (2007) *Collage*. Em *The Grove Encyclopedia of American Art* (Vol. 1, p. 510). Estados Unidos: Oxford University Press.
- MEDEIROS, M. (2000) *“FOTOGRAFIA E NARCISISMO: O Auto-Retrato Contemporâneo”*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MORAES, E. (2002) *“O corpo impossível”*. Brasil: Editoria Iluminuras, Ltda.
- NATSOULAS, T. (2015) *“The Conceptual Representation of Consciousness”*. Estados Unidos: Oxford University Press.
- NORTON, J. (Producer), & Norton, James (Director). (2014). *The South Bank Show Originals – Francis Bacon* [Filme]. Reino Unido: Directors Cut Productions.
- PALOMARES, V. (2001) *“Literatura española (1900-1939)”*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A.
- PERES, M. (2007) *“The Focal Encyclopedia of Photography”*. Estados Unidos: Elsevier Inc.
- PETERSON, J. (2015, Janeiro 27). *2015 Personality Lecture 07: Depth Psychology: Carl Jung* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=10QsBmawqyg>
- PETERSON, J. (2019, Janeiro 1). *Responsibility, conscience and meaning* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=10QsBmawqyg>
- PITARGUE, A. (2018) *Francis Bacon and the Art of a Dark Portrait*. Acedido em 30 Dezembro de 2020, em: <https://medium.com/@apitargue/francis-bacon-and-the-art-of-a-dark-portrait-2a916697c471>
- RHODEWALT, F. (2020). *Narcissism*. Em *Encyclopædia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/narcissism>
- SCHIRATO, T. & WEBB J. (2004) *“Understanding the Visual”*. Australia: Allen & Unwin.
- SCOTT, J. (2014) *Narcissism*. Em *The Oxford Dictionary of Sociology* (Vol. 1, p.499) 1ª Ed. Reino Unido: Oxford University Press.
- SILVA, A. (2015) *“As problemáticas da identidade de Salvador Dalí”*. (Tese de doutoramento não publicada). Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Portugal.

- SOLSO, R. L. (2004, 1 de Julho) *About Faces, in Art and in the Brain*. Dana Foundation. Disponível em: <https://www.dana.org/article/about-faces-in-art-and-in-the-brain/>
- SPEAKE, J. (2015) *Know Thyself*. Em *The Oxford Dictionary of Proverbs* (Vol. 1, p.173) 6ª Ed. Nova Iorque: Oxford University Press.
- SYKES, C. (2014) *“David Hockney: The Biography, 1975-2012”*. Estados Unidos: Nan A. Telese/ Doubleday.
- TATE (1997) David Hockney. Acedido em 30 Dezembro de 2020, em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/david-hockney-1293>
- TÁVORA, F. (1999) *“Da Organização do Espaço”*. Porto: FAUP.
- ÚBEDA, J. (Producer), & Marquès, Susi (Director). (2004). *The Dali Dimension* [Filme]. Espanha: MediaPro.
- VILAS-BOAS, A. (2010). *“O que é a Cultura Visual?”*. Porto: Multitema.
- WALKER, J.A. & CHAPLIN, S. (1997). *“Visual Culture: An Introduction”*. Manchester, Nova Iorque: Manchester University Press.
- WALL, A. (Producer), & Low, Adam (Director). (2005). *Francis Bacon's Arena* [Filme]. Reino Unido: Illuminations Films.
- WARE, C. (2004) *“Information Visualization: Perception for Design”*. California: Elsevier Inc.
- WRIGHT, R. (Producer), & Wright, R. (Director). (2002). *David Hockney: Secret Knowledge* [Filme]. Reino Unido: BBC.