



Compulsão do Retrato Ficcional

A Pintura como pensamento do estereótipo feminino

Dino Luís dos Santos

Projeto de Mestrado em Artes Plásticas - Pintura
apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Orientadora: Prof^a. Doutora Sofia Torres

Porto, 2019

*"O pintor luta e compete com a natureza".
Leonardo Da Vinci*

Agradecimentos

No decorrer deste percurso acadêmico, particularmente nesta última etapa, foram vários os que de algum modo contribuíram para que todos os meus objetivos se concretizassem.

Deste modo, tenho a agradecer à minha orientadora Prof^a. Doutora Sofia Torres, pela orientação, por toda a paciência, disponibilidade, exigência ao longo do trabalho e pelos ensinamentos que me facultou desde o início desta etapa.

Ao diretor do Mestrado em Artes Plásticas, Prof^o. Catedrático Doutor Francisco Laranjo, pelos conselhos sobretudo na área da pintura e simpatia que me disponibilizou durante o curso.

Ao Prof^o. Arlindo Silva pela atenção, paciência e dedicação em transmitir-me conhecimento especificamente na área tecnológica da pintura, contribuindo assim para o meu crescimento pessoal e profissional.

Ao Filipe Silva pela confiança à moda de um náufrago e por tudo o que me ensinou na pintura.

Aos meus colegas de turma, que apesar de cada um ter a sua personalidade e a sua forma de agir única, fizeram parte da minha vivência no atelier onde partilhámos conhecimentos e momentos de emoção. Alguns dos quais, mais dramáticos e outros mais eufóricos contudo existiram sempre alturas de reflexão.

Ao Café Aliados pela hospitalidade, diversão e, ao mesmo tempo, por serem o melhor *spot* para desenhar à noite e contemplar a beleza da invicta.

E, por último, à minha família por alinhar comigo nesta aventura.

Resumo

A sociedade atual vive sob o estímulo de imagens presentes nas redes sociais e publicidade consumista. Através da utilização de imagens de revistas e do *Instagram*, pretende-se uma reinterpretação do rosto feminino, pela desfragmentação da imagem ficcional, através do cunho pessoal na pintura. Na construção do rosto pelos traços fisionómicos, através de camadas sobrepostas, pretende-se desvendar o que está para lá do superficial da imagem ficcionada. A manipulação das imagens do corpo feminino na sociedade centra-se em estereótipos ditos “perfeitos”, através da utilização de filtros. Existe uma tendência em reformular o corpo e mantê-lo jovem, na tentativa de contornar a passagem do tempo. A pintura permite de certa forma congelar o rosto intemporalmente, através da expressividade da modelação com que o retrato é executado.

Abstract

Today's society lives under the stimulus of images present in social networks and consumerist advertising. Through the use of images from magazines and *Instagram*, it is intended a reinterpretation of the female face by defragmenting the fictional image through the personal imprint on the painting. In the construction of the face by the physiognomic features, through overlapping layers, it is intended to unveil what is beyond the surface of the fictionalized image. The manipulation of images of the female body in society focuses on stereotypes called “perfect” through the use of filters. There is a tendency to reshape the body and keep it young in an attempt to circumvent the passage of time. The painting allows to somehow freeze the face timelessly, through the expressiveness of the modeling with which the portrait is executed.

Índice

Agradecimentos	2
Resumo	3
Abstract	4
Índice de figuras	42
1. Introdução.....	6
2. Contexto teórico.....	8
2.1. Breve genealogia da história do retrato	8
2.2. O retrato como princípio visual da superação da morte	10
2.3. O estereótipo feminino e a manipulação digital	13
2.4. O poder da imagem.....	17
3. Trabalho prático	21
3.1. Processo Pictórico	21
3.2. A fotografia como meio e a pintura como fim	27
4. Conclusão	37
5. Bibliografia.....	40
6. Catálogo.....	42

1. Introdução

A sociedade atual vive dependente de imagens e comunica compulsivamente através delas. Embora o conteúdo das imagens contidas em revistas e redes sociais pareça simples e imediatista, na verdade, grande parte da informação está oculta e vive de uma construção ficcional. A manipulação consumista inerente aos estereótipos de beleza, não reflete a realidade e torna-se demasiado superficial. O rosto e corpo são polidos de forma a seduzir mais facilmente a sociedade. A ausência de linhas e deformações são exclusivas do rosto perfeito. *A cultura do consumo submete cada vez mais a beleza ao esquema de estímulo e da excitação. O ideal de belo subtrai-se ao consumo. (...) À falta desse ideal o belo torna-se liso e polido e submete-se ao consumo* (Han, 2016, 61).

A problemática desenvolvida expõe-se na procura da veracidade das imagens virtuais e consumistas, que na passagem para a pintura e na desfragmentação das formas iniciais, constrói uma nova imagem. Embora dentro da pintura, esta seja mais crua, no sentido de captar as expressões do rosto da modelo encobertas pela manipulação digital.

O objetivo principal é, através da reinterpretação de imagens manipuladas, pela passagem para a pintura e com o cunho pessoal, perceber o que não é visível superficialmente no rosto das modelos, por causa dos filtros e manipulação digital.

Ao estudar a anatomia do rosto, as expressões e os ângulos das poses, pretende-se interpretar a personalidade e parte dos pensamentos. A procura em perceber como um determinado estereótipo consumista consegue provocar tantos estímulos nas pessoas, quer virtualmente quer em revistas de moda, estende-se ao facto de gerar uma propensão a tanta gente deixar de parte a sua personalidade, para vestir uma capa impingida por determinado estereótipo. Existe de facto necessidade em ter uma segunda existência virtual?

Começa-se por apresentar uma breve genealogia do contexto histórico do retrato, que desde sempre para além da procura da representação fidedigna do rosto, existe como uma tentativa de superar a morte, incorporando o mito do “eternamente jovem”. Hoje em dia, essa procura da juventude eterna continua, agora através da manipulação digital, na tentativa de ter uma imagem mais polida e definida artificialmente.

Seguidamente, é apresentada uma reflexão acerca do estereótipo feminino proveniente da construção de imagens artificiais sob um código cliché de perfeição, e do

poder que a imagem mediática infere na procura utópica do corpo perfeito, chegando hipoteticamente ao extremo da junção de homem e máquina, na procura de uma perfeição que só é acessível a um ciborgue.

Na investigação prática começou por se desenvolver uma série com cerca de 150 pinturas em pequena escala, sob o estereótipo feminino presente em revistas de moda como a *Vogue*. A escolha de imagens consumistas e manipuladas, permite uma reinterpretação, pela desfragmentação dessa manipulação superficial do rosto, recriada através da pintura. O tempo, a velocidade de execução e o estado de espírito regularam a intensidade da pintura.

Posteriormente a escala foi aumentada para 250x160 cm. Aqui o teor voyeurista/intimista passa para o confronto da escala, que engloba o corpo na totalidade e embate diretamente com o observador.

Por fim, é feita uma reflexão acerca da presença da fotografia no trabalho, utilizada como meio de reprodução de imagens, que permitiu à pintura apropriar-se desta e assumir uma finalidade. A imagem estática e polida, requer uma desconstrução no plano da pintura, com vista a interpretar os vários planos transmissores de diferentes aspetos e interpretações na fisionomia do rosto.

A fotografia foi utilizada como um modo de ver, onde através da acumulação de vários estratos – do desenho à pintura - se transformou em camadas de tinta que paulatinamente constroem o retrato que a pintura consubstancia como elemento final.

2. Contexto teórico

2.1. Breve genealogia da história do retrato

O retrato é um género pictórico do qual existem já referências datadas desde o ano 2000 a.C. Um dos exemplos mais enigmáticos são os famosos retratos de Fayum.¹ Estes retratos foram dos primeiros que se encontraram e que procuram retratar o rosto de forma fidedigna, enquanto dispositivo que ergue uma presença eterna, pelo facto de dedicar aos mortos uma superfície onde é inscrito o verdadeiro rosto e não uma expressão equívoca deste, que possibilita ao retratado persistir depois da morte. Esta junção do retrato à morte transporta-o para o espaço da não presença. Transmitir no rosto a alma do retratado através da percepção interna da personalidade proporciona de certo modo um permanecer no tempo.

Na época medieval (c. 300-1350), os retratos existiram na sua maioria em mosaicos romanos e iluminuras, onde a semelhança não tinha um papel importante. Posteriormente ao séc. XIII deu-se início ao costume de inserir na composição da pintura o retrato da pessoa que encomendava a obra. Normalmente vindas da classe média e alta, esta atitude veio cada vez a ganhar mais relevância, ao invés da Baixa Idade Media onde a pintura de retrato passa exclusivamente a representar reis e nobres. No séc. XIV começam a aparecer figuras pintadas em frescos e retábulos, onde o retrato volta a adquirir destaque, através de novas técnicas como a pintura a óleo e a têmpera, que permitem a procura dos detalhes na construção das obras. Durante o Renascimento Leonardo da Vinci pintou *Mona Lisa* entre 1503 e 1506, aquele que viria a ser o retrato mais célebre e enigmático da história. Em finais do séc. XV o retrato concentrou-se de modo gradual nos estados íntimos, pelo evocar da atmosfera na representação pictórica, em disposições mentais e éticas. A pintura psicológica de Ticiano e El Greco enfatizou a “visão interior” do modelo até à diminuição da realidade física aparente. Há conexões culturais e históricas entre os retratos da Idade Media e os que iniciam a era moderna. A alteração das eventualidades históricas no uso do retrato como símbolo de estatuto e poder levou a uma dinamização do seu discurso. No início do séc. XVI, o retrato realista generalizou-se particularmente em Itália. A pintura conciliou a atenção aos detalhes da

¹ No entanto recentes descobertas em Vilhonneur datam o aparecimento de um retrato com 27000 anos de idade. (para mais informações ver: Sage, Adam (5 de junho, 2006) “Cave face of ‘the oldest portrait on record.” London: The Times – Archive the Guardian.)

fisionomia, assim como a representação em perfil e análise do corpo e rosto em formas geométricas agradáveis, iluminadas com consistência.

O séc. XVIII foi em algumas circunstâncias o culminar do retrato em Inglaterra e França. No fim deste período a pintura Neoclássica manteve a tradição da representação. Os pintores do Romantismo na primeira metade do séc. XVIII abordaram particularmente o retrato de mulheres belas. Manet foi um dos artistas que fez a transição do Realismo para o Impressionismo. Os modelos passam a ser amigos e familiares. Pintavam figuras isoladamente ou em pequenas grupos ao ar livre, assim como em espaços interiores imersos numa luz envolvente. Os retratos representam muitas vezes um carácter intimista, a par da magnificência das cores.

Com o aparecimento da fotografia que gravava de forma mais rentável, rápida e fiel a imagem realista, esta superou em alguns aspetos a pintura de retrato. O Impressionismo teve que procurar formas de reinterpretar o retrato na pintura, através da luz e do movimento nas pinceladas soltas em busca de captar a variação das cores na natureza. No início do séc. XX o retrato conheceu novos territórios de exploração nomeadamente com a libertação da conformidade do rosto. Picasso através do cubismo deformou as formas orgânicas em geométricas. *Les Demoiselles d'Avignon*, concebido em 1907 é um exemplo claro da forma abstrata de retratar a realidade. Matisse com o Fauvismo simplificou os contornos e utilizou as cores puras. Na pintura *Portrait of Madame Matisse. The Green Line*, de 1905, procurou produzir a sensação de volume, luz e sombra apenas com uma linha. Esta abertura trouxe um novo impulso dominado pelo instinto e impressões vitais em confronto com os cânones tradicionais.

Nos dias de hoje, apesar da multiplicação desenfreada e imediata das imagens e da poluição visual das mesmas, a pintura continua a atribuir ao retrato o seu poder e estatuto único, preocupando-se no entanto já não com uma verosimilhança palpável mas sim com outros aspetos relativos ao ser retratado.

2.2. O retrato como princípio visual da superação da morte

A passagem do tempo no ser humano impera através das transformações do rosto e a morte representa o fim e a passagem para outro mundo.

A fixação pelo retrato está inserida na obsessão estético metafísica em resistir à morte e continuar vivo. Não na imaginação ou memória, mas no plano físico da realidade. De forma diferente à morte o retrato apresenta o interior realmente como é, embora esses mesmos traços e expressões presentes no rosto natural o suprimam.

Uma das razões que incluem o retrato como meio intemporal, está presente na acumulação de ligações que levam o observador a inserir-se numa rede de existências. A construção de um retrato através da pintura está pendente de vários fatores como o estado de espírito, influências, tempo de execução, nível de rigor e expressividade com que se emprega a tinta e constrói a figura. Todo o espaço de tempo em que a pintura se desenvolve vai influenciar os estímulos no observador. O que torna a pintura intemporal é precisamente a intensidade e expressividade da modelação com que se executa o retrato. O tempo que lhe esteve inerente vai ser processado posteriormente, através do impacto no consciente e inconsciente do observador.

A morte e a passagem do tempo (velhice) foram sempre fatores de medo para o ser humano. As figuras públicas são um exemplo disso pela forma como recorrem ao uso de botox e operações plásticas como elixir da juventude. Enquanto as tentativas de alisar rugas, corrigir narizes e aumentar os lábios apenas servem para disfarçar a aparência, a pintura procura descobrir o carácter interior do ser humano e formular uma expressão concreta. Parte disso é visível nos retratos onde é possível encadear um raciocínio da alma nas formas do rosto.

Os retratos não precisam de falar para conseguir transmitir sentimentos e criar uma envolvimento através do silêncio interior. O vazio criado pela repetição e consequente banalização de imagens nas redes sociais, gera um desfragmentar completo ao tentar entrar na realidade e perceber algo mais do que a superfície polida e estereotipada do corpo feminino. Neste sentido a pintura procura reconhecer o conteúdo invisível numa imagem consumista e trespassá-lo para a matéria da tinta. A capacidade em realmente

conseguir questionar os pensamentos da sociedade refletida no indivíduo em si, e posteriormente assimilada num retrato é o autêntico caminho para permanecer vivo.

A pintura de um rosto feminino insere-se de igual modo numa passagem de imagem, que pela manipulação e uso do corpo como objeto de consumo, a modelo está morta no sentido cognitivo, onde só interessa o físico como elemento sedutor que dentro de uma dualidade adquire vida através da pintura. Trata-se de um corpo inerte, como se fosse de plástico e não tivesse vida que absorve, pela matéria pictórica a vivência do processo criativo, na medida em que transmite a realidade dos pensamentos retidos na imagem. Neste sentido, a pintura, através da tentativa em compreender e decifrar os sentimentos através das emoções presentes no rosto, é possível moldar uma imagem mais autêntica da aparência real que o rosto tem na imagem. A partir da desconstrução e construção das formas iniciais, com base na percepção e interpretação da figura, torna-se possível desmistificar e resgatar a alma encoberta nas imagens ficcionadas.

Toda a imagem-nua é um foco que emite pequenas percepções. É possível levar a nudez até à linha que divide iminentemente a fala e levar o máximo de pequenas percepções invisíveis, que envolvem o rosto numa atmosfera intensa. Algo que vem do interior e nos abrange subitamente. Querer representar a modelo numa imagem que transmita a sensação de vida evidencia muito mais do que uma inquietação com a passagem do tempo que encaminha para a morte. A inquietação é de ordem metafísica e estética. Não se pode apenas traçar uma imagem mediana, mas algo intemporal e é precisamente isso que a pintura incorpora na sua reprodução.

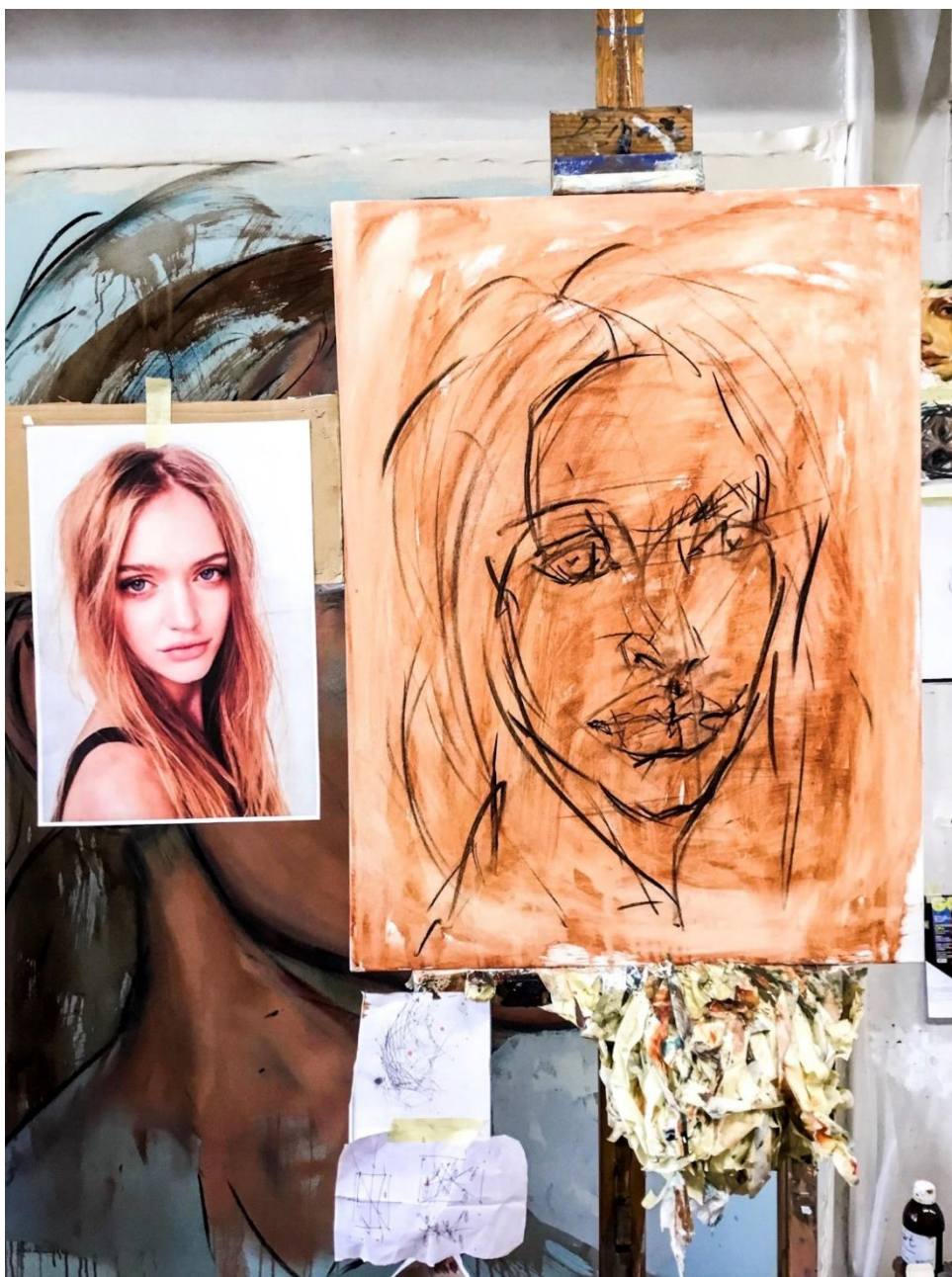


Figura 1 - Início da construção do rosto com carvão vegetal, sobre uma primeira camada de terbentina e terra de *siena tostada*.

2.3. O estereótipo feminino e a manipulação digital

A imagem publicitária está fortemente construída com o exagero da artificialidade. Os programas de edição permitem criar ambientes virtuais e manipular uma imagem visivelmente real, mas que efetivamente não passa de uma aparência.

Conforme a manipulação das imagens, o público adquire um estereótipo adulterado e projeta-o na vida real. Esta atitude causa uma condição de controvérsia acerca da viabilidade do aparente conteúdo. A relação com que a sociedade vai ficar da imagem não é de facto a real, mas sim a de uma ficção. O cérebro vai assimilar essa nova percepção do rosto, ajustada aos parâmetros da beleza publicitária, que não corresponde de todo à realidade. Este ato vai providenciar um sentimento de repulsa no corpo de quem não corresponde ao estereótipo.

Desde que existe imprensa mediática que a procura do corpo ideal e consequente seleção de modelos alvo tem sido um produto em crescimento. As mulheres transformaram-se em estiletos humanos com faces imaculadas, sem qualquer vestígio de impurezas, quase como moldes de plástico.

A sedução não tem propriamente a ver com falsa representação e alienação da consciência. É ela que permite configurar e remodelar aspetos que atraem a mente. Personalizar no sentido de criar uma imagem mais apelativa, através da expressão dos gestos e do olhar, as poses e o enquadramento do corpo permitem comunicar dentro da imagem. Um exemplo disso está na atitude com que o rosto e o corpo se exibem e procuram transgredir a linha da imagem num plano, criando no observador diferentes panoramas.

Cada vez mais os indivíduos se integram na sociedade mediática por via da persuasão digital e não realmente por mérito próprio. A aceleração das tecnologias traz com ela uma corrida à alteração da própria imagem em busca de um estereótipo imposto pela sociedade como corpo adequado. O impulso de ter objetos supérfluos e gerar imagens nas redes sociais a exibir os atributos físicos tornou-se numa estratégia de *marketing* ao vender a própria imagem. Este consumismo superficial tem o fundamento de passar apenas o lado positivo e descartar o lado negativo das coisas. Um exemplo disso são os perfis de *Instagram*, onde todas as fotografias são consideradas perfeitas e

inspiradoras. Isto é possível através da manipulação digital que não reflete realmente as lacunas e artifícios de todo o processo para a obtenção de uma imagem específica. Quanto mais inconsciente se torna esta competição narcisista, maior se torna o vazio entre as ligações dos indivíduos na sociedade tal como diz Lipovetsky, *O crescimento, o cosmopolitismo, a velocidade, a mobilidade (...) esvaziam-se do seu conteúdo* (Lipovetsky, 1982, 39). Enquanto o sistema se dedica a comunicar de igual modo, maior é o desinvestimento na sociedade, no sentido em que o interesse age de forma dispersa e não focado naquilo que tem mais importância para os valores morais das conexões sociais.

Dentro deste paradoxo a assimilação entre alienação e indiferença é bloqueada. Enquanto o indivíduo procura identificar a sua aparência com o seu ser, a capacidade expressiva perde-se porque conecta a ausência afetiva à autenticidade. A escolha de imagens consumistas provém igualmente desse propósito de vazio e repetição presente nesses rostos.

O excesso de imagens e a velocidade com que são produzidas e reproduzidas, aliadas à inflação galopante das tendências, geram uma lógica de personalização, no sentido em que oferecem uma vasta lista de *upgrades*, como os filtros faciais do *Instagram* que alteram a realidade para imagens ficcionais. Daqui acaba por nascer um sentimento de indiferença pré formada pelo rápido encadear de um adulterar da imagem e a sua consequente desvalorização instantânea, pela incessante procura de melhor conteúdo.

Com a revolução consumista que provém essencialmente da execução absoluta do controlo total das sociedades modernas, o indivíduo vive na procura da autorrealização ao seguir imagens que transportam algo desejado. Esta sociedade do “pleno bem-estar” criou uma atomização e uma desagregação drástica a níveis emocional e social. A velocidade com que a sociedade agarra os objetos materiais e de seguida os descarta de modo inútil e automático, espelha bem o modo de vida acelerado e inconsciente das massas. *O crescimento, o cosmopolitismo, a velocidade, a mobilidade e de igual maneira a revolução, esvaziaram-se do seu conteúdo* (Lipovetsky, 1982, 39). O plástico é uma das matérias onde mais falha a falta de sensibilidade ambiental por parte da sociedade, que tende a descartar num curto prazo de tempo algo que serve pouco mais do que para o transporte de alimentos. Entretanto, o uso inconsciente do descartável causa enormes

danos nos ecossistemas, contaminando o próprio modo de vida da sociedade. As relações tornaram-se em objetos e tudo o que permite criar conexões tem um lado de incerteza, um lado pronto a ser descartado e substituído sob o intuito de procurar sempre algo melhor. As imagens não são exceção, quanto mais rápido é o meio, mais possibilidade têm de mover conteúdo imediato, mais facilmente é manipulado e desfragmentado. A novidade tornou-se numa constante, quase sem limites de tempo e cada vez mais competitiva. A ideia de alteração e transformação pessoal confunde-se com o universo dos objetos publicitários e os media. As pessoas passam a viver em torno das redes sociais e da valorização do seu perfil virtual na sociedade. Tornam-se manequins de publicidade em prol da imagem de marca exibida. Marcas famosas como a *Nike* utilizam figuras célebres na publicidade de modo a atrair posteriormente as grandes massas a comprarem esses produtos como forma de atingirem destaque e tentarem igualar-se à alta sociedade ao usar os mesmos produtos.

O agora esvazia-se do seu conteúdo subversivo, os seus contornos desgastam-se (Lipovetsky, 1982, 109).

O consumo é constituído por uma estrutura aberta e dinâmica. A ideia de ter todos os produtos sempre ao dispor do consumidor, quer seja através das grandes superfícies comerciais ou pela internet, permitiu a banalização do ato de compra. As estratégias de *marketing* utilizam imagens e *slogans* manipulados onde exibem os produtos de última geração e impelem ao consumidor a necessidade de estar atualizado. São adotadas estratégias de venda onde os preços são manipulados em campanhas promocionais a um ritmo tão acelerado que não há tempo para perceber realmente o valor dos produtos. Este consumismo pretende soltar o indivíduo dos valores que lhe são inerentes à dependência social ao promover movimentos de apropriação bem como rejeição, geradores de indivíduos flutuantes e cinéticos. A sociedade deixa de “ter os pés assentes na terra” e lança-se na bolha das redes sociais, as quais permitem uma rápida comunicação com qualquer pessoa à distância, através de imagens ficcionadas.

A ilusão de outra dimensão onde a fórmula como cada indivíduo se apresenta neste plano, que através de filtros permitem manipular a aparência em torno de estereótipos, produzem constantemente falsas expectativas. Este modo de absorver as coisas torna-se repetitivo em todas as ligações e objetos adjacentes, produzidos por quem está alienado. As redes sociais e as imagens que nelas circulam fazem parte de um jogo

que flutua num espaço neutro, invisível do acontecimento passivo. Quando é produzido conteúdo publicitário nas redes sociais, há muitas vezes a recreação de uma imagem com cenários artificialmente apelativos que enquadram as modelos e as submetem à promoção de produtos. Estas imagens criam um estímulo no consumidor, através de toda a manipulação de um lugar desejado e utilização de produtos nas modelos, com vista a criarem uma “imagem ideal”.



Figura 4 - Conjunto de recortes de revistas de moda, onde é visível a conexão entre referências, espaço do atelier e pinturas.

2.4. O poder da imagem

A imagem que nos é transmitida num ecrã vive num estranho paradoxo. Por um lado, como permanece dentro de um sistema virtual que acumula informação, descarta qualquer matéria física real; por outro, estas imagens tornam-se cada vez mais um símbolo do realismo autoritário, como se fosse uma janela de oportunidades. *As imagens estão constantemente a agir umas contra as outras; produzindo e consumindo* (Branco, 2013, 459).

O conteúdo das imagens digitais raramente reflete a verdadeira realidade porque são reconstituídas num plano virtual. A aparência fica assim dependente de dois conceitos: a forma física que representa o indivíduo natural em corpo e a imagem simulada, suscetível à artificialidade tecnológica. Manipular imagens a partir do ecrã, permitiu uma transformação do corpo para qualquer tipo de aparência. Os lábios, seios e glúteos são normalmente exacerbados assim como a pele também sofre correções ao nível da luz e da cor na tentativa de prolongar um bronzado durável ou implementar uma cor pálida. A própria pré-produção destas imagens recorre à construção de uma personagem orientada sob determinados ângulos e inclinações do corpo/rosto, vestuário, maquilhagem e cenários muitas vezes paradisíacos. Ainda dentro desta teatralidade, é forçado um exagero na forma como as modelos se expressam, apenas para a fotografia. Tudo isto com o intuito de tornar um momento simples numa imagem perfeita, que no corpo real de carne e osso não existe. Embora se construa uma vivência vazia da imagem, ambas as formas transmitem ligações, apesar de terem diferentes interpretações na sociedade, sendo que a imagem digital replica a verdadeira realidade e manipula-a sob uma necessidade contínua de exibir falsas aparências.

Há uma tentativa de erotizar os atributos físicos do corpo feminino, particularmente através de vestuário muito justo e de poses. A roupa ao assentar no corpo quase se funde com a pele e apenas a reveste. Contornar as saliências e reentrâncias em busca do realce da anatomia é a finalidade. *O belo natural contrapõem-se ao belo digital* (Han, 2016, 37). O corpo esculpido pretende causar um sentimento de desejo, embora não se possa tocar através do ecrã, a imagem pretende despertar esse efeito. Esta manipulação cria uma dependência na sociedade em aumentar a afluência de imagens em redes sociais como o *Instagram*, que promovem o culto da imagem. Este movimento

causa um estado de pressão na sociedade em atingir certos parâmetros de beleza, apenas medidos em números virtuais e suscetíveis a modelos singulares.

São inúmeros os casos de doenças quer do foro físico quer do foro psicológico causadas pela obsessão de atingir o “corpo perfeito” são disso exemplos o caso recente do ator Ângelo Rodrigues internado em estado grave pelo uso de injeções de testosterona pelo culto do corpo e claro das inúmeras jovens vítimas de anorexia e bulimia assim como o crescente vício das operações plásticas, onde em 2018 só nos Estados Unidos se realizaram mais de 18 milhões operações.²

Ao viver em função da tecnologia o corpo passa a ser instrumento do consumo. Tornar um corpo imaculado e consumível é um pouco como lhe retirar os valores morais e ficar com um boneco, que apenas provoca na sociedade uma certa admiração e excitação momentânea.

Todas estas preocupações vêm no sentido da procura utópica do corpo perfeito e do elixir eterno da juventude, problemática esta elaborada já desde há vários anos no paradoxo entre ser humano e ciborgue, que vem questionar o que é mais humano, se o de carne e osso se o mecanicamente perfeito. A partir do momento em que as novas tecnologias atuam sobre o humano, estas fazem parte dele. A definição de ciborgue espelha um organismo cibernético, proveniente da máquina que se transforma num ser de duas realidades, social e ficcional. Através da imaginação, pensamento e conceções, o humano experiencia a vida e o mundo corpóreo. Conectado às redes sociais, o indivíduo torna-se um ciborgue pela forma como vive através da internet. Este paradoxo é alvo de reflexões por exemplo no filme *Ghost in the Shell*, onde se vive numa era futurista e os seres humanos possuem implantes cibernéticos que permitem melhorias em atributos como a visão, força e inteligência. A personagem principal foi criada pela HANKA Robotics, uma empresa líder mundial em implantes tecnológicos que conseguiu juntar um cérebro humano num corpo mecânico, ao invés de uma I.A. e torná-la um ciborgue, potenciando assim a questão de quem é mais humano. Também na série *Westworld* foi criado um espaço controlado virtualmente à distância, que permite às personagens humanas entrarem e satisfazerem os próprios impulsos de violência e prazer em anfitriões andróides. Programados segundo uma pré-definição de narrativas que são diariamente

² Para mais informações ver: Cosmetic surgery is on the rise, new data reveal. (2019). Retrieved 4 September 2019, from <https://www.medicalnewstoday.com/articles/324693.php>

apagadas, para que não memorizem os acontecimentos e voltem a interagir com as personagens, estes andróides têm uma mente bicameral, a qual possui uma parte que ordena instruções e outra que decide se as executa em função da consciência. Esta divisão permite assim novos estímulos, onde é praticamente impossível distinguir um andróide de um humano e entra no âmbito da questão da I.A. Já não se trata apenas de uma máquina, mas de um humano fisicamente perfeito e com livre arbítrio em evolução segundo uma ética moral e pessoal.

A conceção da virtualidade assinalou as últimas décadas do séc. XX, onde a generalização da imagem digital e a rapidez com que estas conquistam e alteram a vida quotidiana, e tanto as imagens digitais como a fotografia e o cinema são construídos através de processos materiais. *O Mundo é um fluxo temporal, ou uma duração nunca idêntica a si mesma. Tudo o que temos são séries de imagens* (Branco, 2013, 460). A serialização da imagem cria um hábito bastante forte ao recetor, o qual acaba por concluir que a imagem é elevada ao natural, como se fosse um arquétipo da perfeição do real. Esta rotina desenfreada leva à formação de estereótipos e imagens apelidadas de “influentemente certas”. *A divulgação em larga escala de imagens serializadas, absolutamente iguais a si mesmas e às demais num fluxo constante e universal, absolutamente ligeiro e totalmente presente, tem como efeito mais imediato a padronização visual e a imposição de determinado modelo como a realidade* (Branco, 2013, 461).

A divulgação de imagens em revistas de moda enquadra-se na lógica repetitiva de implementar uma corrente própria na sociedade, através do domínio de imagens manipuladas e criadas sob um estereótipo de beleza e utilizado como padrão consumista de grandes marcas como *Victoria Secret*, *Versace* ou *Chanel*. Marcas estas que pertencem ao núcleo restrito de publicidade difundida em revistas como a *Vogue*. Esta rede divulgada em vários países consegue assim implementar um fluxo constante na comercialização de imagens em diferentes culturas, com vista a moldá-las num padrão único de beleza refletido nas redes sociais.

A sociedade que passa a viver sob o domínio de imagens, acaba por estar mais preocupada em estabelecer ligações óticas diretas, embora superficiais. Para transmitir através da imagem aquilo que realmente não chegou ao ponto de maior absorção, têm mais importância detalhes como o enquadramento, a qualidade do formato e a luz. Por vezes as imagens tornam-se repetitivas, monótonas e sem expressão. Através da edição de imagens é possível redefinir o enquadramento do corpo na composição com outros elementos. Aumentar os níveis de contraste, equalizar a temperatura e saturação, consegue elevar significativamente a expressão. Ao dramatizar a figura aumenta também o impacto visual de uma imagem. Não passa de uma construção simulada que procura encadear linhas de atenção. A realidade passa a ser virtual e o que acaba por ser difundido através da imagem é fragmentário. Esta necessidade por si só provém da coerência em seguir um padrão imposto pela sociedade. O poder da imagem impera pois as redes sociais têm o poder de elevar alguém mediaticamente.



Figura 5 - Processo de seleção de rostos na revista *Vogue*.

3. Trabalho prático

3.1. Processo Pictórico

No sentido da procura e investigação pictórica da banalização da imagem ficcionada, começou-se por desenvolver uma série de 150 pinturas, cada uma com 30x23 cm, em papel figueiras de 300 gr. Foram utilizados como referência imagens de mulheres dentro de um determinado estereótipo e provenientes de revistas de moda como a *Vogue*. A particularidade em usar imagens manipuladas, ligadas à publicidade e ao *marketing*, faz-se pela forte ligação consumista, no sentido em que parte da sociedade vive dependente de uma alienação à imagem manipulada, que se assemelha a determinados estereótipos. Há uma tentativa em perceber este cliché pela desconstrução de imagens ficcionadas. A partir da pintura é possível interpretar códigos não aparentes num rosto polido, pois apesar de ser uma superfície completamente regular, no estudo da pintura é possível tentar interpretar parte do pensamento de uma figura, ou seja, tentar captar uma ideia do ser individual escondida atrás de imagens filtradas e estereotipadas. Os olhos, o nariz e a boca conseguem transmitir traços psicológicos, através das expressões que assumem no rosto. Estes cruzamentos provocam reações e estímulos interiores, os quais podemos não entender diretamente através da imagem fotográfica, mas que a pintura, dentro da carga hegemónica e histórica do retrato como género pictórico, tenta desvendar e reformular.



Figura 6 - O atelier como ambiente e criação da linguagem expressiva, através da acumulação e consequente revestimento das paredes com pinturas de pequeno formato.

Durante a realização do exercício de pintura acima referido, os tempos de execução foram desde trinta minutos a vários dias, no entanto, a grande parte foi produzida numa média de três horas. O ponto mais importante é a rutura que acontece entre diferentes analogias. O estado de espírito é bastante importante, na medida em que guia o pensamento lógico entre razão e impulso na execução da pintura. As formas variam entre expressivas e outras mais geométricas na construção do rosto. O tempo inerente ao processo sujeita os diferentes graus de intensidade na resolução da pintura. Num *alla prima* normalmente a informação está mais concentrada, no sentido em que o conteúdo se torna visível mais rapidamente. Aliás o aspeto da velocidade nota-se na gestualidade das pinceladas mais vigorosas e rápidas. A execução é mais explícita e torna-se fácil ver a estrutura com que a pintura se formou. Já durante um processo mais lento, a textura assume mais relevância na leitura e as camadas são aplicadas por acumulação em pontos estratégicos. Este aglomerar cria a perceção de profundidade, quando alinhadas em estratos de tempo e matéria. Dentro dos aspetos mais técnicos, a utilização de pincéis com determinadas características têm influência direta na leitura que se faz da pintura. Para criar a textura da pele, a utilização de uma cerda permite uma aproximação mais natural com os poros da pele, já um pincel sintético deixa uma superfície completamente lisa e bem equiparada a imagens manipuladas de revista.



Figura 9 - Pormenor da série de 150 pinturas de pequeno formato, montadas numa instalação durante a exposição coletiva: *DECURSO-PENSAMENTO SOBRE A PINTURA*, no Fórum da Maia em 2019.

Foram utilizados pincéis com pelo sintético, cerda, marta e boi. A textura deixada por este tipo de pincéis sobre uma superfície lisa permite trazer o conteúdo de camadas internas à superfície. A partir do momento em que se olha o espaço irregular, há a tentativa de perceber o percurso e o rasto deixado pela aglomeração da matéria. São como a impressão digital que reserva identidades numa identidade, através da tinta que é a carne e pele do rosto, onde camada sobre camada o descobre e reconstrói.

A utilização de cerdas de boi permite pensar numa aplicação linear mas expressiva, ao mesmo tempo que possibilita a colocação direta da tinta em modelação. Para delimitar zonas de diferentes valores tonais, de tons mais contrastantes é normalmente utilizado um pincel sintético, quase como uma espátula com a função de colocar uma linha, um corte exato. A utilização de ambos permite uma leitura detalhada que contrasta com o vazio e polidez da imagem de referência para a pintura, como a intersecção da imagem polida. A pintura procura apreender as impressões da imagem e os aspetos psicológicos do retratado. A ideia da repetição de imagens e pinturas do mesmo formato, está inerente ao contexto da promoção de um produto vindo da reprodução de uma ideia e estereótipo de beleza mercantilizado. Deste modo a pintura produz-se e transforma-se através de séries. O ato de perceção da imagem assim como a constante análise e reprodução da mesma, atuam sob o propósito de situações e rostos que são banalizados. Esta atitude repetitiva torna possível um misto de compreensões, visto que cada pintura provém de diferentes interpretações. Uma só imagem contém diferentes analogias. A forma nunca é apreendida de igual modo na interpretação que se tem de uma imagem. São as coordenadas visuais, fundamentadas ao nível da exigência e inerentes ao grau de semelhança que se pretendem conseguir no processo e ditam a leitura final na interpretação de uma imagem. A pincelada que constrói a pintura provém sempre de determinada coordenada, ou seja, quando se observa a imagem determina-se um ponto de foco. Apesar de se olhar para a mesma área, as coordenadas nunca se repetem. Cada vez que se retira informação visual, obtém-se uma ideia diferente, apesar da imagem nunca mudar. Esta leitura faz-se ao nível racional e intuitivo, quando o objetivo é fazer uma cópia o mais semelhante possível e ao mesmo tempo, se procura a expressão do momento.

Após a conclusão do exercício inicial com mais de 150 pinturas em pequeno formato, a escala foi aumentada para 250x160cm. A imagem de teor voyeurista dos quadros de pequena escala, que procuram impactar através da intimidade, passa para um confronto de grande escala, que entra em choque direto e engloba o corpo em totalidade, tal como os *outdoors* de publicidade. Não há fuga possível para o olhar e também o espectador é obrigado a estar imerso na pintura. Jenny Saville pinta em telas de grande escala, de forma a aumentar o impacto do contexto temático e consequente sensibilização do espectador. A escala tem essa ligação inteiramente direta em ampliar a presença da pintura e o conceito nela inserido. O confronto entre a dinâmica expositiva, o exagero e a distorção dos corpos, o impasto e as pinceladas rápidas energéticas permitem transpor para lá da imagem a vulnerabilidade do corpo feminino à magreza excessiva e operações plásticas. Corpos maltratados com marcas de violência, excesso de peso e alterações às quais o físico se submete em função de estereótipos impostos pela sociedade, são algumas das problemáticas abordadas por Jenny Saville. A pele é o reflexo dos danos psicológicos aparentemente não visíveis.



Figura 13 - Desenho da estrutura do rosto com traços rápidos a carvão vegetal, sobre uma camada inicial em acrílico.

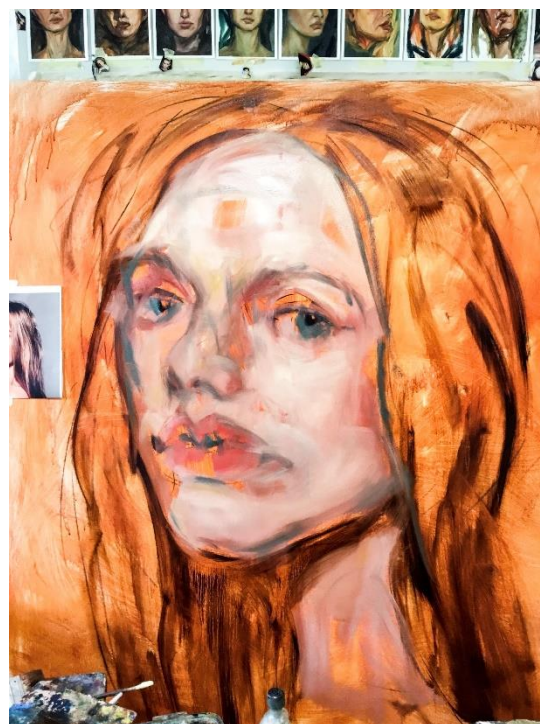


Figura 12 - Após as primeiras linhas da figura aplicam-se várias camadas de óleo e trabalham-se as transparências em veladura.

Na minha pintura, com o aumento da escala, tal como Saville, o tamanho permite ampliar o nível de impacto ao intercalar e distanciar as tramas largas numa composição figurativa. Este modo de ler a pintura na expressividade e intensidade do percurso da tinta na superfície da tela segue de igual modo a crueza dos corpos de Saville, porém no meu caso procuro mostrar a beleza feminina, através do modo como o processo de construir a fisionomia do rosto é visível nas velaturas e traços do esboço inicial.

O tamanho dos pincéis foi alterado para conseguir acompanhar a gestualidade. Na preparação da tela foram aplicadas duas camadas de cola branca e uma a duas de gesso acrílico, à qual foi adicionada uma pequena percentagem de azul da *prússia* e terra de *siena tostada*. O azul apenas serve para cortar ligeiramente o branco direto e tornar o fundo mais frio, onde posteriormente se aplicam as cores quentes. Entre elas os laranjas e tons mais carnis da pele. Para tornar a superfície mais plástica algumas das pinturas foram iniciadas com fundo a acrílico, o que permite menor atrito e maior fluidez quando a tinta é esticada em camadas posteriores.

Para desenhar o esboço inicial do rosto e, de modo a que fosse possível refazê-lo, foi utilizado carvão vegetal. Devido às propriedades orgânicas, torna-se um riscador básico e fácil de apagar na tela, no entanto, tem a inconveniência de contaminar com facilidade a tinta quando esta entra em contacto com as partículas. Ao trabalhar com camadas é possível “limpar” essas zonas e aproveitar de igual modo a fácil aderência do carvão vegetal para redefinir linhas do rosto. O desenho deste é iniciado diretamente na superfície, através de gestos rápidos, construtivos e estruturais. A forma geral dá-se através de tentativa e erro, o desenho é direto e pretende captar a expressão do rosto mais que a cópia fiel propriamente. Por vezes é utilizada uma vara na qual se prende o carvão na ponta, e a qual permite ter maior noção na construção de linhas iniciais simétricas. É utilizado um pano para apagar o carvão através de esfregaços.



Figura 8 - Detalhe de um dos vários panos utilizados na pintura em grande escala para apagar o carvão vegetal.



Figura 9 - Paleta utilizada, baseada em Anders Zorn.

Após o desenho estar concluído dá-se uma camada de *terbentina*, normalmente com terra de *siena tostada* e azul *phtalo*, este último em menor quantidade. Neste caso a tinta bastante opaca vai preencher as zonas de grande volume, sendo também aplicada em camadas finas e sobrepostas. Quando a pintura é toda executada a óleo, a primeira camada de *terbentina* serve substancialmente para reforçar a zona do cabelo, onde sobressaem mais transparências e velaturas. De seguida são aplicadas camadas de tinta mais densa com uma trincha (cerca de 10 cm) em zonas de preenchimento estrutural do rosto, segundo a geometria das formas. Para redefinir o desenho em vez de carvão vegetal, foi utilizado um pincel redondo. Aqui, decerto, trabalha-se um processo de composição na tentativa e erro de conseguir as proporções corretas. Consoante a aplicação de mais camadas, os valores vão sendo assimilados, assim como os detalhes. A paleta utilizada tem como base a gama cromática do pintor *Anders Zorn*, constituída por branco de titânio, preto de marfim, vermelho cadmio médio e amarelo ocre, à qual foi acrescentado posteriormente azul *phtalo*, azul da Prússia, terra de *siena tostada*, verde *veridian* e laca rosa para conseguir maior diversidade tonal na pele e construção do rosto.



Figura 15 - Conclusão de uma pintura em grande escala com clara evidência à necessidade de espaço amplo e distância na execução de pinceladas finais.

3.2. A fotografia como meio e a pintura como fim

Por princípio a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens tinham feito sempre pôde ser imitado por homens (Bejamin, 1992, 75).

A fotografia levou a uma libertação de quaisquer obrigações miméticas no processo de reprodução das imagens. Esta utilização sem precedentes permitiu um acentuar do ritmo reprodutivo. Este ato em demasia tornou cada reprodução um objeto único, projetado no significado e não na substância. Já não interessa se é cópia ou autêntico, o importante é tratar-se de uma amostra do conteúdo.

Numa sociedade complacente a imagens e formas polidas, regulares e controladas, provocar um ato de deformação em algo tão conformado, causa por si só estranheza, por não apresentar os parâmetros normais do rosto.

Autores como John Currin ou Malcom Liepke utilizam este tipo de imagens ficcionadas dos media e transformam-nas dentro de diferentes leituras para além da banalidade social.

John Currin filtra o conteúdo cliché da sociedade através da exploração do ideal americano de beleza feminina em temas políticos. A pintura funciona como meio de crítica, onde o corpo da mulher se transforma em algo grotesco e atrevido, pela distorção e avolumar das formas. As imagens provêm de um estilo comercial, onde está bem presente o formato da revista de moda e um certo lado pornográfico. O autor analisou vários modelos femininos cliché, onde observa as emoções e caricaturiza a sexualidade. Do mesmo modo que Currin utiliza a pintura como crítica à imagem estilizada da mulher na sociedade, esta investigação teórico-prática, procura desmistificar o lado não aparente de imagens manipuladas ou cobertas por filtros, provenientes das redes sociais e revistas de moda. A pintura é o meio de interpretação das expressões presentes no rosto, na qual, através da matéria e modelação, permite expor parte dos sentimentos retidos nas formas dos rostos tornados cliché.

No seguimento da utilização do retrato feminino, Malcom Liepke também trabalha sobre temáticas íntimas do prazer sexual através de uma gestualidade expressiva e espontânea, assente numa base de textura formada por coágulos de matéria. A pele normalmente é pálida sobre tons esverdeados, amarelos e rosa pastel. Este cuidado ao

tratar a superfície do corpo convida ao olhar delicado. Como contraste, os olhos e lábios são mais carregados de saturação e contraste, do mesmo modo que a mulher noturna se transforma com maquilhagem. As referências provêm de desenhos de modelos e fotografias. O interior de espaços urbanos reflete-se normalmente nas composições da pintura. Lugares de diversão e socialização noturna são camuflados num ambiente de inebriamento e toxidade erótica onde as figuras, normalmente jovens atraentes, posam em atitudes algo invulneráveis numa atmosfera sensual e aliciante. A tendência em utilizar modelos jovens centra-se no estereótipo que provoca mais desejo na sociedade, pelo facto de o corpo ser mais liso e perfeito. Os jovens são um turbilhão de emoções quando aliados à fase de descoberta e passagem para a idade adulta, o seu lado emotivo está mais exposto e, por isso, a interpretação de emoções no rosto é mais óbvia.

No meu trabalho, a desconstrução e reinterpretação das imagens tenta enquadrar o excesso de artificialidade das imagens mediáticas, não numa vertente caricatural como Currin, ou num contexto tão intimista como Liepke, mas sim numa tentativa de conciliação das duas vertentes numa construção do rosto ficcionado da fotografia para a pintura.



Figura 16 - Desconstrução da imagem ficcionada através da pintura.

Numa imagem não existe apenas um ponto de vista. Através da alteração do aspeto visível é possível transmitir diferentes interpretações já embutidas. O exemplo disso está simplesmente na forma de modelar o rosto, no tempo de execução ou em termos compositivos, que alteram o modo de transmitir a expressão base. Quando vários rostos interagem no mesmo plano criam diferentes diálogos entre si e funcionam como dissuasores. O objetivo é possibilitar várias leituras através da mesma imagem na pintura e conseguir um nível de regulação do caos, inerente à repetição e banalização das imagens. A própria morfologia do rosto permite desmistificar a aparência de um indivíduo e manter aspetos que o caracterizam. Para atingir o ponto de deformação num rosto é necessário ter o conhecimento básico de proporções e anatomia. Depois de perceber como o rosto é construído, torna-se possível desconstruir as linhas e alterar os ângulos. Alguns são alongados ou comprimidos aquando da deformação na pintura. O aspeto central deste pensamento foca-se na forma como a sociedade compacta a alma do indivíduo em prol de interesses consumistas. O rosto é “exprimido” como um objeto descartável onde só interessa o conteúdo exterior. No corpo implantam uma película que tapa as imperfeições. O rosto e o corpo são polidos como o vidro de um *smartphone*, que apenas funciona através de luz artificial e esquemas de manipulação. Nada se vê, tudo acontece sem questões e percepções. Os filtros retiram toda a essência da realidade, diminuindo a linha que transporta conteúdo emocional e valores intrínsecos, o que dificulta perceber quais são os pensamentos e estados de consciência contidos nas imagens de rostos. O que provoca todos os sinais expressivos, característicos de uma personalidade, encontra-se no campo metafísico da alma. Aquilo que não se vê propriamente, mas que existe e marca a presença. O objetivo está em reintegrar, devolver à imagem aquilo que foi absorvido através de conexões.

Um rosto tem sempre infinitas expressões e o retrato não apresenta só uma expressão entre outras. Não se trata apenas de uma simples imitação da realidade, parte já de uma representação da representação porque a própria percepção do modelo propõe tal reduplicação. Este não representa apenas um objeto mas matéria, assim como a imagem que surge no equívoco de um mimetismo e falha inevitavelmente. O que faz de uma imagem modelo? Estamos constantemente a observar e receber impressões de rostos desconhecidos. A relação de afeição, assim como o vazio do rosto, transmitem nas formas da cara um movimento constante. A instabilidade que afeta um rosto mesmo indiferente

ao sentimento, transmite sinais para o olhar do espectador que lhe solicitam um pensamento reformulado no cérebro.

O olhar comum não tem a capacidade de atravessar muitos dos extratos contidos num rosto. Facilmente se desliza na película imediata e não se vai ao encontro da verdade. Contrariamente o artista consegue tirar conclusões para além da superfície, no sentido de perceber mais facilmente as causas e efeitos de cada atitude ou pensamento. Um rosto que transmite felicidade aparente pode muitas vezes usar uma máscara que encobre sentimentos de repulsa. O que aparentemente é visível, consiste numa “área de jogo”, onde aquilo que se quer mostrar ao seguir um padrão imposto pela sociedade, acaba por se sobrepor àquilo que se deve fazer por iniciativa própria. São interesses e não impressões. O rosto é um território onde habitam traços gerados pelo dia-a-dia. Tudo entra numa constante de absorção através de filtros. A constante, neste caso o conjunto de pessoas que seguem um determinado estilo de vida, depende dos valores adquiridos na cultura. A superfície apresenta-se como uma construção, um plano modelado onde os elementos anatómicos, que constituem o corpo, definem uma morfologia dada através de intensidades e dinâmicas.

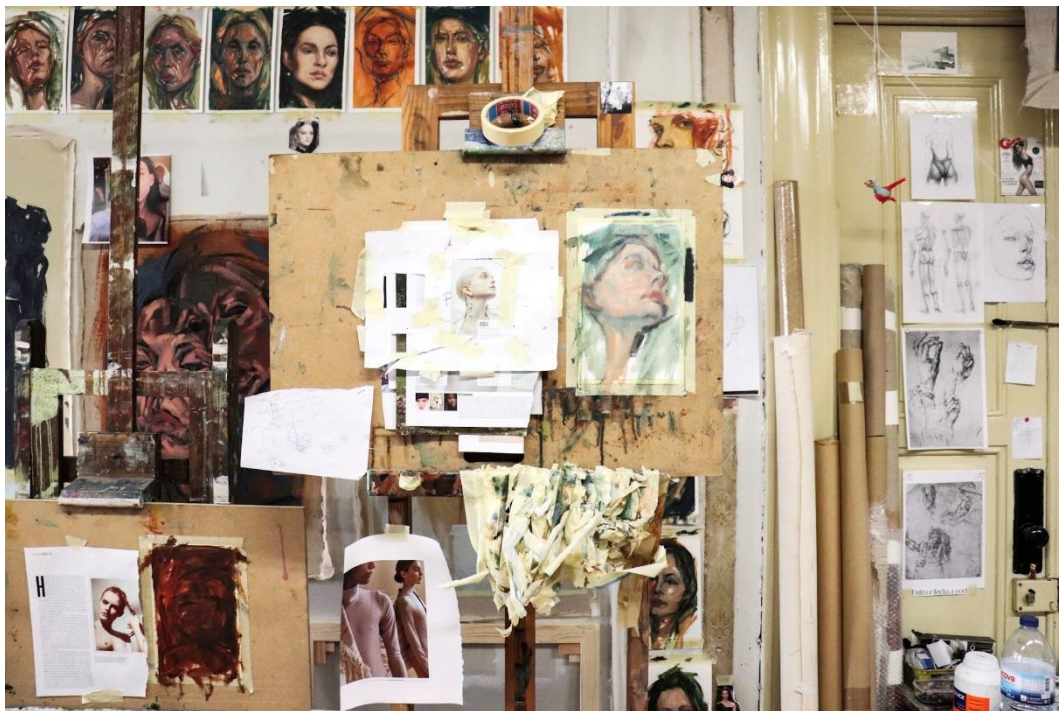


Figura 17 - Ligações, desconstrução e construção da imagem na pintura, através do olhar que vai para além da superfície da imagem. O atelier como espaço de estudo do rosto feminino na sociedade manipulada.



Figura 18 - O espaço do atelier como laboratório de investigação e pesquisa. Referências e estudos fisionômicos.

Na pintura, utilizo a fotografia como um modo de ver através desses extratos, que são transformados em camadas de tinta. O carvão representa os ossos e a estrutura do rosto, as sobreposições de tinta funcionam como músculos, carne e pele do rosto, que da superficialidade e instantaneidade da imagem fotográfica é trazido para o tempo e reflexão da pintura.

Alois Riegl argumenta que a arte háptica, que funciona como a pintura mais centrada no objeto em si, enquanto a arte ótica reflete as imagens e pensa os objetos como figuras no espaço. *O termo háptico deriva do grego haptesthai que significa “tocar”. (...) a sensação de tocar* (Branco, 2013, 473). A fotografia inicia-se na ótica, ao selecionar imagens provenientes de um espaço físico (revistas) ou digital (*Instagram*). Esta forma da imagem atuar sobre uma rede externa foca-se na superficialidade do conteúdo e rápida impressão na sociedade. O *Instagram* funciona como base na criação de um perfil que agrupa várias imagens numa grelha de identidade digital. Este conteúdo é impreciso porque foca-se mais na estética e cria idealizações erradas. A pintura funciona como parte háptica da equação ao permitir transpor a superficialidade das imagens, através da análise e perceção retiradas, ao absorver e interpretar as expressões da modelo. Por vezes, encobertas por filtros e manipulações digitais. Na pintura vão-se concentrar todos os estímulos da imagem, elevados pela complexidade da matéria pictórica e significado histórico.

O conteúdo proveniente da imagem suscita diferentes estímulos, que se medem na intensidade com que a tinta é aplicada na superfície, muitas vezes pendente da forma como sofre exageros e alterações. Um exemplo é o brilho dos olhos, que sendo mais ou menos definido, age como um mediador do estado de espírito interior. O brilho dos olhos, ou a falta deste, gera uma estranheza quando conciliado à cor da pele. Se o rosto tem bastante luz e saturação, naturalmente predispõe de um brilho intenso nos olhos. Aqui concentra-se um aspeto importante da pintura que age como reformulador de outro estado de espírito e não o que aparenta a imagem. Ao retirar o brilho dos olhos num rosto onde abunda a luz e cor, este vai causar um impacto diferente por não seguir a normalidade. Um rosto belo que aparenta estar feliz não espelha realmente o interior. A pintura é o meio que permite esse reformular e procura a realidade das emoções presas na imagem. Um sorriso pode ser igualmente forçado, sendo que o exterior é muitas vezes uma capa que aparenta satisfação.

O cérebro humano desenvolve a sua aprendizagem pela prática e tem tendência a criar ciclos constantes com diferentes durações de tempo. O objetivo da evolução está na forma como se constrói e desconstrói a matéria.

Produzir pinturas que se baseiam em imagens de rostos banalizados, dentro de um certo estereótipo consumista e repetitivo, leva à criação de um hábito. Dentro deste ciclo é importante saber gerir alguma distância no conjunto estudado. O equilíbrio encontra-se no cruzamento da rotina, com a distância que se deve ter em relação à abordagem que se faz do objeto. Quando se define um foco e o trabalho intensifica, a tendência em afunilar os conteúdos permite encontrar fórmulas diferentes de construir a pintura. Através do erro e ao analisá-lo, dá-se posteriormente a aprendizagem aquando da resolução do problema. O cérebro assimila essa informação e prossegue a reconstrução. Embora esta linha contínua seja fundamental no início, torna-se demasiado repetitiva e deixa de permitir a entrada de outras opções, o que transforma o processos em algo obsoleto.

A quebra deste ritmo pela procura de diferentes estímulos e no ato de contrapor parte do conteúdo, funciona como um teste, ou seja, apenas entra o conteúdo necessário da fração principal, que é o essencial para atualizar a dinâmica desse percurso. O equilíbrio surge entre continuidade e diversidade. Um exemplo concreto está nos diferentes meios de onde provêm as imagens utilizadas. Nas revistas o público é mais restrito, devido às necessidades de locais de venda e o conteúdo está dependente do agenciamento entre modelos, produções e *marketing*. A abordagem dá-se mais indiretamente, pela necessidade em adquirir a revista física. De outra forma, o *Instagram* tem uma relação mais direta e rápida na sociedade, pelo facto de estar à distância de um clique para visualizar as imagens publicadas no perfil, em qualquer lugar e qualquer dispositivo, bastando apenas uma ligação à internet.

Desta forma a ligação que se cria é mais direta, consoante o nível de relevância desenvolvido em determinada modelo. Pendente da quantidade de estímulos visuais que posteriormente configuram a pintura, é possível perceber mais atentamente o conteúdo que atrai o interesse estético, bem como a tentativa de interpretar na pintura as relações entre imagem superficial e pensamentos interiores. O processo de observação segue uma linha mais lenta, constante e diferenciada. Todo o potencial da modelo vai surgindo de publicação em publicação o que torna as ligações contínuas na aprendizagem da própria imagem e percepção das formas anatómicas, através de diferentes ângulos ou da repetição

dos mesmos, começa por se perceber parte da personalidade. Esta matéria é importante na construção da pintura, tanto em aspetos compositivos como na ligação e desconstrução de rostos pela expressão, ao modelar as camadas de tinta.

Estar completamente inundado de informação visual e processar esse conteúdo ao máximo é importante. O verdadeiro teste às capacidades de um bom observador está em saber quando se deve olhar de dentro para fora e ter a noção dos problemas que surgem durante o processo de transformação e do fazer da pintura. A distração ganha tanta importância como o foco, apesar de este ser o fio condutor. Esta função permite ler o objeto de fora e conseguir formular uma série de análises construtivas que vão suscitar diferentes oscilações no conteúdo.

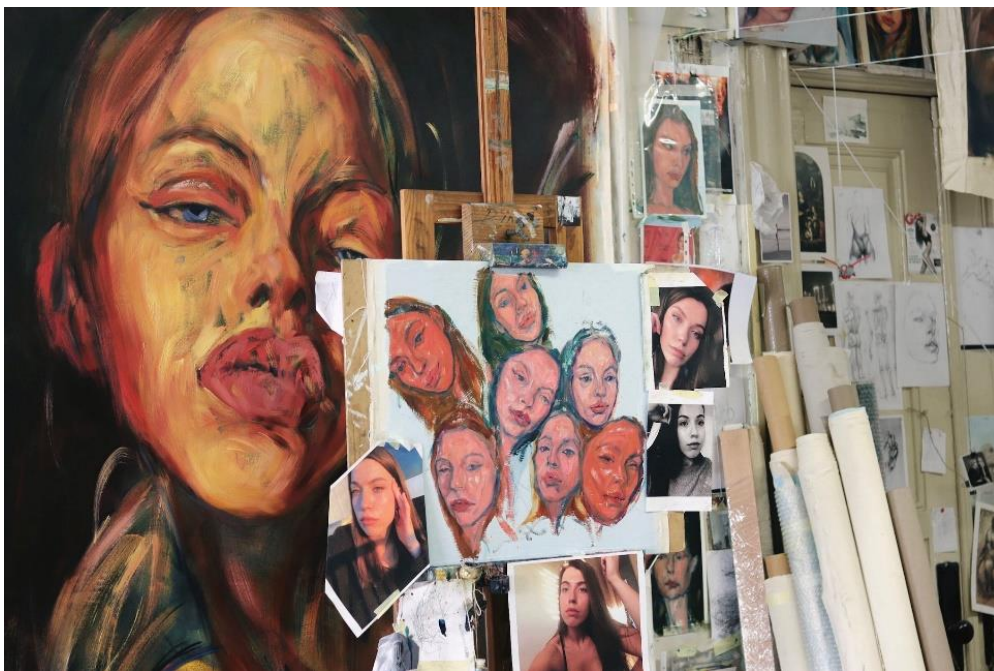


Figura 19 - Representação do modo como os vários estágios do trabalho se desenvolveram em termos de escala e percepção. Algumas das possibilidades de vivenciar e construir o rosto, através do processo pictórico.

Quando estamos perante uma imagem que nos consome, no sentido de dissipar a mente na incerteza daquilo que se vê, devido à escala, ritmo e expressividade da pintura, damos por nós a percorrer o gesto da pincelada e as formas, que juntas criam um espaço transitivo. A grande escala ao abranger a maior parte do campo de visão gera uma imagem imponente. Parte da pintura baseia-se numa trama de movimentos contínuos. Essa junção forma ângulos e diagonais que permitem ao cérebro produzir percursos. Trata-se de provocar um estímulo no espetador, através da vivência expressiva, presente no tempo em que a pintura foi executada. Pretende-se transpor este ciclo ao espetador e suscitar-lhe no cérebro a construção de um percurso interpretativo de todo o processo, pela criação de um espaço transitivo, baseado nas emoções vindas da pintura, transmitidas ao observador.

As dimensões por si só tornam visível a intensidade da pintura nos gestos que dão forma à expressão pictórica. Aqui o corpo cria o próprio ritmo da pintura como um todo, devido à extensão dos movimentos. Pintar um olho ou um nariz requer a total amplitude do braço e não apenas de um dedo. O gesto parte da dinâmica corporal. Há um pensamento mais virado para o preenchimento de um espaço, devido ao vazio da tela. É fundamental dar substância através de camadas de tinta transparentes que posteriormente vão conduzir a estrutura do corpo, trazido pela escala, no espaço para a observação do todo. Como foi referido, a grande escala não permite fugas ao olhar. Confronta-o e sugere ao espetador esse olhar íntimo do processo e do resultado final. A pintura desvenda-se em pormenores visíveis de diversas distâncias e cabe ao espectador fazer essa gestão corporal e ter o olhar de decisão do afastamento, ou da aproximação ao detalhe da pintura, que revelarão o todo da primeira impressão ou o pormenor e detalhe intimista do espírito.



Figura 20 - Desenho inicial com vista a perceber a fisionomia global e zonas de modelação. É visível a ligação entre o desenho e a pintura, que se complementam.

4. Conclusão

A quantidade de imagens a circular nas redes sociais, revistas e publicidade torna-se cada vez mais repetitiva e imensa. Funcionam como construções fictícias que, através do conteúdo transmitido nos ecrãs alteram os ritmos de vida da sociedade. A procura de uma fantasia perfeccionista na imagem fictícia, está aliada ao poder de sedução. O ideal de beleza feminino fundamenta-se na magreza quase extrema do corpo, que se contrapõe pelo avolumar do peito, glúteos e lábios. Procura a junção entre o corpo e rosto *skinny* de adolescente com os atributos de uma mulher adulta. Cada vez mais, a cultura do consumo submete a beleza ao estímulo e excitação virtuais. O ideal, ao subtrair-se a este esquema elimina qualquer valor inerente ao belo e torna-o polido. Através da pintura é dada uma reconfiguração das imagens manipuladas, de modo a tentar perceber o real estado de espírito presente no rosto, por detrás da aparência física visível na interpretação das expressões das modelos selecionadas.

Ao utilizar imagens do *Instagram* e revistas de moda, têm que ser criadas ligações na interpretação dos movimentos e expressões da modelo para posteriormente processar essa informação na pintura com base no estado de espírito presente no rosto. Embora encoberto pelos filtros e manipulação digital maioritariamente consumista, visa explorar o corpo como montra de produtos. Durante o processo prático, imagem e pintura funcionam como opostos que se complementam no estudo da anatomia, ângulos e traços da expressão. A superfície da imagem processa-se através de rápidas impressões, da mesma forma que causa impacto e seduz a sociedade. A pintura procura compreender a imagem pelo lado intrínseco do rosto, no sentido em que inclui, através das expressões, as formas presentes na imagem, ao acolher o lado invisível das emoções na complementaridade e execução do objeto pictórico final.

Entre imagem e pintura qual será que consegue transmitir melhor a veracidade da modelo e tornar um rosto único? A pintura quando utiliza uma imagem como referência, vai ao encontro de um momento congelado superficialmente. É possível analisar, através da fisionomia do rosto, alguns dos traços psicológicos e perceber o estado de espírito da modelo. Na superfície da pintura reúne-se a interpretação do que é visível superficialmente e aquilo que não é de todo visível, mas pertence ao forro das emoções. O ato de pintar por si só engloba a gestualidade e o percurso da construção do rosto, ou

seja, apesar de a modelo não estar em carne e osso, na pintura há uma reinterpretação que pede uma análise mais profunda dos traços que formam a identidade do rosto. Esse tempo dado ao processo da pintura, aliado ao cunho pessoal do artista, redescobre de forma mais crua, o que preenche aquele corpo e o move, preso na ideia da repetitividade e imediatismo da imagem mediática/ficcionada. Na pintura vista ao vivo, um retrato é sempre único e real, pois existe uma presença verídica da tinta como carne e do gesto como corpo do seu autor, que de algum modo traduzem numa vertente pictórica a verdadeira singularidade da modelo, ao contrário das imagens fotográficas presentes nos dispositivos digitais.

Nas duas séries de pintura apresentadas, a micro escala reúne o lado mais repetitivo das imagens e a rapidez de execução, que refletem a velocidade com que a sociedade cultiva o ego e as estratégias de publicidade que utilizam o rosto de modelos jovens e belas para vender produtos. No processo prático é visível uma constante tentativa em perceber o lado por detrás da manipulação das imagens, o real estado de espírito das modelos refletido na gestualidade do traço e da expressão dos rostos. Há uma procura pela percepção do que a imagem não mostra superficialmente, mas que ganha valor, quer pela história e relevância, quer pela singularidade da pintura. A escala remete para um lado mais íntimo e voyeurista do contacto privado com as imagens.

Na execução em grande escala, a ligação entre imagem e pintura dá-se maioritariamente ao nível do corpo, na interação do gesto construtivo, que conjuga trinchas largas a movimentos dinâmicos de matéria na superfície da tela. Numa ampliação do campo de visão, a intensidade da pintura ocorre significativamente no preenchimento da mancha, através de velaturas. A estrutura constrói-se e desconstrói-se ao longo do processo, dada a importância em deixar as tramas visíveis e a forma como se chega à pintura final.

O editorial de moda e as redes sociais foram a zona ideal para estudar e compreender a sociedade no seu estado de reprodução e banalização, através das imagens associadas a estereótipos de beleza, instruídos pelo consumismo. As imagens e o modelo, apesar de serem um só não, estão necessariamente em conexão. Isto deve-se ao poder que a superficialidade da imagem tem, assim como as estratégias desenvolvidas para manipular os sentidos, onde as modelos estilizadas são utilizadas como montra. Ninguém se interessa pelos valores morais, apenas um corpo delgado, jovem e polido é requisitado.

A repetição de imagens está inerente à necessidade em recriar um perfil aparente, que represente a impressão de perfeição num panorama ilusório. Isto porque são desenvolvidos padrões que agrupam determinado cliché em detrimento de uma imagem “certa” daquilo que são os padrões de beleza ideal na sociedade.

Neste caso, a pintura apenas age como meio que procura interpretar a realidade aparente e oculta das imagens, aquilo que está inerente às expressões do rosto e não apenas visível numa primeira impressão demasiado rápida, superficial.

Diante disto, o rosto humano nunca desvenda todos os enigmas. Após estudar a forma como se ligam as expressões e a capacidade em estimular emoções através de conexões visuais, o ambiente em redor também tem a capacidade de interagir na imagem e através dela. A necessidade em complementar a presença do rosto com o meio onde este interage pressupõe um alinhar da imagem com o espaço e os elementos que envolvem a sua estrutura visual. A lógica de construção e de desconstrução aplica-se do mesmo modo ao rosto, na medida em que as linhas deste se conectam ao fundo e fundem numa configuração de espaço e corpo.

Este trabalho procurou refletir acerca do poder da pintura como forma de interpretação e de leitura face ao imediatismo e fragilidade das imagens ficcionadas dos estereótipos do rosto e do corpo femininos que se encontram disseminados nos media. De modo algum se pretende inferir aqui uma visão moral acerca das problemáticas sociais e dos cânones de beleza impostos mediaticamente, assim como questões de género implícitas, embora naturalmente sejam temáticas que de forma natural estejam associadas a este projeto.

Pretendeu-se sim, através da pintura e no género milenar do retrato a óleo, conceder ao observador uma leitura diferente da imagem banalizada com a transferência da noção de tempo e complexidade ausentes na forma original à qual são apresentadas. A pintura é forma de pensamento na refração da imagem ficcionada do estereótipo feminino.

Resta questionar no fim o que poderá ser mais real, se as modelos, ou a pintura.

5. Bibliografia

- Alberti, L. B. (2016). *De Pintura, seguido de Escultura*. BookBuilders.
- Barthes, R. (2018). *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, Lda.
- Bayer, R. (1976). *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Bergson, Henri. (2001). *A Evolução Criadora*. Lisboa: Edições 70.
- Bejamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Branco, P. (2013). *Imagem, Corpo, Tecnologia. A função háptica das novas imagens tecnológicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Carchia, G., & D' Ângelo, P. (2009). *Dicionário de estética*. Lisboa: Edições 70, Lda.
- Deleuze, G. (2018). *A Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70.
- Deleuze, G. (2015). *A imagem – tempo. Cinema 2*. (1st ed.). Lisboa: Sistema Solar (Documenta).
- Eco H. & Rocha, A. (2004). *História da Beleza*. Algés: Difel 82 – Difusão Editorial.
- Freeland, C. (2007). *Portraits in painting and photography*. Philosophical Studies, 135(1), 95-109.
- Gombrich, E. H. (2006). *A História da Arte*. Lisboa: Público.
- Gregory, R. L. (1968). *A Psicologia da Visão (O Olho e o Cérebro)*. Porto: Editorial Inova Lda.
- Han, B. C. (2016). *A Salvação do Belo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Heller, E. (2019). *A psicologia das cores*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Kagge, E. (2017). *Silêncio na Era do Ruído*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Kandinsky, W. (2017). *Do Espiritual na Arte*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.
- Léger, F. (1989). *Funções da Pintura*. São Paulo: Livraria Nobel.

Lipovetsky, G. (1989). *A era do vazio, Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Relógio D'Água.

Lipovetsky, G. (2019). *A sociedade da decepção*. Lisboa: Edições 70.

Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2019). *O capitalismo estético na era da globalização*. Lisboa: Edições 70.

Nathan, J. & Zöllner, F. (2014) *Leonardo da Vinci – A Obra Gráfica*. TASCHEN.

Nogueira, I. (2016). *A Imagem no Enquadramento do Desejo. Transitividade em Pintura, Fotografia e Cinema*. Silveira: Book Builders.

Nogueira, I. (2019). *Teorias da arte*. Silveira: BookBuilders.

Onuki, G. M. (2018). *Corpo, Estética e Temporalidade: As oscilações da Experiência e a metamorfose do sensível nas sociedades midiaticizadas ocidentais*.

Ostrower, F. (2003). *A grandeza humana – Cinco Séculos, Cinco Gênios da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Campus.

Ostrower, F. (1998). *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Editora Campus.

Rigaud, J. (2015). *A Treatise on Painting – Leonardo da Vinci*. New York: Dover Publications, Inc.

Ronen, R. (2009). *Aesthetics of Anxiety*. Albany, N. Y.: SUNY Press.

Scruton, R. (2009). *Beleza*. Lisboa: Guerra e Paz.

Smith, D. (2019). *Pensar como Leonardo da Vinci*. Portugal: Vogais.

Talon-Hugon, C. (2015). *A Estética. História e Teorias*. Lisboa: Texto&Grafia.

Walsh, M. (2013). *Art & Psychoanalysis*. London: I. B. Tauris.

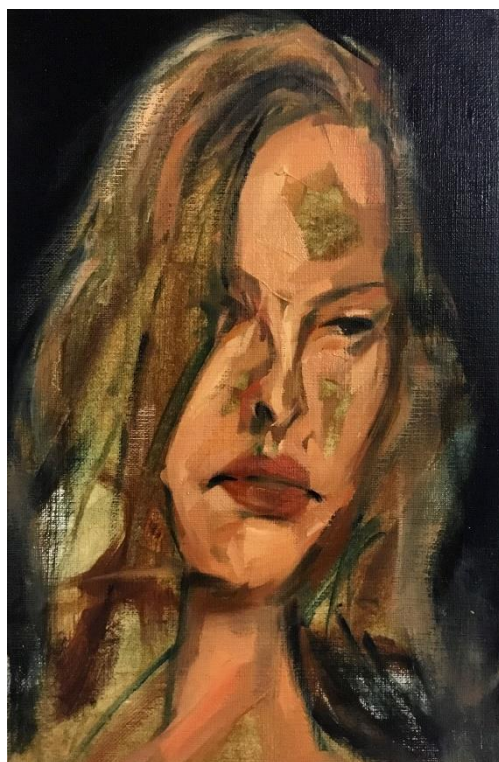
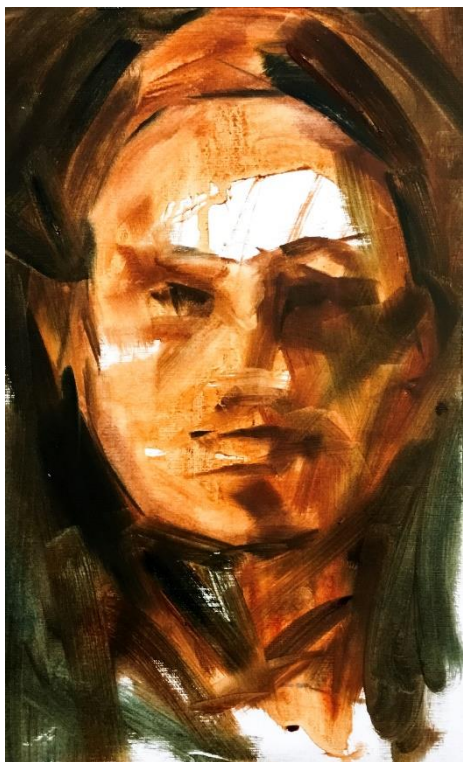
Wolf, N. (1992). *O Mito da Beleza. Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco.

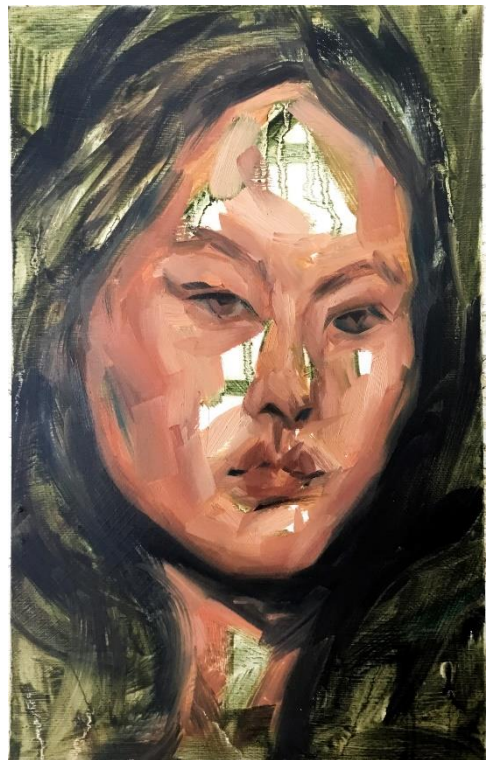
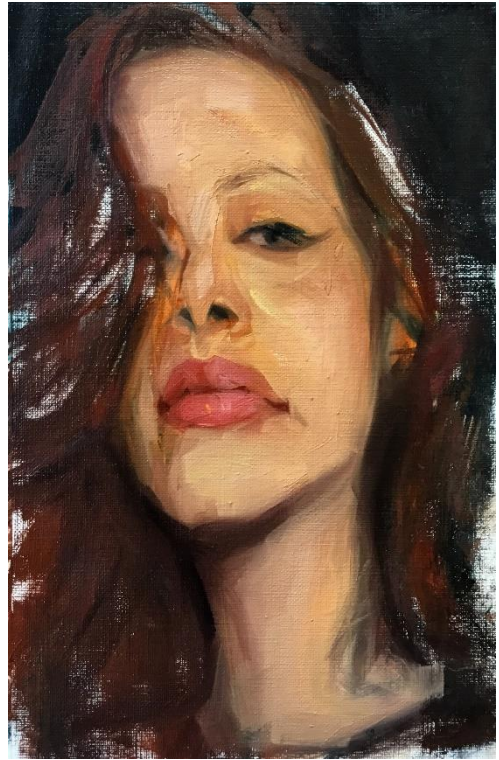
Woodall, J. (1997). *Portraiture: Facing the subject*. Manchester University Press.

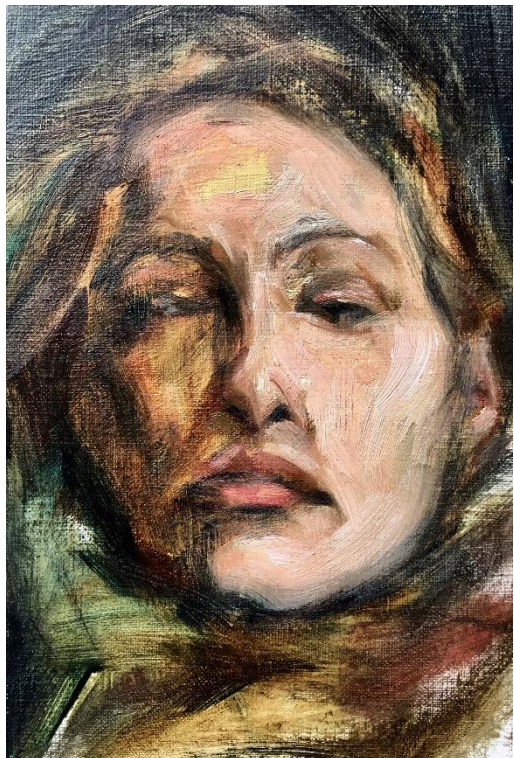
Índice de figuras

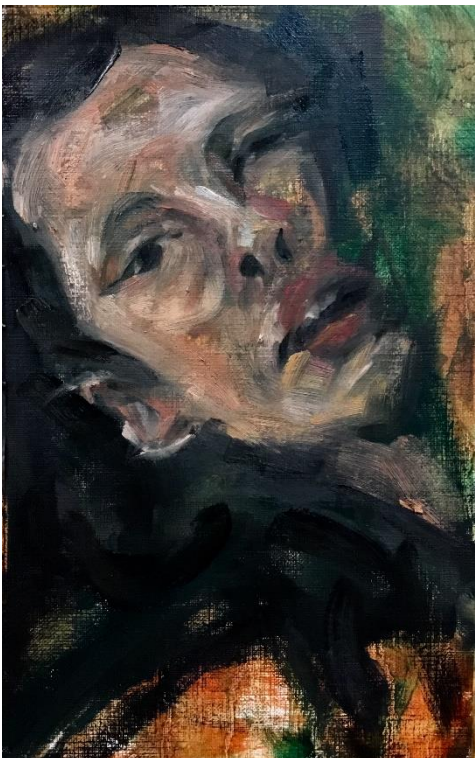
Figura 1 - Início da construção do rosto com carvão vegetal, sobre uma primeira camada de terbentina e terra de siena tostada.	12
Figura 2 - Conjunto de recortes de revistas de moda, onde é visível a conexão entre referências, espaço do atelier e pinturas.	16
Figura 3 - Processo de seleção de rostos na revista <i>Vogue</i>	20
Figura 4 - O atelier como ambiente e criação da linguagem expressiva, através da acumulação e consequente revestimento das paredes com pinturas de pequeno formato.	21
Figura 5 - Pormenor da série de 150 pinturas de pequeno formato, montadas numa instalação durante a exposição coletiva: DECURSO-PENSAMENTO SOBRE A PINTURA, no Fórum da Maia em 2019.	22
Figura 6 - Desenho da estrutura do rosto com traços rápidos a carvão vegetal, sobre uma camada inicial em acrílico.	24
Figura 7 - Após as primeiras linhas da figura aplicam-se várias camadas de óleo e trabalham-se as transparências em veladura.....	24
Figura 8 - Detalhe de um dos vários panos utilizados na pintura em grande escala para apagar o carvão vegetal..	25
Figura 9 - Paleta utilizada, baseada em Anders Zorn.	25
Figura 10 - Conclusão de uma pintura em grande escala com clara evidência à necessidade de espaço amplo e distância na execução de pinceladas finais.	26
Figura 11 - Desconstrução da imagem ficcionada através da pintura.	28
Figura 12 - Ligações, desconstrução e construção da imagem na pintura, através do olhar que vai para além da superfície da imagem. O atelier como espaço de estudo do rosto feminino na sociedade manipulada.	30
Figura 13 - O espaço do atelier como laboratório de investigação e pesquisa. Referências e estudos fisionómicos.....	31
Figura 14 - Representação do modo como os vários estágios do trabalho se desenvolveram em termos de escala e perceção. Algumas das possibilidades de vivenciar e construir o rosto, através do processo pictórico.....	34
Figura 15 - Desenho inicial com vista a perceber a fisionomia global e zonas de modelação. É visível a ligação entre o desenho e a pintura, que se complementam.....	36

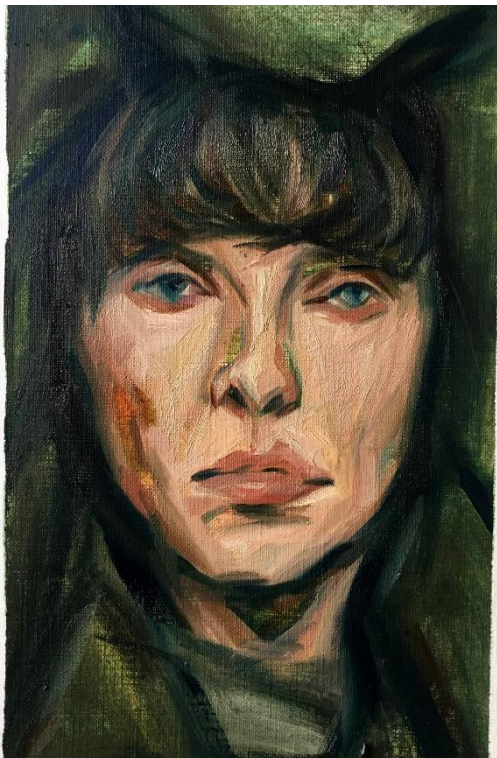
6. Catálogo

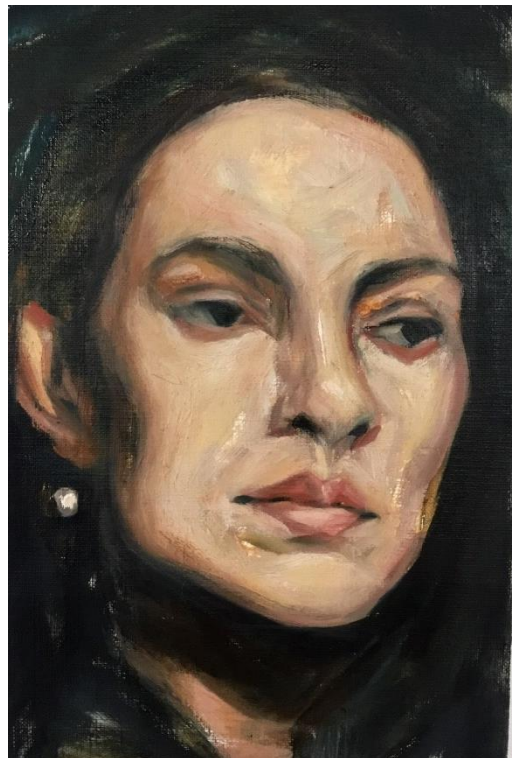


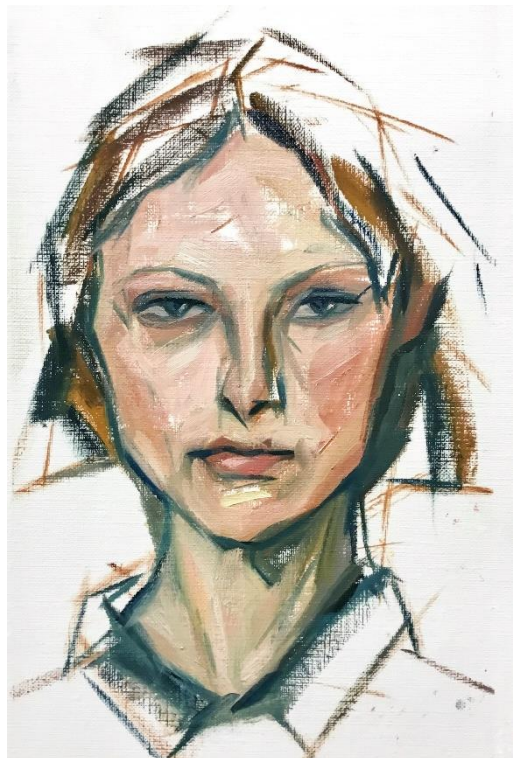


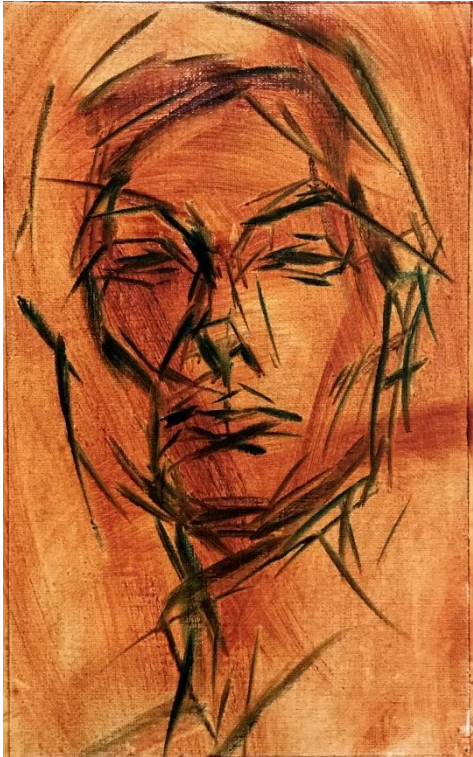




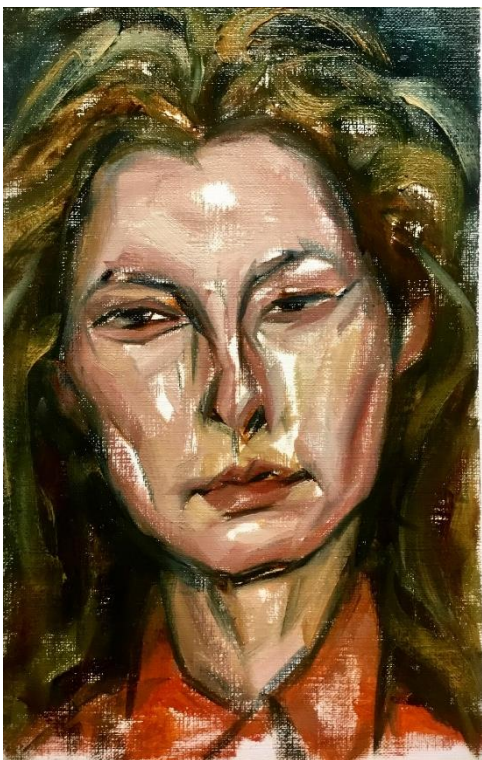


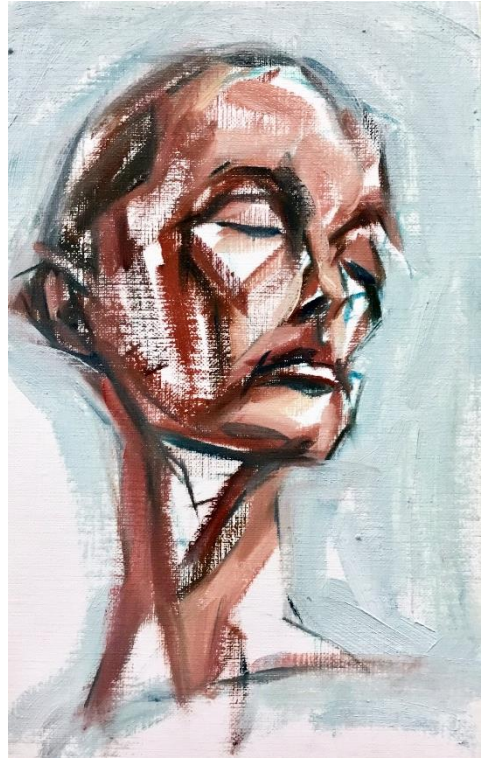


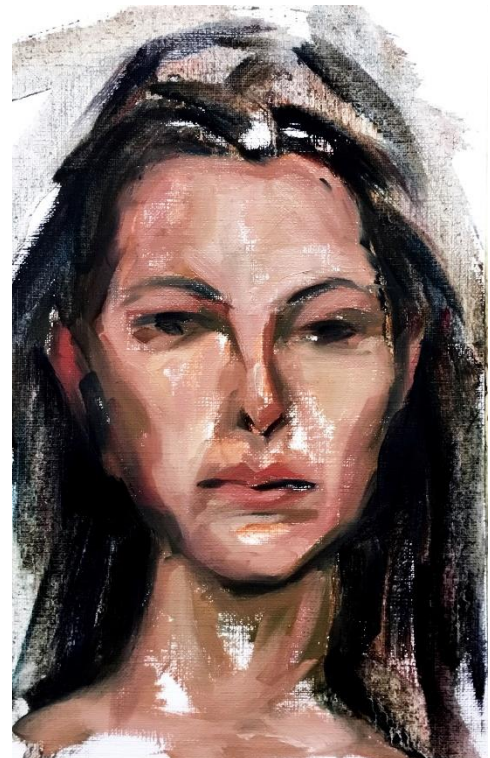


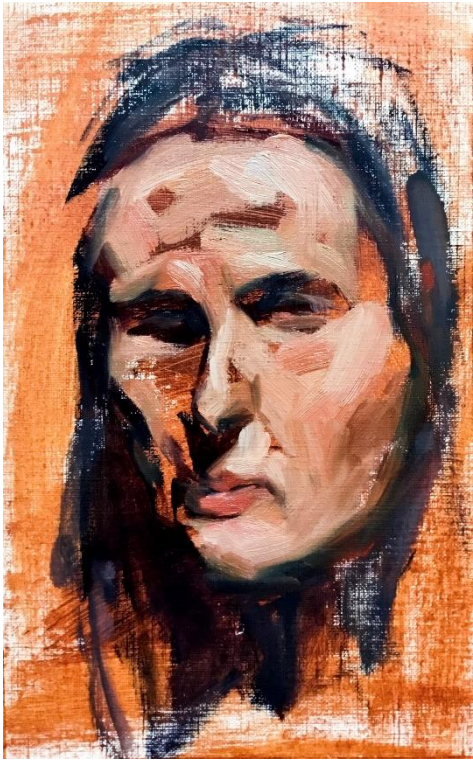


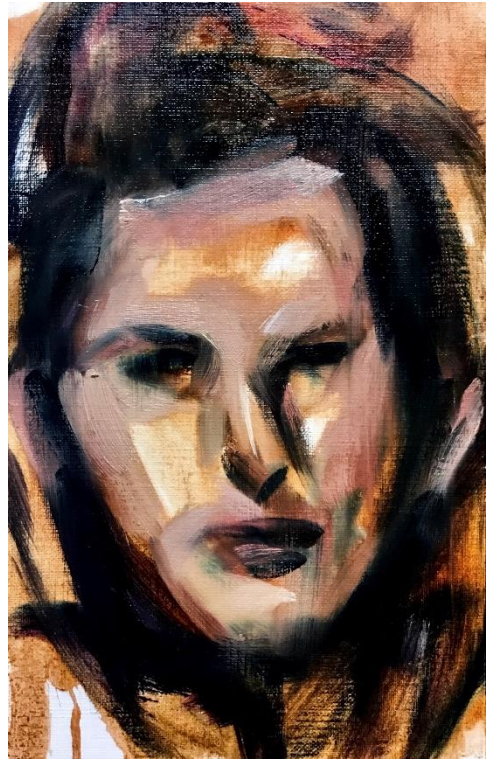
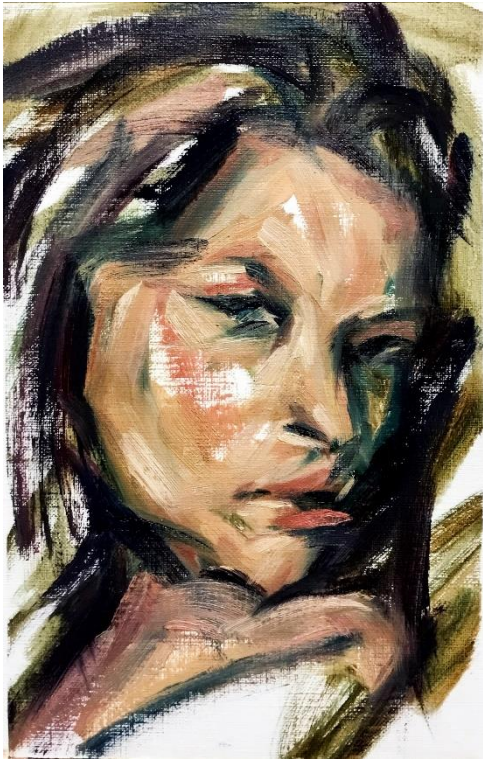














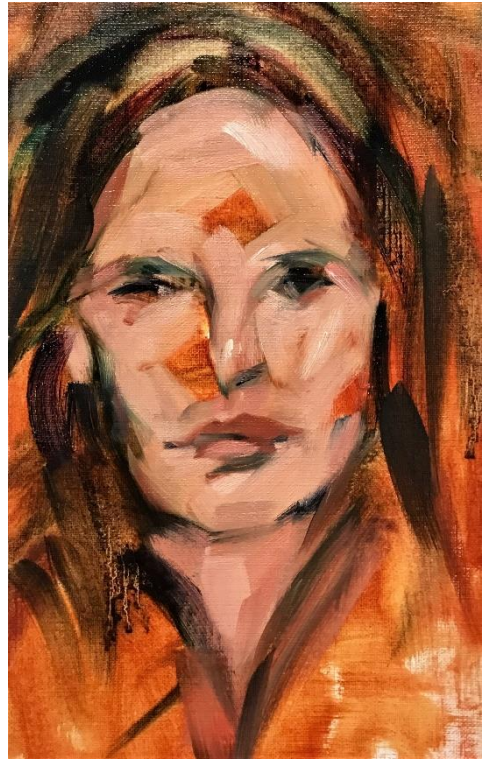








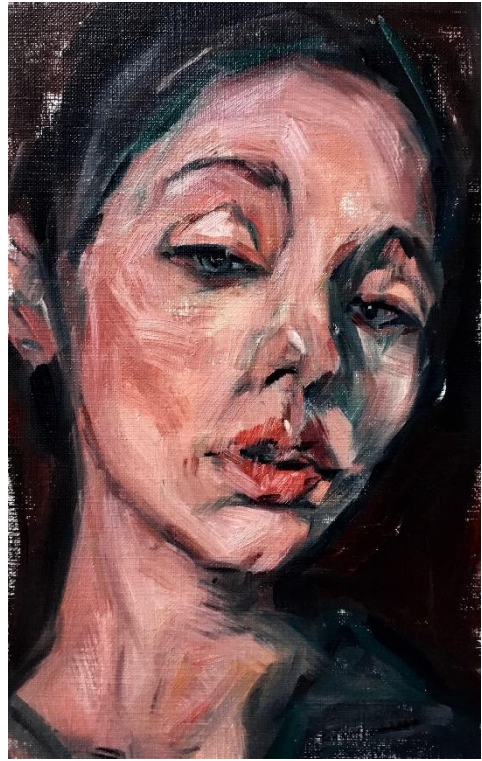










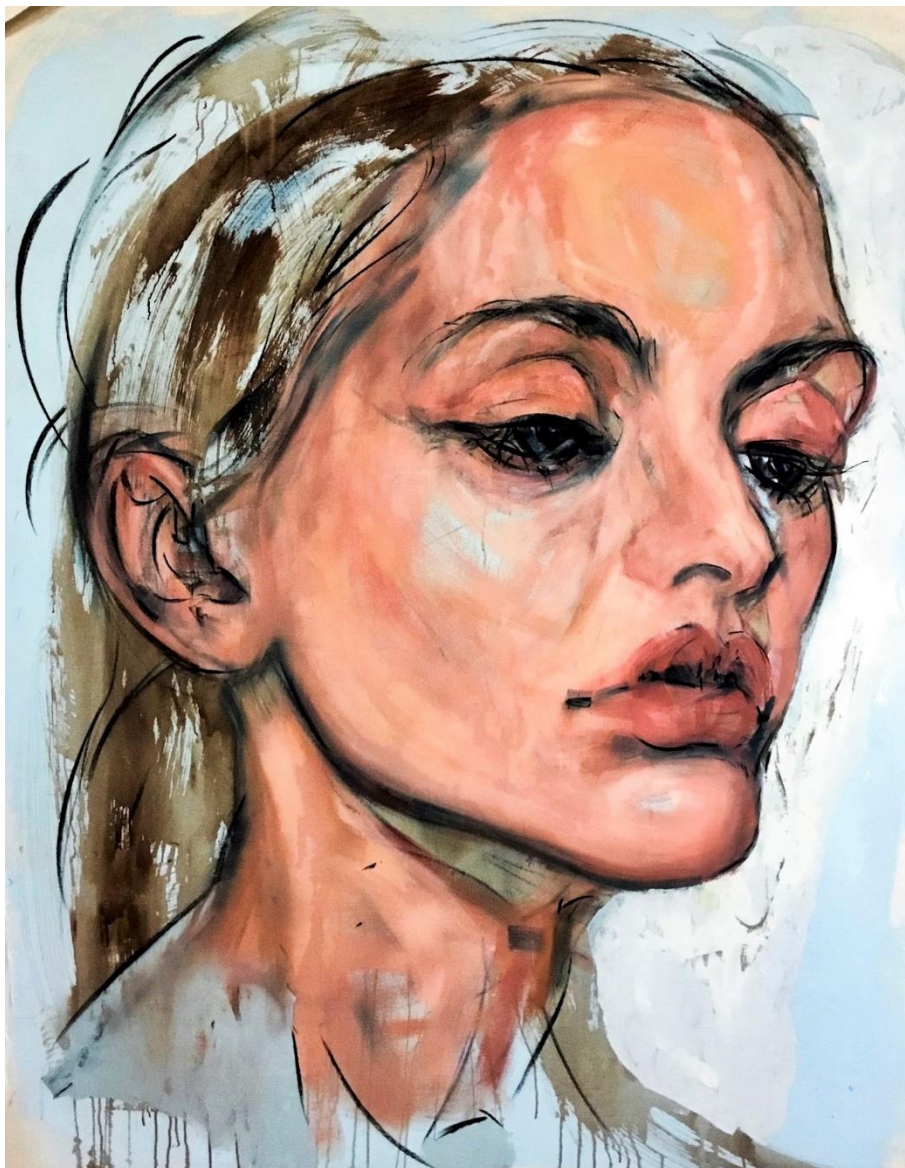




Arquivo: processo visual, (série 150 pinturas) óleo sobre papel Figueiras 300gr, 30 x 23 cm (cada pintura). 2018-2019



ZUBASHCHENKO 1.6, óleo, acrílico e carvão vegetal sobre lona, 160 x 145 cm. 2019



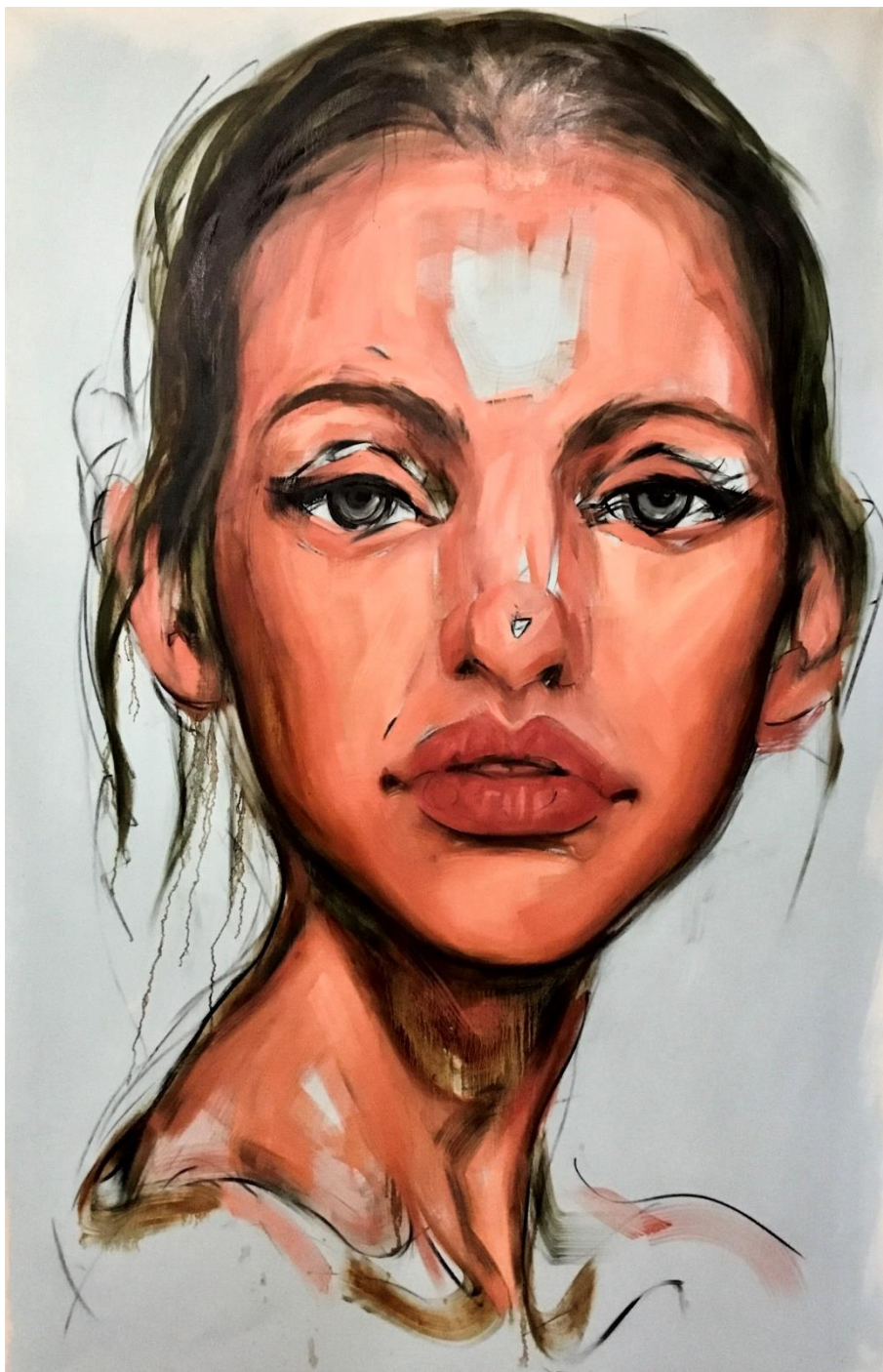
ZUBASHCHENKO III, óleo e carvão vegetal sobre lona, 200 x 160 cm. 2019



VELGAN bay, óleo sobre lona, 200 x 160 cm. 2019



VLADA onde day, óleo e carvão vegetal sobre lona, 250 x 160 cm. 2019



ZUBASHCHENKO IV, óleo e carvão vegetal sobre lona, 250 x 160 cm. 2019



DROP the GREYS in LIGHTS, óleo sobre lona, 250 x 160 cm. 2019



ZUBASHCHENKO V, óleo sobre lona, 250 x 160 cm. 2019



Just HADID, óleo sobre lona, 250 x 160 cm. 2019



CIGARETTES after DESINTEGRATION, acrílico, óleo e carvão vegetal sobre lona, 200 x 160 cm.
2019