

Carla Maria Pinto Borges Gonçalves

Retratoplastia

O retrato como processo



2009

Carla Maria Pinto Borges Gonçalves

RETRATOPLASTIA
O retrato como processo

Relatório do trabalho de Projecto para obtenção do grau de mestre em Pintura
Orientador: Prof. Doutor Paulo Luís Almeida

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

2009

«A pintura pensa. Como? Esta é uma questão infernal. Talvez inalcançável para o pensamento. Averiguemos. Procuremos um rasto. Sentimo-nos tentados a perceber esta questão de sabedoria do pintor, a sua vocação de conhecimento e a sua vocação de ciência. Sem dúvida que se trata de uma questão complicada, que se encontra deslocada, somente deslocada. Conhecimento e ciência sempre se interligaram, se afectaram, tendo-se entrelaçado, confrontado, pervertido.»

Georges Didi-Huberman, *La Pintura Encarnada*

Resumo

O trabalho de retratoplastia visou um estudo particular do processo pictórico do retrato. Tratou-se essencialmente de um trabalho no campo da prática da pintura, nos processos por que ela passa, desde o desfazer e refazer uma imagem, a utilização de determinados meios, materiais e estratégias no campo experimental que levam à alteração da imagem. A associação do acto pictórico com a cirurgia plástica constitui um dos momentos principais deste trabalho.

Numa primeira fase, analiso as principais características de uma retratoplastia, os meios que a compõem e as semelhanças com a cirurgia plástica, citando o trabalho de alguns artistas que foram importantes para o desenvolvimento deste conceito. Numa segunda fase é analisado o projecto realizado e as fases por que este foi passando, e cujas reflexões foram sendo colocadas no blogue *retratoplastias*, que se tornou numa ferramenta essencial para o registo e análise do trabalho.

Palavras-chave:

Retrato; Cirurgia; Processo; Real; Artificial; Ironia; Ficção; Auto-Ficção.

Abstract

The work of “portraiture” concerns in a particular study of process of making a portrait. It was essentially a work on the practice field of painting, in the process of decomposing an image done, by using certain materials and strategies in the experimental field, that lead to change the image. The association of pictorial act with plastic surgery is one of the main moments of this work. Initially, I analyse the main characteristics of a “portraiture”, the resources it contains and the similarities with plastic surgery, citing the work of some artists who were important to the development of this concept. In a second phase, I analyse the practice of my work, the stages it passed, whose thoughts were being placed on *retratoplastias* blog, that became an essential tool for recording and analysis of that work.

Keywords:

Portrait; Surgery; Process; Real, Artificial; Irony, Fiction, Self-Fiction.

1. Introdução

A escolha do tema para o meu projecto teve como motivação principal o corpo, pois é com ele que penso e existo e dou pela passagem do tempo, é ele o agente principal da mudança. A passagem dos anos tem sido um agente de desestabilização do meu modo de pensar o corpo: o carácter efémero torna-se cada vez mais presente. O facto de saber que o meu corpo está a mudar continuamente questiona tudo. O estranho, o desconhecido, que era um elemento externo, passa a fazer parte do meu corpo.

Na pintura, o acto de criação de retratos evidencia uma necessidade de continuidade no tempo, uma espécie de procura da eternidade. Daí a minha vontade em mudar a imagem que existe na realidade, daí uma certa liberdade no meu processo pictórico, que contrarie a ordem pré-estabelecida na realidade. O acto de transformação no processo pictórico foi muito importante para o desenvolvimento destas questões, que se inserem numa problemática mais vasta, que tem a ver com uma concepção *iconoclástica* do retrato na época contemporânea.

A questão de como entender hoje o retrato ou, mais genericamente as imagens relacionadas com a representação torna-se pertinente. Sabendo que actualmente a imagem é sujeita a inúmeras transformações através de novas tecnologias, tornando-se em certa medida uma imagem gasta, sem significado, neste projecto pretendo introduzir uma linguagem própria através da transformação pictórica de imagens provenientes dos mais variados meios.

O projecto de retratoplastia implicou uma análise do processo pictórico como sendo um dos momentos fundamentais para a obtenção de conceitos e conteúdos do desenvolvimento epistemológico. O trabalho consistiu portanto na análise dos vários momentos por que passou a prática da pintura do retrato, desde a escolha das imagens que me propus alterar, até aos materiais utilizados e às interferências a nível cognitivo que foram ocorrendo e que contribuíram para o desenvolvimento de diferentes fases, bem como no aparecimento de outras questões. No início começou por ser um trabalho em torno do auto-retrato e da possibilidade de inúmeras imagens que se podem obter através da pintura. Depois apareceram trabalhos que tiveram a ver com a apropriação de outras imagens, como foram algumas retiradas de livros de medicina e às quais tentei captar o «efeito sintoma» isto é, a obtenção de efeito pictóricos que provoquem um determinado efeito no observador, e posteriormente tentei alargar a pintura para uma dimensão espacial, isto é, envolvendo o espaço circundante. Aquando da criação do blogue, aparecem novos contextos narrativos da retratoplastia, como a apropriação de livros e programas de peças teatrais, imagens de revistas de moda, pinturas de outros artistas, imagens de jornais, etc., e que promoveram o desenvolvimento do trabalho para um nível alargado. Nesta fase o blogue tornou-se numa ferramenta fundamental para a evolução deste processo, pois permitiu rastrear o campo semântico da retratoplastia, confrontando o meu trabalho com trabalhos que também se podem caracterizar como «retratoplastias».

A análise das semelhanças da pintura de um retrato com a cirurgia plástica foi uma das questões que desde logo me ocorreu de um modo quase instantâneo, talvez por esta actividade se encontrar mais exposta nos meios de comunicação. Esta análise teve que ser fundamentada e questionada. Para a sua fundamentação teórica tive de colocar algumas questões: como se faz esta correspondência? Em que sentido se pode dizer que operamos com um meio como se fosse outro? O que ocorre quando estes paralelismos de actos diferentes sucedem no campo que designamos como «prática pictórica»? O que nos leva a reconhecer traços característicos de certas actividades humanas noutras actividades completamente distintas?

Existe uma relação de familiaridade com certos materiais e determinados comportamentos, operações e actos, que podem ser dissociados das condições e limitações dos meios, e transferidos para outros campos operativos. Esta interferência reflecte uma «epistemologia da técnica» onde o pensamento e a invenção têm lugar (BOIS, 1993, p. 250). Existe uma relação de tráfico e parasitismo entre actos de campos performativos distanciados, que se interpenetram fora dos seus quadros contextuais. Na investigação em arte os conceitos devem ser encontrados a partir do objecto de estudo ou importados de acordo com as suas exigências específicas: a investigação poética, que consiste no estudo do «enquanto se faz» (cf. ALMEIDA, 2009), sendo o questionamento do processo em arte uma das melhores ferramentas para o conhecimento do objecto artístico.

«Uma especial atenção ao processo de trabalho como um lugar de informação prévio aos seus efeitos (...) Existe a técnica e a técnica, ou então existe o momento epistemológico da técnica, onde o pensamento e a invenção têm lugar, e existe tudo o resto, todos os procedimentos que vão buscar à tradição e a contestam sem atingir esse limiar que é uma questão de designação» (BOIS, 1998).

2. Enquadramento teórico do projecto

2.1. Questões preliminares: alteração da visão do corpo

A representação iconoclasta do corpo tem sido um dos paradoxos dos últimos anos, como se a constante necessidade de representar o corpo tivesse encontrado o seu caminho na negação da anatomia, como fala Baudrillard, em que este destaca a estética como um jogo de signos (a que denomina de simulacro) e em que são utilizados processos de camuflagem, de supressão, suspensão, agressão do corpo.

«...Outros conceitos do corpo humano nascem da depuração de uma unidade lógica de diferença pelo negativo: o não divino e o não-animal.» (VEIGA: 2004, p. 15). O rosto deixa de ser um elemento reconhecível pelo que é na realidade e passa a ser visto na sua deformação, razão pela qual a identidade passa a ser algo inacessível. Impõe-se o sentido de alienação do corpo, que pode ser transfigurado, distorcido, contorcido, esmagado¹.

Vários exemplos nos foram sendo dados ao longo da história da arte acerca desta descaracterização, ou mais concretamente, acerca desta «desfacialização», pelo que poder-se-ia mesmo falar em anti-retrato.

Foi o caso de Francis Bacon através da pintura de corpos desfigurados, Arnulf Rainer, com as máscaras grotescas ou as crianças de olhos encovados de Christian Boltanski, também são

¹ Veja-se o exemplo real de Michael Jackson, que transformou toda a sua fisionomia e identidade através de cirurgias estéticas, pelo que coloca questões até então desconhecidas: a identidade desfigurada e camuflada através da acção humana. Também as novas doenças como o cancro, a sida (e as repercussões sociais que esta tem), bem como os tratamentos de quimioterapia e radiologia a elas associados, que acarretam uma mudança no visual, são também um dos factores que concorrem para uma alteração da fisionomia no século XXI.

alguns exemplos de artistas que trabalham no âmbito da questão iconoclática da imagem do corpo.

O que merece atenção são as razões por que o «corpo» se tornou numa espécie de categoria, capaz de dar inteligibilidade às questões com que estamos confrontados actualmente (MIRANDA, 2004, p. 19).

A tensão existente entre uma modernidade dinâmica que adveio com a mecanização e o carácter estático na pintura começou a ser sintomática a partir do século XX. Esta tensão levou ao aparecimento de uma pintura com contornos diferentes da tradicional, em que o quadro deixa de ser um objecto meramente de contemplação e passa a ser visto como uma actividade com múltiplas interferências e significados. Este facto terá sido o gerador de novas formas de apresentar a pintura (como por exemplo a pintura de Jackson Pollock que, segundo Harold Rosenberg foi denominada de «Action Painting», pelo seu carácter dinâmico).

2.2. A representação da carne – O «colorido-sintoma»

A carne é o verdadeiro caos de todas as cores.
Schelling

Num estudo sobre o nu, Pierre Klossowski fornece algumas ideias sobre a relação da arte com a carne. Segundo este autor, na história da arte não se representava a carne, nem mesmo os corpos, pois estes ficavam envoltos por uma espécie de «simulacro» (na forma de uma narrativa mítica, de uma crónica histórica, etc.): «Dado o desaparecimento dos simulacros históricos que protegiam a carne, é na arte que ainda se joga a possibilidade de inventar outros, para criar o espaço onde se pode resistir à avassaladora mobilização da carne pela técnica e o dinheiro» (VEIGA, 2004).

Como referiu Diderot, «a carne é mais formosa que o mais formoso manto» (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 29), mas também a mais difícil de conseguir, pelas suas variações tonais e envolventes, pois não se trata apenas de pintar uma cor do tom da pele, mas de traduzir a sua atmosfera, a sua intensidade do momento, estando ligada a uma temporalidade, que tem a ver com os seus mais ínfimos sintomas (*idem*, p. 29). Existe um exercício de paciência por que tem de passar sempre o acto de pintar um retrato, de modo a conseguir a imagem *pathos* (a imagem «sensação»), no sentido de captar a sensação da carne². Leonardo parece sugerir-nos que estes laços podiam reproduzir a estrutura da pele. Foi com os desenhos de dissecações de fragmentos do corpo por Leonardo da Vinci que esta obscenidade que consiste em dar a ver a carne, os seus tecidos, os seus músculos, fez, de facto, a sua primeira entrada na cena da arte (ALMEIDA: 2004).

A carne de Rembrandt ou a carne de Soutine, a carne de Goya ou as «cerimónias» sacrificiais de Hermann Nitsch ou a carne de Cindy Sherman, ou da Raia de Chardin, à Raia de James Ensor: a carne é o elemento, a deiscência do sensível. *O Boi Esquartejado* de Rembrandt ainda conserva uma força, uma imanência, «a intensidade da carne – para além da carne».

² Segundo Didi-Huberman (2007, pp. 9-68), existem três paradigmas que entram em jogo no exercício da pintura: o semiótico (o sentido-*sêma*), o estético (o sentido-*aísthesis*), e o patético (o sentido-*Pathos*). Leonardo da Vinci, nas suas *Profezie*, utilizava a palavra sentimento (o patético) como *senso*: A sensação (o estético) e o significado (o semiótico). O que merece atenção são as razões por que o “corpo” se tornou numa espécie de categoria capaz de dar inteligibilidade às questões com que estamos confrontados actualmente, conforme referiu J. A. Bragança de Miranda (2004, p. 19).

O «acontecimento colorido» não se reduz ao aspecto visível, à sua superfície. Tem a ver com um limite que não cessa de vacilar: invisibilidade, temporalidade contraditória, o imprevisível (DIDI-HUBERMAN: 2007, pp. 36 e 37).

Francis Bacon foi provavelmente um dos principais pintores a retirar toda a descrição anatómica em proveito da *imagem-sensação* (DELEUZE: 2002, p. 27). Conforme as palavras de Bacon, a sensação é, pois, o que passa de uma «ordem» para outra, de um nível para outro nível, como um meio de se dirigir directamente ao sistema nervoso sem passar pelo cérebro, a razão pela qual a sensação é o germe de deformações, agente de deformações dos corpos.

O «seu» realismo encontra-se num esforço extremo de capturar a «realidade surpresa», sendo que esse esforço nunca vem de um modo simples, sendo alcançado através de um processo tortuoso de deformação e de destruição. Os corpos pintados por Bacon são de tal maneira vivos que vão até ao paroxismo, até à histeria. O seu realismo encontra-se num esforço extremo de capturar a «realidade surpresa», a sensação (cf. DELEUZE: 2002, p.27). O corpo, na sua visão deformada, decomposta, é uma das características da imagem de Bacon e a que mais interfere na sensibilidade do espectador. Bacon reúne atitudes e movimentos diferentes na mesma figura. A torção dessas figuras vem do equilíbrio entre o excesso e a falta – a abundância da carne humana, torcida ao extremo, até aos limites do informe.

A artista plástica Orlan chegou mesmo a fazer um *Manifesto da Arte Carnal*, sendo esta definida como uma arte onde o corpo se torna num «ready-made modificado» levado até às últimas consequências (DURAND: 2004, p. 209). Conforme Orlan, o corpo não se restringe a ser um mero ready-made que é assinado pelo artista, mas é o próprio objecto que é transformado, constituindo uma espécie de itinerância do corpo e da identidade. Ao longo deste caminho percorrido pela artista, o sujeito invade qualquer definição restritiva da identidade, levando ao aparecimento do que Christine Buci-Glucksmann chamou (aludindo a Foucault) de «novas formas de subjectivação». A representação do corpo em Orlan pode-se considerar exagerada, hiperbólica, remetendo para as imagens das autópsias dos estudiosos do corpo humano no século XIX, que queriam ver de perto o interior do corpo, as suas vísceras, como se quisessem desvendar o «mistério» inerente a esse corpo.

2.2.1. O «colorido-sintoma»

Conceber a pintura como uma retratoplastia é, antes de mais, colocar o problema do encarnado, isto é, da relação entre a tinta e a superfície/interior do corpo. O encarnado é, de facto, a cor predominante numa cirurgia e numa pintura de um rosto, estando em estreita conexão com a imagem que se tem da carne.

Segundo Didi-Huberman, o encarnado seria o «colorido-sintoma», isto é, como se a pintura fosse afectada por um sintoma, com propriedades que se reconhecem num corpo que está habitado, atormentado pelas mudanças de humor. «É um colorido mediante o qual a pintura se terá podido imaginar como corpo e como sujeito» (DIDI-HUBERMAN: 2007, p. 30). O «encarnado» de que fala Didi-Huberman terá sido a cor mais difícil de conseguir para um pintor, pois tem a ver com um ideal, com o ponto culminante do colorido (socorrendo-se da definição que Hegel dava sobre a cor e que tem a ver com o lado orgânico, vivo, da realidade (*Apud* DIDI-HUBERMAN), o encarnado é visto como o fundamento próprio da teoria da cor: o encarnado das artérias, o azul das veias e o amarelo da pele. Didi-Huberman deu o exemplo das pinturas de Tiziano, que conseguem ser mais reais do que a própria realidade, em que o efeito visto de longe é completamente diferente do efeito visto de perto. A representação da carne de Tiziano é inimitável, atinge uma qualidade *Háptica*, que segundo Bernardo Pinto de Almeida «será precisamente na assunção deste novo par conceptual assente sobre a relação *imagem-sensação*

que se vai abrir o espaço do que virá depois a ser a pintura moderna, como designação de uma nova relação entre a obra de arte e espectador» (ALMEIDA: 2004).

O efeito psicológico da cor é tido como um dos factores mais importantes da pintura, tornando-se em certa medida uma das suas características que a distingue das outras formas artísticas. O atmosférico, o aquoso, a transparência ou a opacidade da tinta são elementos que compõem este *colorido-sintoma* e que contribuem para a eficácia da pintura. O *colorido-sintoma* significa um imperativo categórico e «fantasmagórico» na superfície pintada, alude ao conceito de diáfano de Aristóteles (um fascínio), como sendo a eficácia de uma força, inclusive, de um defeito. O acontecimento colorido, segundo este filósofo, não se reduz à sua parte visível, à sua superfície, ao seu *extensum*. O limite não cessa de vacilar, «é a alteração imóvel do sujeito e refere-se a uma simultaneidade contraditória de uma situação plasticamente representada» (DIDI-HUBERMAN: 2007, p. 36).

2.2.2. A representação simbólica da luz na imagem mediática

A questão do colorido em pintura, implica actualmente uma reflexão sobre a existência de uma série de elementos novos que contribuíram para o aparecimento de uma imagética nova, devendo-se em parte ao aparecimento das imagens de televisão. De facto, vários artistas, como Cindy Sherman, Marlene Dumas, Luc Tuymans, entre outros, referem a importância que a televisão exerceu no modo de representar a cor e a imagem.

O caso particular de Tuymans é notório. A sua relação com a pintura é estruturada pela televisão e pelo cinema, através do uso de uma paleta de cores neutras, provocando o aparecimento de uma imagem deteriorada, patológica. Na sua exibição «At Random» (LOOCK: 2003, p. 82), este artista mostrou uma série de trabalhos que, pela sua cor estranha, questionam a existência de um novo tipo de luz: A luz televisiva. Iconograficamente, a lâmpada deve ser o mais recorrente motivo no trabalho de Tuymans. Trata-se de «luzes que não emitem luzes», não iluminam nada (p. 82). Num sentido metafórico, elas são signos da ausência de iluminação. Trata-se de uma iluminação que cobre e reveste os corpos, como se fosse uma espécie de «material reluzente inatural»³.

Por exemplo, no quadro *The Rabbit* a luz parece imanar do próprio coelho, tratando-se de uma luz que irradia da sua própria forma, remetendo para a luz das imagens de televisão. Pode dizer-se que «o ecran de televisão gera a sua própria luz» (ALIAGA: 2003, p. 82).

³ Ver entrevista de Juan Vicente Aliaga, «Conversation with Luc Tuymans – Survey : on layers of sign-relations, in the light of mechanically reproduced» (LOOCK: 2003, p. 82).



Luc Tuymans, *The Rabbit*, óleo sobre tela, 59.3x71.5 cm, 1994

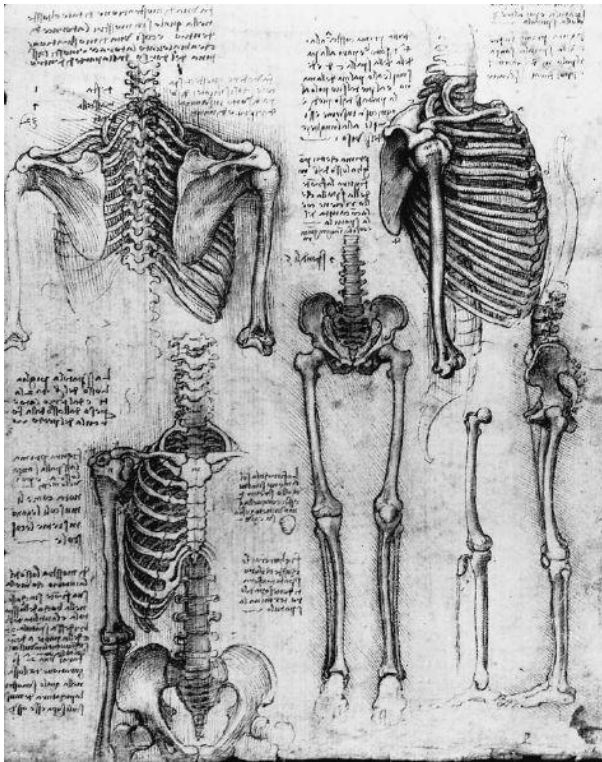
2.3. Noção de retratoplastia

Tal como na cirurgia, a pintura do retrato implicou sempre a mudança de uma imagem anterior. Mais do que o resultado final, o que interessou foi o processo que esteve inerente na sua concepção. Daí eu ter dado ao trabalho o nome de *Retratoplastia*, termo que não existe no dicionário mas que penso que poderia ser utilizado na nomenclatura artística. O termo *retratoplastia* vem no seguimento da constatação de todas estas mudanças ocorridas nos séculos XX e XXI, e visa estabelecer uma associação entre a actividade pictórica e a actividade cirúrgica.

A palavra *retratoplastia*, segundo o Dicionário Houaiss, deriva da palavra grega *plastós*, que significa modelado, feiçoado, e corresponde ao adjectivo do verbo *plássso*, que significa modelar, dar feição. *Plastia* significa o processo cirúrgico destinado a reparar ou restaurar um órgão. A *retratoplastia* alude ao processo técnico da pintura que visa uma mudança na imagem de um retrato.

Desde logo existe uma semelhança óbvia relativamente a estas duas actividades: Ambas datam praticamente da mesma altura e nasceram de uma necessidade similar, a de prolongar e preservar o corpo. Desde tempos longínquos que o homem sentiu necessidade de operar-se ou operar os semelhantes, no intuito de curar ou tratar determinado mal. A sangria, a amputação, a escarificação, a abertura de abscessos, a extracção de corpos estranhos, o próprio nascimento, são outras tantas pequenas operações de velha tradição. Também a pintura de uma imagem de um rosto parece ter sido fruto de uma necessidade de prolongar a presença do corpo para além do tempo.

Com efeito, a arte andou desde cedo ligada à anatomia. São bem conhecidos os desenhos do corpo humano, tão importantes para o conhecimento científico, antes da existência dos novos métodos de visualização do corpo. O exemplo foi dado por Leonardo da Vinci, em querer obter um conhecimento interno do corpo humano, um conhecimento aprofundado (que não ficasse circunscrito apenas a uma visão a olho nu), um conhecimento que fosse mais além do visível, que passasse pelo bisturi do cirurgião. Quer isto dizer que o conhecimento do corpo humano veio em primeiro lugar através da experiência, da observação directa com a matéria corporal.



Desenhos de Leonardo da Vinci, 1490 (Collection of Her Majesty the Queen).



A lição de Anatomia do Dr. Tulp, Rembrandt van Rijn, 1632, óleo sobre tela; 169.5 x 216

É sabido que o ensino da cirurgia é feito no campo prático através de experiências em plantas (como, por exemplo, suturas em caules ocos de lírio aquático ou nas veias das folhas, punções em certos frutos, como a abóbora, ou mesmo em sacos cheios de lama ou água) ou em corpos de cadáveres, sendo estes susceptíveis de transformação orgânica. A prática pictórica também se desenvolve no campo experimental em contacto com a matéria, as tintas, os líquidos. Em ambas as actividades é bem visível o lado sensorial, sendo a perícia técnica uma dos objectivos a alcançar e uma das características que as distinguem de outras actividades humanas. Em ambas existe uma estreita proximidade entre o executante (o operador ou o pintor) e a matéria que se propõe trabalhar (um corpo ou a imagem de um corpo), sendo que em ambas a

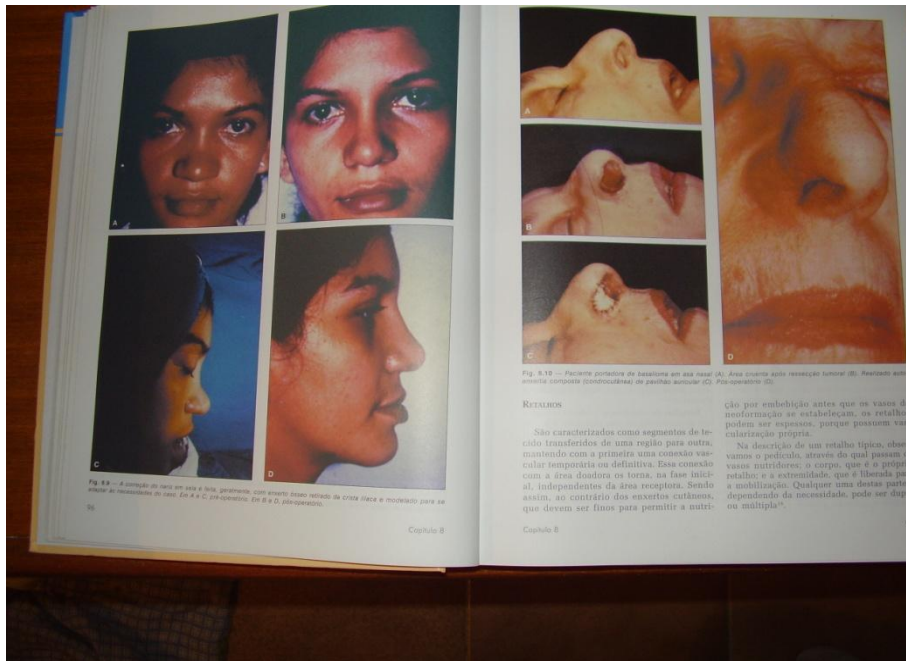
matéria sofre transformação pela operação manual. Ambas pressupõem uma aprendizagem no campo da matéria, uma aprendizagem do modo de fazer, de transformar. Ambas necessitam que se opere uma transformação no material que lhes serve de suporte para a obtenção de um conhecimento epistemológico.

Para a compreensão das semelhanças entre actividades diferentes, bem como para perceber os mecanismos que estão subjacentes a determinadas invenções, existe um estudo aprofundado sobre o papel da analogia no conhecimento, abordada em *Mental Leaps* (KEITH: 1999). De facto, a analogia torna-se um instrumento importante em vários domínios do conhecimento humano, e consiste num modo de recordar situações familiares para lidar com outras situações novas. Neste livro é abordado o trabalho que certos investigadores fizeram, considerando as suas implicações com a ciência cognitiva em geral bem como a análise de exemplos em diversos domínios, sendo um deles no campo da literatura e o desenvolvimento da criatividade (Cap. 10). As questões que estes autores colocam são idênticas às que eu coloco neste estudo: Qual é a analogia que torna possível compreender uma situação através de uma outra completamente diferente? Segundo estes autores, a analogia é guiada através da similitude detectada nos elementos envolvidos, que por vezes é intuída e percebida através dos sentidos (*Idem*, p. 9), pelo pensamento cognitivo e sensitivo. Consiste num esforço em identificar paralelismos estruturais entre as partes em pesquisa. Os autores referem vários exemplos nos quais a analogia foi um elemento importante no triunfo de invenções científicas e referem a aptidão humana em encontrar correspondências analógicas, intimamente ligada ao desenvolvimento de um pensamento sistemático e cognitivo.

A associação entre o acto de pintar e o acto cirúrgico corresponde a uma «transferência de uso» (cf. ALMEIDA: 2009, p. 47) da actividade cirúrgica para a actividade pictórica. Nos dois casos é evidente a interferência entre a acção observada (ou pensada) e os movimentos executados, permitindo actuar num meio como se fosse outro. O pincel, as tintas, a esponja, a cola, a espátula, a tesoura, entre outros, são os meus instrumentos de trabalho, que servem para alterar a imagem e desempenham uma função similar à do bisturi e outros utensílios utilizados nas cirurgias.

Esta associação é frequentemente entendida como uma correspondência de esquema que se relaciona com a projecção de um esquema – termo que em Fauconnier (1997) designa um quadro contextual (frame) - em actos performativos particulares. Este esquema deve ser entendido como o conjunto de funções de uma acção, e as relações que se estabelecem entre eles. Não são os meios que se transferem entre um processo e outro, mas as funções que os meios e os instrumentos possuem.

A correspondência com a cirurgia (mais especificamente a cirurgia plástica) tem a ver com o facto de ambas as actividades terem como função principal a alteração da imagem (no meu caso) e a alteração do corpo (na cirurgia) de uma forma artificial, sendo essa transformação efectuada logo que o instrumento e as substâncias entram em contacto com a matéria. A imagem sofre uma alteração rápida, sendo nalguns casos drástica (oposta à alteração lenta que o corpo sofre com a passagem do tempo).



Imagens sobre o antes e pós-operatório de uma cirurgia plástica.



Duas imagens do processo que utilizei na série dos auto-retratos: à esquerda encontra-se a minha imagem real e à direita a imagem transformada através da pintura em tela, 5x5 cm..

A análise dos dois processos, mediante imagens fotográficas de determinados momentos cruciais da actividade, procurou fundamentar, a nível prático, esta correspondência, e levar à criação de um campo experimental onde se possa ensaiar ou perceber as correspondências entre estes dois domínios processuais.

Tal como numa cirurgia, o processo manual constitui uma parte essencial para a obtenção de êxito no final. Não quer dizer que não haja riscos, estes existem necessariamente, uma vez que o resultado final só é conseguido mediante um laborioso processo manual, em que intervêm diversos factores circunstanciais, como, por exemplo, o efeito que a tinta opera naquele determinado momento, a natureza do suporte, de onde provém a imagem, as condições climáticas, as condições psicológicas e perceptivas do pintor, etc. Mas, com a experiência, esse risco passa a ser calculado e terá mais probabilidades de ser utilizado para o êxito final.

2.3.1. Os meios utilizados na retratoplastia

Neste capítulo abordo alguns dos meios e elementos característicos da retratoplastia e que são importantes para a sua clarificação.

O laboratório

Como referiu Barbara Bloom numa entrevista com Marlene Dumas (BLOOM: 2004, p. 22), o estúdio do artista constitui uma espécie de laboratório, onde este tem acesso a todo um conjunto de objectos específicos para o exercício das operações que se propõe fazer e sem recar a abordagem de assuntos repelentes ou estranhos à realidade.

Trata-se, pois, de um espaço fechado, tal como num «bloco de operações», em que é dada permissão para trabalhar com complexidades próprias que o processo pictórico envolve. Segundo o mesmo autor, trata-se de um trabalho «corajoso», em que não existe o receio de entrar em assuntos complexos, sendo um processo livre de um conjunto de regras que existem no exterior e sem as consequências que a sua realização real poderia acarretar:

«Pergunto-me se seria um erro pensar no teu estúdio como uma espécie de laboratório, onde te é dada permissão para olhares para assuntos complicados, não temendo em ser ao mesmo tempo atraentes ou repelentes. Dás-te a permissão de trabalhar com complexidades que permite à tua audiência realizar também estas reacções de beleza e fealdade. Eu acho este teu trabalho no estúdio corajoso.» (BLOOM: 2004, p. 22).

A transformação da matéria

O artista experimenta uma emoção particular quando se defronta com os materiais do seu ofício, sendo estes completamente diferentes dos materiais que existem na realidade. Existe algo de mágico no efeito que a tinta opera quando sai do tubo ou do frasco e é colocada num suporte, algo de especial nas formas (pois o resultado será em parte imprevisto), nos odores, nas cores dos pigmentos, existe uma sensação de antecipação das possibilidades que esse vasto material encerra. Didi-Huberman fala da capacidade de «metamorfose do quadro», do efeito da tela como se de uma cobertura se tratasse, tecendo diversas considerações acerca do seu significado, como sendo uma extensão de um corpo, e que constitui ao mesmo tempo um efeito paradoxo (que tem a ver com o instante) entre o que se converte em forma e ao mesmo tempo em fundo, isto é, uma profundidade implícita, intensa, temporal (DIDI-HUBERMAN: 2007, p. 53)⁴.

Conforme evidenciou Todorov, é o material específico que impõe as características próprias a cada obra de arte. Segundo este autor (TODOROV: 1975, p. 30), é a presença ou ausência de um elemento que determinada as leis da arte que cada um prática⁵. Na pintura de um

⁴ Um dos casos paradigmáticos é a representação dos corpos por parte de Tiziano, de tal maneira que de perto não se conseguia ver, enquanto de longe parecem perfeitas, pela sensação de «inimitabilidade» da sua arte, segundo Abrahan Bosse (apud HUMERMAN: 2007, p. 61), a sua maneira de pintar, o seu colorido tão vivo, tão fresco, «*tan de carne*», que é praticamente inimitável para os copistas.

⁵ Insiste-se pois na coincidência do processo de formação da matéria (que inclui a planificação, manipulação e articulação dos meios, temáticas e ideias) e do processo de formação dos conteúdos. Paulo Luís Almeida (2009, p. 59) refere a importância da poiética como um requisito necessário para o conhecimento da obra, o qual se refere à «categoria do fazer», sendo esta definida como «a ciência da arte que se faz, fundamentada na ideia de que existe uma função cognitiva na actividade artística que se clarifica mais pelo processo de produção do que pelo processo de consumo».

retrato existe o carácter artesanal, matérico, sem o qual não poderia haver modificação da imagem. À semelhança de uma operação plástica, que é resultante de uma elaboração manual por parte do cirurgião num corpo, sendo este uma matéria que é passível de transformação. A densidade, conseguida através das sucessivas camadas de tinta, consiste num processo lento e minucioso: com um gesto após outro, vão-se sobrepondo camadas de tinta, vai-se passando por desvios e retoques em certos pormenores, o carácter orgânico é evidente. O desenho também tem a sua importância, através do retoque minucioso de um pormenor, resultando numa relação entre o ponto, o traço e a formação da imagem. Este lado matérico da pintura parece assemelhar-se a um corpo vivo (como numa cirurgia) que sofre mudanças que são reconhecíveis visualmente.

Um caso extremo da transformação da matéria é o de Orlan, que através da cirurgia faz diversas transformações no seu corpo. Com o auxílio dos bisturis e do computador, Orlan conseguiu fazer do seu corpo um híbrido, um *morphing*, sendo que esta imagem está sempre em transformação, chegando mesmo a situar-se no terreno do monstruoso. A sua obra também pode ser considerada como um limitado número de variantes que são constantemente retrabalhados e enriquecidos através de novas técnicas (performance, fotografia, vídeo, cirurgia, genética, etc.). A sua arte parece querer encontrar para o seu próprio corpo uma mudança da ordem normal das coisas, em que é ultrapassada a própria natureza. Orlan pretende dar uma forma desconhecida ao seu corpo, o que talvez se possa chamar a isso de monstruosidade (pois o conceito de monstruosidade de um corpo alimenta-se da constatação de uma diferença advinda de uma deficiência, o corpo monstruoso parece um corpo inacabado, incompleto).

Mas não é só o corpo que sofre alteração; também na pintura de um retrato se dão transformações na matéria. James Elkins, no seu livro *What Painting Is* (2000), diz que a pintura é analisada a partir das qualidades da matéria, não numa perspectiva química (como faria um restaurador), mas através da «alquimia», sugerindo que o problema da pintura é passar de uma substância – a tinta – para outra substância (que não pode ser desligada da primeira, mas está contida nela). A forma como Elkins entende a pintura é a do contacto físico com as propriedades da matéria, sendo um dos capítulos do seu livro importante para se entender essas transformações alquímicas, que correspondem a um «coagular, macerar, reflectir», o que se aproxima da ideia de Roland Barthes segundo a qual a pintura é entendida como uma interpenetração da escrita e da cozinha.

Os pintores confiam na praxis, no médio, no material da própria pintura. A pintura não é um *medium* que poderia ser substituído por outro, não é um meio de transporte para algo que já existe anteriormente à pintura: «A pintura não é um *medium* que poderia ser substituído por outro, não é um meio de transporte para algo que já existe exteriormente à pintura. ‘Só pondo a pintura a trabalhar’ surge algo que, de outra forma, não se tornaria possível» (LOOCK: 2004, p. 7).

2.4. Casos de estudo: A retratoplastia em contexto

Neste item foram apenas abordados alguns artistas cujo trabalho se tornou importante para o desenvolvimento do estudo da retratoplastia, principalmente pelo modo como introduziram certos elementos que se prendem com a elaboração econoplástica do retrato. Outros ficaram fora de um estudo aprofundado, pela limitação de meios e tempo para a sua análise. Tais foram o caso de Marlene Dumas (que exemplifica bem a presença de uma beleza em mutação, através da pintura de uma centena de rostos em série, sendo o uso de fluidos e de cores estranhas um dos aspectos mais interessantes), William Kentridge (com o desenvolvimento de uma pintura-movimento, através da criação de filmes pictóricos animados, como é o exemplo da desfiguração da face humana através da projecção de desenhos), Susy Lake (artista que começou desde 1974 um trabalho de alteração da sua imagem através de fotografias e do uso de meios digitais, de forma a alterar completamente a sua identidade), Wangechi Mutu (outra artista que aborda a transformação ou a mutação do corpo através do uso de colagens de órgãos do corpo humano criando uma imagética estranha, revelando preocupações sobre a perenidade do corpo, como é o exemplo da pintura *Cancro do Útero*, que foi obtida através de um processo de colagem e pintura sobre um diagrama de patologia; esta artista pinta sobre ilustrações médicas, que aludem a doenças, à transformação que se opera no corpo através dessas doenças, conferindo-lhes um carácter sintomático), Gunter Brus (artista pertencente ao accionismo vienense, que explorou o seu corpo em inúmeras vertentes, sendo de referir os seus desenhos de carácter auto-ficcional e que representam acções exploratórias do que poderia realizar no seu corpo, sendo aqui a pintura entendida como um processo de substituição da realidade), Gerard Richter (que se tornou numa referência obrigatória na pintura actual e que colocou questões paradigmáticas sob o ponto de vista teórico, como é o do estudo da fotografia e da pintura, o modo como concebeu a pintura como mais real do que a fotografia, desejando desse modo neutralizar a importância da segunda, para além das inúmeras experiências que realizou com pintura em fotografias), Danielle Buetti (artista que desenvolveu um trabalho de manipulação em imagens de revistas, através de incisões que ficaram gravadas em imagens impressas) e Miguel Barceló (que vive e pinta de forma exaustiva e utiliza um vasto conjunto de materiais, que vão desde alimentos como o uso do tomate, de peixes, ossos, etc., bem como de elementos da natureza, como flores, argila, algas, signos animais e objectos da vida quotidiana, sendo o seu processo pictórico semelhante ao processo de culinária). Outros artistas poderiam incluir-se nesta lista, mas que, pelas suas limitações temporais e espaciais, não foram objecto de análise.

2.4.1. Cindy Sherman - Representação e prótese

Existem vários casos de artistas contemporâneos que incluíram materiais de natureza inorgânica (como plásticos, silicones, perucas, próteses, etc.), com vista à criação de uma imagem desviada e perturbadora da realidade: foi o caso de Cindy Sherman, ao introduzir próteses de vários géneros, como seios falsos, barrigas falsas, narizes, perucas, bem como o uso de materiais polémicos. Cindy Sherman usa o seu corpo como gerador de imagens que o desmultiplicam (VEIGA: 2004, p. 41). Trata-se de um dos exemplos de uma artista contemporânea que se serve de materiais de natureza artificial para dar ênfase à sua obra e poder ter repercussões no exterior. É, com efeito, através da introdução de elementos plásticos, elementos fabricados artificialmente (com semelhanças com o implante de próteses e órgãos actualmente existentes na medicina), que a imagem ganha um sentido excessivo e ao mesmo tempo estranho, pretendendo pôr em confronto o artificial com o natural e problematizar questões actuais sobre os limites do humano.

Segundo Zdenek Félix (1995, p. 9), Cindy Sherman recorre a imagens familiares existentes nos meios de comunicação e aos estereótipos que ela própria gera, e transforma-os através de dispositivos teatrais ou filmicos, como por exemplo os projectores de slides e as cores artificiais para obter um determinado grau de alienação e de sugestividade. Através do uso do travestismo, de maquilhagem, de adereços e adicionando inesperadamente detalhes chocantes, a artista cria um mundo pictórico ambivalente nas suas fotografias – um mundo que é ilusionista, mas que ao mesmo tempo abre ao observador uma imaginação poderosa.



Cindy Sherman, *Sem Título*, 1995. Fotografia a cores- 48x32 cm

O vômito, o sangue e o bolor em *Disasters* provocam um efeito de náusea. Em *Sex Pictures* por exemplo, a artista usa próteses médicas e membros artificiais para construir figuras monstruosas, apropriando-se de objectos previamente restringidos aos filmes de terror. Esta

capacidade de transformação também se deve a uma ausência de uma interpretação clara, pelo que provoca a imaginação do observador. Zdenek Félix (1995, pp. 9-10) sugere que a função do trabalho de Cindy Sherman é o de «reflectir as reacções do observador, em paralelo com os contextos relativizados em que a sua obra se mexe». O mundo destas imagens é um mundo artificial, do mesmo modo que a televisão e o vídeo são artificiais, pelo que eles são apenas um substituto da realidade. Cindy Sherman «brinca» com uma variedade de referências, deixando o observador na dúvida sobre o significado das suas imagens. A artista tem a seu cargo a função de autora, directora e actriz. Martin Schwander (1995, p. 11) refere outro aspecto: o da interferência de diversos níveis de tempo e de realidade, em que ela joga com elementos lembrados (através da apropriação de trabalhos de certos artistas da história da arte, como, por exemplo, *Baco* de Caravaggio) e outros inventados, com coisas sonhadas, com a alta cultura ou o popular, e com a aparência e a realidade.

Sherman pertence à geração de artistas que cresceram com a televisão, tendo este facto levado ao aparecimento de uma imagética artística que fosse visível aos olhos dos «consumidores televisivos» e que confrontassem essas imagens geradas dos média. Deste ponto de vista, as imagens têm de ser, antes de tudo, «berrantes» e têm de exibir uma fina e sedutora superfície. Uma analogia pode ser descrita entre estas imagens de excesso e revolta e a nossa condição contemporânea de violência. As suas imagens são simultaneamente horríficas e cómicas, insidiosamente sedutoras (cf. SMITH: 2001, p. 19).

Sherman usa o seu próprio corpo, modificado através de fantasias, maquilhagem e adereços, como sendo ela o seu próprio modelo. Ela afirma que usa as suas próprias fotografias para revelar o material psicológico latente que nós não vemos normalmente à superfície, nos rostos ou gestos, nomeadamente o material que contém o nosso imaginário.

Sherman começou por estudar a sua face através de diversos ângulos até que começou a parecer-se com um rosto estranho. Começou por se disfarçar através de roupas de diversas épocas, até não conseguir reconhecer-se ao espelho. Os seus retratos são conseguidos nestes momentos de alienação, que emergem do seu descontentamento pelas condições da sua existência como mulher num centro urbano. É precisamente esta dialéctica que Sherman realiza nos seus trabalhos: o corpo belo e o corpo monstruoso aparecem como mutuamente dependentes um do outro.

2.4.1. Henry Tonk

A colecção de retratos de Henry Tonk é um legado importante para o conhecimento da desfacialização ocorrida aquando da primeira guerra mundial e das inovações cirúrgicas que ocorreram nessa altura, bem como um importante elemento de análise da anatomia do rosto humano⁶.



Imagem de alguns rostos pintados por Henry Tonk, 1916-1918.

As pinturas que se encontram acima referidas foram construídas directamente através da realidade, sem qualquer planificação; O artista baseou-se na observação dos rostos de homens que ficaram desfigurados através da guerra. Estas pinturas foram sendo elaborados minuciosamente através da sobreposição de camadas, sendo estas aplicadas de modo a obter uma saturação da cor e uma determinada profundidade. Segundo Christopher Bedford(<http://www.clevelandartists.org/>), a principal característica do seu método consistia em criar jogos de luz sobre a superfície, particularmente nos sítios em que se os músculos se tornam salientes ou o esqueleto visível. Tonk acentuava as partes côncavas e as reentrâncias do rosto através da pintura de sombras, levando ambas à obtenção de uma ilusão de uma forma volumétrica. Como complemento das áreas tonais, o processo pictórico de Tonk passava pelo desenho de linhas espontâneas e interrompidas, pelo que criava uma espécie de vibração visual nos seus contornos. O método de pintura de rostos utilizado por Tonk tem semelhanças com o processo que o próprio tinha utilizado na cirurgia (sendo este um caso exemplar da transferência

⁶ Entre 1916 e 1918, este artista registou o trabalho do cirurgião Harold Gillies e dos seus colegas do Hospital Queen Mary, o modo como eles se empenharam em reconstruir os rostos de milhares de homens feridos pela guerra. A colecção consiste em 72 retratos a pastel, sendo alguns simples retratos e outros mostram as diferentes fases por que passou a reconstrução do rosto. Alguns chegam mesmo a ser chocantes pela descrição fiel dos ferimentos.

da actividade cirúrgica para o desenho), como era o exemplo das camadas que ia sobrepondo umas às outras, o desenho de linhas minuciosas em determinados pontos da anatomia do rosto, em que demonstra a representação do retrato como um processo iconoclasta (tendo sido um importante elemento de apoio para os estudantes da *Slade School*, através de estudos específicos e métodos capazes de obter estudos de figuras e retratos de cabeças que exibiam um maior paralelismo com a realidade)⁷.

2.4.2. Orlan

Esta artista é referida neste trabalho pela associação directa que estabelece entre a arte e a cirurgia estética. O seu objecto artístico é o seu corpo, que vai sendo transformado através da cirurgia, sendo as partes que a constituem, como a leitura de textos de Lacan, Lyotard e outros filósofos, parte integrante do seu trabalho. A filmagem das cirurgias, com todos os aparatos de que se serve, também constitui um dos elementos que caracterizam o seu trabalho e que o incluem na arte da performance. Estes textos geralmente referem-se principalmente à identidade, sendo vista como alguma coisa em composição, em mutação, uma forma híbrida. Segundo Régis Durand, a representação pode ser descrita como exagerada, hiperbólica. Segundo esta artista, a “arte carnal” significa a arte da alteração directa do corpo. Para ela, é o seu próprio corpo que é transformado, sendo constantemente reconfigurado através da sua sujeição a vários processos cirúrgicos (com transformações drásticas), e desse modo adoptando uma espécie de itinerância em torno da identidade (DURAND: 2004, pp. 205-221). A arte carnal consiste numa *performance* que envolve a transgressão de leis que regem o corpo com a intervenção na própria carne. Ao considerar o seu próprio corpo como um *ready-made* (provavelmente influenciada por Duchamp), Orlan transforma sucessivamente o seu corpo para obter diferentes personagens ou tipos da história da arte e deste modo actualizar o conceito de *ready-made*. Segundo este autor, os quarenta anos de carreira desta artista podem ser considerados como um longo caminho para o seu próprio «nascimento», a própria artista fala em «encarnações» e «reincarnações» em várias formas, como é o exemplo das Auto-Hibridizações e Reconfigurações das séries da «reincarnação de Santa Orlan», que consistiu no implante subcutâneo de duas próteses de silicone utilizadas na cirurgia plástica. Orlan aproxima o elemento religioso num patamar de transgressão, uma grotesca inversão, brincando com figuras de santa, prostituta, ou mártir. Conforme a própria afirmou, a arte que lhe interessa pertence à resistência, deve mudar os preconceitos, fazer-nos questionar. Está fora das normas, da lei. Não está ali para reforçar o nosso conforto, para nos dizer o que já sabemos. Deve conter riscos, um risco de não ser imediatamente aceite ou aceitável. A arte deve e pode mudar o mundo e é esta a sua única justificação (Cf. DURAND: 2004).

Embora esta artista seja a que mais tem desenvolvido a arte em torno da cirurgia, devo referir que este não constituiu um exemplo no meu trabalho, pois a sua associação com a cirurgia é feita num plano diferente da que eu analiso no meu trabalho. Em primeiro lugar, não se trata de modificar o meu corpo através de uma verdadeira cirurgia, sendo que isso seria redundante para as questões que me propus abordar desde o início. O meu objecto de estudo situa-se no campo da

⁷ Henry Tonk foi unicamente treinado para seguir a actividade dos assistentes de Gilles. Primeiro aprendeu o ofício de cirurgião, aquando do seu ingresso em medicina, tendo-se dedicado depois apenas à pintura. Como professor na Slade School em Londres, Tonk desenvolveu o seu interesse no desenho, construindo uma técnica anatómica perfeccionista, que se deveu em parte ao seu ofício de cirurgião. Aquando da guerra mundial, Tonk foi incumbido de tratar especificamente de descrever as lesões faciais. Tratou-se nesta altura de uma inovação importante para o aparecimento da cirurgia plástica, assim como inovações importantes na técnica operativa. A colecção de retratos de Henry Tonk representa um caso importante a referir pelo seu lado histórico, bem como pela captação do avanço da cirurgia plástica através da pintura, pelo exemplo da aproximação entre estas duas actividades.

pintura do retrato, pelo que pressupõe a existência de um suporte, independentemente das formas que possa ter.



Orlan, primeira cirurgia-performance, “unicorn”, 1990 - 110x165cm

2.4.3. Luc Tuymans

O trabalho que este artista fez na série *O Olhar Diagnóstico* (1992) é de grande importância para o entendimento da noção de retratoplastia, pois este artista representa imagens de pintura que questionam, com os meios e as imagens da pintura, alguns conceitos, como é o de sintoma, doença, diagnóstico. Em *O Olhar Diagnóstico*, as pinturas parecem formar uma progressiva ampliação ou continuidade da doença, apenas interrompida pelo detalhe de uma extensão da pele (designada na linguagem cinematográfica como um *zoom* de fotografias em sequência). Neste ponto de vista, esta série é a mais forte exibição cinematográfica de todas, embora não tenha um grande conteúdo narrativo. Um contínuo *zoom* pode ser construído através destes trabalhos, em que o seu objecto muda de imagem para imagem, sendo o corpo apresentado como objecto de contemplação. Na sua descrição, aparecem geralmente homens de meia-idade, cujo denominador comum, segundo o artista, é o de esconder o modo como eles são, através de um olhar vazio. Segundo o artista (ALIAGA: 2003, p. 22), a doença é percebida pelo espectador. Muitos dos olhares que aparecem nos livros de medicina parecem olhar fixamente a câmara, tendo o artista querido mudar este facto. Segundo ele, existia uma espécie de compaixão, pelo que se propôs a mudar esta visão através da pintura. O desafio deste trabalho consistiu em ser confrontado com a dificuldade e impossibilidade de uma penetração psicológica: «Eu queria representar a doença mas não na sua maneira mais óbvia. A doença pode aparecer pelo modo como a pintura é feita, no modo como é percebida pelo espectador».

Estas pinturas são fortemente influenciadas por um realismo fotográfico e conseguem ser mais «naturalistas» do que qualquer trabalho feito até então, isto é, reportam-se à semelhança com uma imagem real. Aparentemente esta «mudança de estilo» foi notada como um desapontamento por vários admiradores do seu trabalho aquando desta exposição, mas deixemos as questões de gosto em favor de uma análise baseada na lógica e no significado das decisões estéticas. Estas pinturas foram efectuadas através de ilustrações médicas, com o título de *Der Diagnostische Blick*, pelo que levaram a uma alteração do estatuto da fotografia no trabalho de Tuymans⁸.

Com estas pinturas, Tuymans elabora sinais ou pinturas que são elas próprias identificadas como objecto de estudo das imagens fotográficas. As ilustrações que usa como modelo mostram sintomas, nos quais o médico consegue diagnosticar uma doença. O sintoma é o traço da doença. É muitas vezes difícil para um médico diagnosticar a causa ocorrida no aparecimento de um determinado sintoma; as relações podem não ser tão claras e ambíguas como são na fotografia. Mas a directa relação física (e co-dependência) entre a doença e os sintomas visuais, onde o olho é o órgão da sua análise, é quase aparente. Tuymans afirmou que para pintar um retrato necessitava da doença como pretexto, pelo facto de através dela não ter de pintar um retrato normal, como uma expressão de uma personalidade ou uma revisualização de uma memória (o que levaria a uma falência da representação). Com o recurso às imagens de doentes, Tuymans consegue, em vez disso, voltar a um questionamento da função médica da representação, a qual promete a obtenção de uma outra imagem, advinda da relação entre significado e significante.

Roland Barthes refere que o real é algo esquecido na imagem fotográfica que capta o instante: «é um facto notável que o real mostra ele próprio na origem de uma experiência como algo que é inacessível e que apenas ganha forma através do trauma, que vai ser definido através do desenvolvimento de uma distância relativamente a esse momento» (LOOCK: 2003, p. 77). «A fotografia não diz ‘forçosamente’ aquilo que já não é, mas apenas e de certeza aquilo que foi» (BARTHES: 2006, p. 95). Especificamente referindo-se a um «índice visual», o sintoma, Tuymans parece querer procurar um encontro com o real, esse real que a fotografia não captou, mesmo que isso seja através da doença. Tuymans não pinta signos que indicam uma doença particular, de modo a captar a realidade da doença. Ele não pinta a maneira como eles mudam o organismo, mas pinta o que o olhar diagnóstico encontra⁹. De facto, o olhar diagnóstico força os retratos a ficarem «congelados» em máscaras, em fachadas despersonalizadas, alheadas.

Ainda mais surpreendente é o modo como Tuymans elabora a evolução destes mudanças patológicas na pele, que assume uma aparência de «paisagem».

Trata-se de um trabalho que aborda o alheamento do corpo. Neste caso existe uma figura cujas feições são parcialmente apagadas e confusas. Apesar da cor, que é mais brilhante do que nos outros trabalhos, o pintor não diria que se trata de uma pintura quente, trata-se de uma ilustração de uma pintura, em que a existência de uma linha branca vertical perto da figura lhe confere este carácter de ilustração, dando a impressão de que a imagem proveio de um livro.

⁸ Autores como Pierce olham a fotografia como um signo indexical («indexical sign», p. 67), que não é nada mais do que uma película onde se regista a luz que incide no objecto, sem nenhuma forma ou tradução, sendo caracterizada com a mesma ausência de uma ordem simbólica.

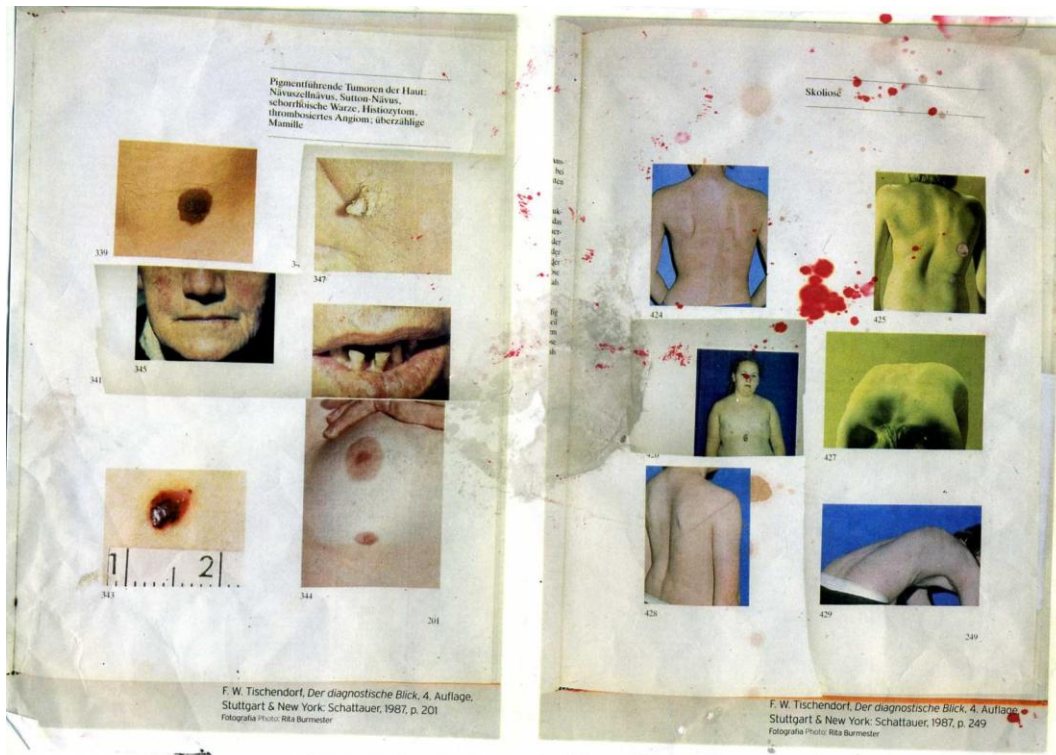
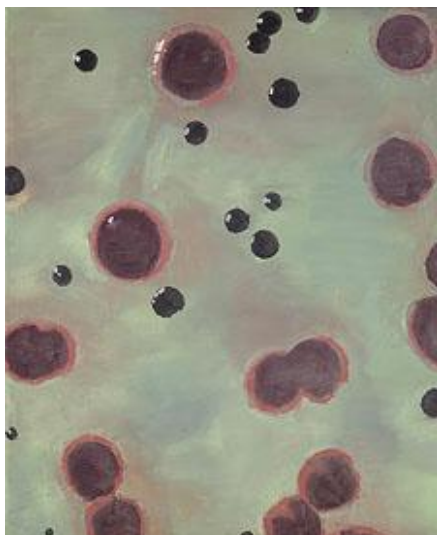


Imagem de algumas fotografias de doentes que Tuymans utilizou em *O Olhar Diagnóstico*.

Em *Bloodstains*, (1993), Tuymans refere-se a uma imagem microscópica ampliada de manchas de sangue. Embora perceba que estas imagens aludam a doenças como a sida (uma espécie de consciência colectiva sobre detalhes médicos que não existia há alguns anos atrás), o artista afirma não ter pensado nisso quando as pintou. Considera esta imagem mais como uma pura abstracção, mas que ao mesmo tempo contém uma grande quantidade de fisicalidade. «As gotas estão isoladas e em constante movimento. Quando penduras esta pintura na parede ela cresce...» (ALIAGA: 2003, pp. 22-25). Parece um elemento animado, em que a imagem pintada tão de perto produz um efeito irreal. É compreensível que o observador relacione esta imagem com o corpo, o sangue, as veias.



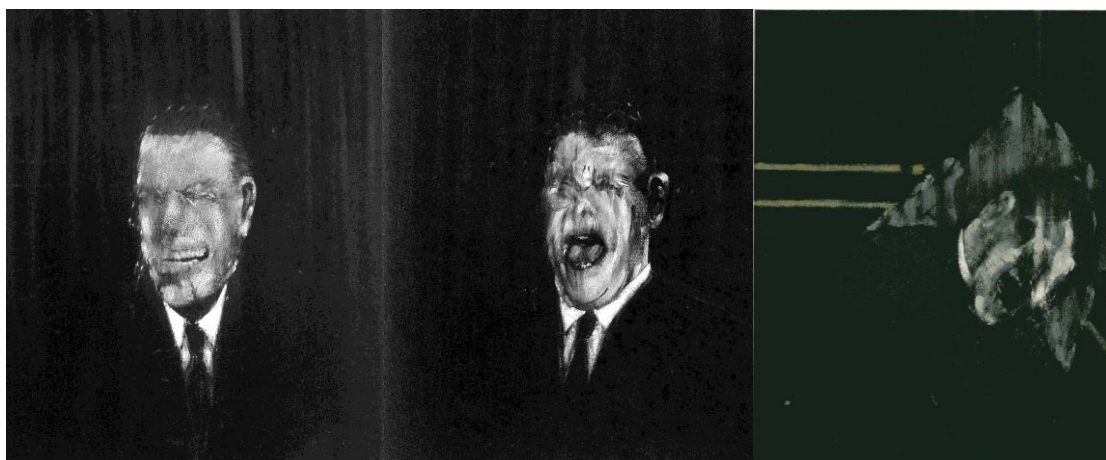
Luc Tuymans, *Bloodstains*, óleo sobre tela, 1993, 22 X 18 cm.

2.4.4. Francis Bacon

O trabalho de Bacon foi muito importante para o desenvolvimento do meu trabalho de retratoplastia por várias razões. Em primeiro lugar, por ser um pintor que procura uma imagem diferente das imagens existentes (no quotidiano e nos média), através de processos pictóricos que o próprio engendra. Com efeito, Bacon foi aperfeiçoando a sua técnica ao longo do tempo, através de uma prática exaustiva da pintura e da reflexão sobre ela, em que alguns elementos se destacaram, como foi o exemplo do «acidente», a utilização de materiais invulgares para a formação de texturas diferentes (o caso conhecido da camisola de malha, a poeira, etc.), a utilização do lado inverso da tela, isto é, procurou estratégias para conseguir obter uma imagem única¹⁰. Bacon conseguia fazer dos seus quadros como se um ser humano tivesse passado por ele, como um caracol, mas o muco aqui assemelha-se a um ectoplasma¹¹, e o líquido branco assemelha-se às «marcas gestuais ejaculatórias» que Bacon continuou a usar. «Bacon desejava pintar como Velazquez, mas com a textura de uma pele de hipopótamo» (HARRISON: 2005, p. 105).

As justaposições de cores que Bacon fez foram consideradas inovadoras, arriscadas e eficientes. A monocromia em branco e preto das suas pinturas entre 1950 e 1955 reflecte os valores tonais das fotografias que, adicionando a um certo realismo das suas cabeças humanas, aproxima estas imagens de instantâneos desfocados.

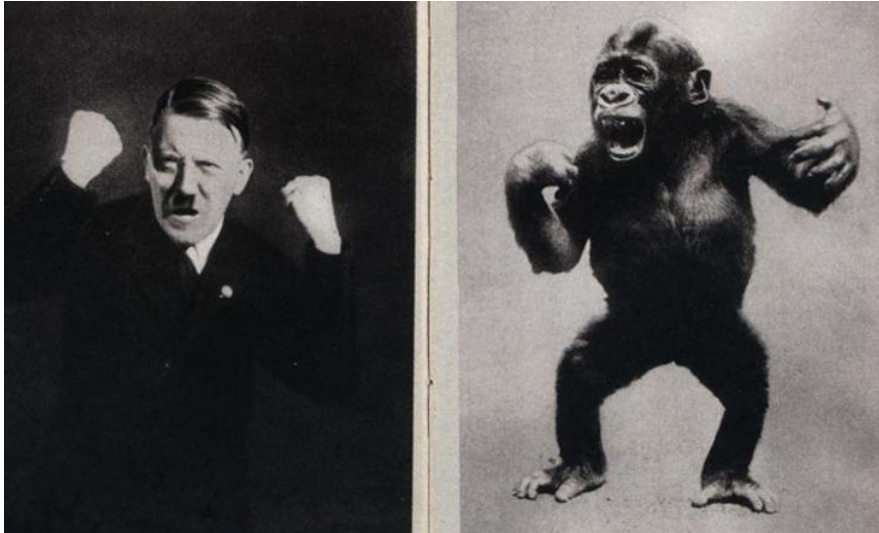
A sua relação com a fotografia teve várias fases, tendo mesmo chegado a fazer esboços em algumas imagens (por exemplo, os lutadores de boxe). Ao longo de toda a sua actividade de pintor, Bacon utilizou imagens dos mais variados meios (desde cópias de quadros de outros pintores, fotografias da mais variada espécie (de políticos, de acidentes, crimes, lutadores de boxe, políticos, entre outros), notícias de jornais, revistas, tendo nalgumas delas feito esboços; noutros casos, fez justaposições de fotografias, de forma a criar uma outra dimensão à imagem.



Três estudos de cabeça humana (1953) – óleo sobre tela – Tríptico – cada painel 61x51 cm

As imagens de um real circunstancial, de uma verdade factual, foram um dos instrumentos mais importantes para o desenvolvimento da sua obsessão pela pintura do corpo humano.

¹¹ Ectoplasma seria como que uma substância física que aparece como o resultado de uma energia espiritual, um fenómeno psíquico.



Dupla-página difundida através de *Chamberlain and Beautiful Llama* (uma antologia de fotografias de *Lilliput*), 1940.

A gesticulada imagem de Hitler, justaposta com a imagem de um macaco zangado, constituíram um ensaio para distintas posturas baconianas, que, segundo Martin Harrison, terá sido um possível modelo para *Study of Portrait*, de 1957 (HARRISON: 2005, pp. 88-89):



Study for Portrait (1957), óleo sobre tela, 152.5 x 118.



Francis Bacon, Imagem de uma fotografia a preto e branco de figuras numa paisagem com pintura sobreposta, 25.3x20.3, 1956-57..

Bacon utilizou diversas cópias de imagens para fazer esboços para as suas pinturas, tinha uma colecção de imagens fotográficas que funcionavam como estudos preliminares, existindo uma longa relação ao longo da sua carreira de pintor com objectos e imagens de vários tipos. Veja-se o caso da imagem acima indicada, que partiu de uma fotografia a preto e branco e que depois foi sobreposta com pintura. Bacon afirmava que as suas pinturas se situavam entre a ordem e o caos, sendo o mais importante nesse processo a operação de transformação (HARRISON: 2005, p. 232).

A descoberta de fontes como as imagens de Muybridge (em que descobriu o fascínio do movimento do corpo), as fotografias médicas, filmes sobre o horror (como a célebre imagem de *The Battleship Potemkin*, que terá servido para a pintura de um dos quadros do papa *Head VI* (HARRISON: 2005, p. 235), entre outras, levou à descoberta de uma imagem nova sobre o homem e a humanidade. Segundo Harrison, as suas pinturas são uma resposta a complexos contextos culturais de uma espécie de super-homem nietzschiano:

«Ele apoderou-se de obras-primas da história da arte e trabalhou as fotografias como agentes, de modo a dismantelar as imagens numa tragédia moderna. Uma seminal pintura de Velazquez não era nem mais nem menos potente, ou aberta à manipulação, do que uma imagem oriunda de um livro de medicina ou uma imagem retirada de um filme. Bacon explorou as tensões entre a inteligência e a sensação, a abstracção e a ilustração, a inércia e o movimento, a ordem e o caos, para gerar umas das mais cruas e persuasivas pinturas do século XX» (HARRINSON: 2005, p. 7).

O facto de Bacon ter utilizado diversas reproduções mecânicas de pinturas, bem como a composição e fragmentação de fotografias, numa constante dialéctica entre arte e fotografia, também veio elucidar a evolução do seu estilo figurativo.

Em conclusão, a obra de Bacon permite clarificar certas estratégias de que me socorri no desenrolar do trabalho prático sobre a retratoplastia, nomeadamente na apropriação de imagens provenientes de variados meios e na utilização de determinadas estratégias pictóricas com vista à sua transformação. Bacon foi, de facto, um pintor que arriscou certos procedimentos, que questionou o método de trabalho (são bem conhecidas as suas entrevistas acerca do processo como trabalhava, a maneira como utilizava o acidente, alguns exemplos sobre a deformação e destruição da imagem com David Silvester) e conquistou o seu lugar de pintor de charneira através das escolhas que fez.

O Trabalho em Atelier

O que significa para um pintor pensar? Qual é o modo de pensamento do qual a pintura é o jogo? Podemos pensar em pintura como sonhamos a cores? Existe alguma coisa como um pensamento pictural, que poderá diferir do que Klee chamou de «pensamento visual»? Usando a linguagem corrente há uns dez anos atrás, será a pintura uma prática teórica? Podemos identificar o lugar da teoria na pintura sem a violentar, sem desconsiderar a especificidade da pintura, sem a anexar a um discurso cuja trama é demasiado aberta para dar conta das suas irregularidades?

Yves-Alain Bois, in *Painting as Model*

Esta fase corresponde ao desenvolvimento que realizei em atelier, descreve as fases por que fui passando, os materiais que utilizei (desde as imagens que encontrei, como as modifiquei, que relações estabeleci entre elas, que problemáticas encontrei), isto é, permitiu o desenvolvimento de uma prática teórica, conforme explicou Yves Alain Bois em *Painting as Model*.

3.1. Inundação – enchimento de uma sala com auto-retratos-miniaturas

O primeiro trabalho teve como objectivo a observação do processo de alteração de uma imagem captada da realidade através da pintura. Para conseguir essa imagem da realidade, realizei um filme sobre a minha imagem de modo a captar algumas fases desses instantes. Depois transferei a minha imagem para a tela, tendo utilizado para esse efeito diferentes processos.

O tamanho de cada tela equivale mais ou menos a uma fotografia tipo passe (5 x 5 cm), remetendo para o sentido da imagem do corpo no quotidiano (tido como o elemento de identificação da maioria das pessoas). Muitas destas imagens foram sendo concebidas à medida que o processo foi evoluindo, sendo o processo gerador de um pensamento que é, essencialmente pictórico, isto é, não distingue as imagens do processo que as produz (cf. BOIS: 1998, p. 245).

Seleccionei estas imagens do filme e imprimi em folhas A4.



Algumas das imagens do registo de vídeo sobre a minha imagem real e que foram o ponto de partida para a transformação da retratoplastia através da pintura.



Imagem das fotografias deterioradas através do processo de fricção em tela e que serviram de suporte para experiências.

Aqui estão algumas fotografias deterioradas a que depois fiz a reconstrução através da pintura. Depois de pintadas, apliquei-lhes camadas de *médio de transferência*. Depois de ter obtido a transferência da imagem fotografada para a tela, modifiquei-a através da pintura, utilizando também outras substâncias, como foi o exemplo de silicone, solventes, vernizes de variada espécie, cola, de modo a obter resultados diferentes.



Fase intermédia do processo da pintura dos auto-retratos. Aqui a imagem ainda está a ser desenvolvida experimentalmente, notando-se uma certa uniformização na cor e na textura.

Alguns exemplos e notas sobre os auto-retratos:



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm

A transformação que se dá na imagem através do emprego de recursos significantes é bem notória. Esses recursos podem ser variados, como, por exemplo, a utilização de tintas opacas, a colocação de matéria como areia, engrossantes de tinta, colas, colagem de papéis com formas; o uso de solventes que apagam partes da imagem e introduzem deste modo uma diferença na imagem e que lhe conferem movimento como no quadro em cima à direita.



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm

A colocação de acessórios e adereços, como nos casos acima indicados, é bem significativa de um desvio da imagem para um campo ficcional. É curioso como a pintura nestes retratos sobre tela leva sempre à criação de uma imagem diferente.



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm

Em cima aparecem duas imagens diferentes pelo modo como foram trabalhadas com a pintura. A da esquerda resultou de uma experiência de enchimento com tinta de esmalte de um castanho-queite, que foi ganhando uma forma de urso, aludindo a um urso de chocolate. A da direita resultou de um processo de desfazer através da raspagem da imagem com uma espátula e da pintura em certas zonas de modo a estragar a imagem. No final, ainda tentei riscar com um pincel a parte em volta do corpo sem braços, pelo que lhe conferiu um aspecto de imagem macerada, acorrentada.



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm

Nestas imagens nota-se a importância do uso das cores como um elemento de definição de uma certa intensidade da imagem. Na da esquerda, por exemplo, a tinta vermelha que usei à volta da boca alterou a significação da imagem, conferindo-lhe uma certa violência. Na da direita, o efeito da cor é contrário, isto é, dá-se um apagamento da cor e, conseqüentemente, um apagamento da figura.



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm

Nestas imagens, a alusão a pinturas de outros artistas tornou-se evidente. No processo pictórico foi activada uma memória visual. A da esquerda lembra uma pintura de uma mulher de Picasso e a da direita remete para uma das imagens de Paula Rego.



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm

Aqui, nestas duas imagens, é também notória a apropriação de pinturas de outros artistas (o caso da *Gioconda*) e de imagens de uma memória colectiva que fazem parte da nossa cultura (Fernando Pessoa).



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm



Técnica mista sobre tela – 5x5 cm

Neste trabalho aparecem questões de iconoclastia (que têm a ver com a destruição da imagem): veja-se o exemplo da imagem anterior da direita, que foi sendo apagada e desfigurada através do uso de um pincel fino e de tinta opaca, tendo sido depois redesenhada segundo uma forma espontânea. Neste caso, é evidente o desvio da forma efectuado por um processo minucioso, tendo retirado o carácter estático da imagem fotografada.

A imagem da esquerda resultou de um processo de apagamento da imagem anterior através de um solvente, em que retirei os olhos e manchei o cabelo através de uma esponja, tendo dado lugar a uma imagem de carácter artificial.

O mundo destas imagens é um mundo artificial, do mesmo modo que a televisão e o vídeo são artificiais, pelo que eles são apenas um substituto da realidade. Nesta série de auto-retratos, através de certas estratégias pictóricas, «brinquei» com uma variedade de referências, deixando o observador na dúvida sobre o seu verdadeiro significado. Aqui desempenho papel de autora, realizadora e actriz (à semelhança do que faz Cindy Sherman na fotografia).

Em algumas imagens nota-se a interferência de diversos níveis de tempo e de realidade; nalgumas aparece a apropriação de trabalhos de certos artistas da história da arte, noutras existe a activação da memória involuntária (como Proust, na *Recherche*, fez com as madalenas); aparecem imagens sonhadas, inventadas ou que aconteceram há muito tempo e que apareceram através do processo pictórico do retrato. Existe aqui uma mistura entre o fictício e o real.

O sentido deste trabalho acabou por ser o de levar a um limite a capacidade de desdobramento subjectivo do retrato. A pintura acabou por ser um processo de substituição do carácter estático da realidade do meu corpo.

Um facto curioso foi a analogia entre este trabalho e algumas séries de quadros que foram elaboradas ao longo da história da arte a partir do célebre quadro da *Gioconda* (denominado por alguns estudiosos de *Giocondolatria* e *Giocondoclastia*), o que revela uma semelhança relativamente à noção de retratoplastia.

Neste trabalho existe uma apropriação de imagens de outros artistas (como é o exemplo da minha imagem simulada da própria *Gioconda*), bem como uma referência indirecta a imagens pertencentes a um conhecimento colectivo que caracteriza a cultura ocidental, como são, por exemplo, a minha imagem simulada de *Charlot*, de Fernando Pessoa, da virgem Maria, do rato *Mickey*, de anjo, etc., remetendo para a auto-ficção, que consiste em trabalhos nos quais os autores criam personalidades e identidades múltiplas, diferentes da que têm na realidade, e, por outro lado, como uma prática híbrida, situada entre a autobiografia e a novela (ASSELIN: 2002, p. 3).

Por último, foi questionado o papel do observador, na medida em que, através da instalação dos quadros nas paredes de uma sala do convento, pretendi provocar um efeito fílmico, em que a questão da duração espacio-temporal provoca uma modificação na percepção do observador. O objecto da pintura deslocou-se, deste modo, para um campo mais abstracto e aberto a novas implicações, centrado numa nova relação subjectiva entre a obra e o espectador (com uma dimensão performativa).

Neste trabalho, detectam-se três momentos distintos: o primeiro momento, que correspondeu à parte processual em atelier e à transformação da imagem a nível matérico (com as correspondências processuais com o acto cirúrgico); um segundo momento, que correspondeu à evolução da pintura para uma narrativa de carácter ficcional, em que a função cognitiva foi activada pela função experimental; um terceiro momento, que se dá em diferido, após o preenchimento da sala com estes auto-retratos, e em que o espectador será parte integrante, ganhando uma dimensão performativa¹².

¹² Aqui convém remeter para a tese do Professor Paulo Luís Almeida acerca da *Dimensão Performativa da Prática Pictórica*, em que analisa detalhadamente os mecanismos de transferência de uso entre distintos campos performativos.



Inundação, 2009, 760 telas pintadas com tamanho de 5x5 cm, instalação no convento Corpus Christi, V.N. Gaia.

3.2. A representação da carne: «A pintura encarnada»

Entre Janeiro e Março de 2009, realizei dezenas de outras pequenas pinturas, onde a questão do encarnado foi predominante. Por encarnado refiro-me à «cor-sintoma», isto é, à simulação da imagem da pele numa superfície pintada.

Através da prática exaustiva da cor, tentei levar a pintura a um limite do pictórico, que inclui a possibilidade de representação de algo que não é visível na realidade. Conforme Didi-Huberman (2007), e baseando-se no conto de Balzac, *Le Chef d'Oeuvre Inconnu*, a causa final da pintura está num mais além da prática da pintura, significando que, na sua própria violência, no seu efeito de choque e presença, o quadro aludiria a uma eficácia no plano de uma invisibilidade; a noção de quadro «vivo» é um dos grandes princípios retóricos do *movere*, sendo colocadas questões sobre a dualidade entre o vivo e o inanimado, o móvel e o imóvel (DIDI-HUBERMAN: 2007, pp. 13 - 25)¹³.

No final, os quadros foram pendurados pelas paredes do convento, no sentido de o tornar habitável, em sintonia com o primeiro trabalho de modo a enfatizar uma função performativa, de modo a conferir-lhes um uso, que, neste caso concreto, foi a habitação do convento. Deste modo, o preenchimento das paredes do convento consistiu numa vontade de tornar o espaço habitável e hospitaleiro. Quando se entrava neste espaço, havia uma sensação de estranheza, tinha-se a sensação de que ninguém o habitava e que seria muito difícil alguém o poder habitar.

Por isso, decidi pendurar alguns quadros com imagens que tenham a ver com o que existe de mais sintomático num corpo: a carne. O encarnado é, com efeito, o que é mais evidente nestas imagens, desperta os nossos sentidos, nem que seja para um olhar interrogativo sobre o que elas estão ali a fazer. A instalação da pintura pelo espaço circundante acabou por ser um prolongamento da sua execução, tendo aparecido algumas questões: Em que sentido esta «instalação da pintura» evidencia as suas características? Como funciona? Como se relaciona com os elementos do espaço circundante? (ver imagens da representação da carne no apêndice II).

4. Manipulação de um universo de imagens e criação de blogue como diário gráfico

O último trabalho consistiu na manipulação de imagens oriundas das mais variadas formas, desde jornais, revistas, prospectos, postais, livros e que foram transformadas através da pintura com o intuito de estabelecerem uma comunicação com o espectador por via cibernética através de um blogue que criei para esse efeito. Isto deveu-se ao facto de a partir de uma certa altura, o desenvolvimento do processo pictórico levou a uma necessidade de explorar outros contextos, onde se pudesse ensaiar novas formas de procedimento da retratoplastia. Tendo este projecto um carácter essencialmente experimental, onde o ensaio de novas técnicas, de novos suportes, novos materiais possa levar a um conhecimento aprofundado do processo pictórico (à semelhança dos ensaios na medicina para a descoberta de cura para certas doenças, como é, por exemplo, o transplante de órgãos que consiste na experimentação de materiais novos), decidi pintar em vários suportes, como foram as imagens de jornais, revistas, prospectos de teatro, imagens retiradas da Internet, cenas de filmes, isto é, um complexo mundo de imagens que

¹³ O encarnado aborda, em suma, a representação da carne, tendo esta sido um dos assuntos mais invocados nos textos de pintores para designar o seu outro eu (cf. DIDI-HUBERMAN: 2007, p. 25): *A voz da carne*, segundo a expressão de Fulvio Pallegriano Morato, no seu Tratado *Del Significato de Colori* (Venecia, 1535).

poderão ser alteradas infinitamente através da pintura. Através deste processo e da utilização do blogue como um meio de comunicação e também de organização das ideias, apareceram diversos contextos narrativos da retratoplastia, onde outras questões foram ganhando importância, como é a ficção e a performatividade das próprias imagens (ver apêndice I com imagens pintadas através da internet).

3.5. Plastia a um livro

A utilização de imagens oriundas de diversos meios foi em parte resultante da utilização assídua do blogue e da percepção de um conjunto de estratégias pictóricas até então desconhecidas, como foi por exemplo, a elaboração de dois livros pictóricos através de livros de um artista que pinta a ficção. Para além da parte processual que este processo envolveu, a prática da pintura num objecto como um livro coloca outras questões pertinentes a serem desenvolvidas posteriormente (como é a do *ready-made* modificado, a possibilidade de uma ficção pictórica elaborada através de imagens pré-existentes, a possibilidade de criação de um «microcosmos»).

4. Conclusão

No início, a retratoplastia surgiu como a necessidade de nomear uma relação processual com as imagens do corpo, mais concretamente do rosto. Essa relação foi, ela mesma, indicadora de uma relação com o corpo, se atendermos ao facto de que todas as representações reflectem o modo como determinada sociedade pensa o mundo. Nesse sentido, a representação do corpo parece ter encontrado o seu caminho, também, por processos iconoclastas.

A relação entre a prática pictórica e a cirúrgica não se baseou numa relação literal. Implicou uma transposição, ou projecção de um esquema de actuação. Ela é metafórica, não no sentido ornamental e formalista, mas no sentido cognitivo: permite apreender uma situação como se fosse outra. A observação dos procedimentos técnicos utilizados entre ambas as actividades, analisando as suas diferenças e semelhanças, tornou-se num esforço e numa vontade em conseguir obter um conhecimento sobre a pintura do retrato.

Consistiu em compreender o que se passa por detrás da informação que recebemos através dos nossos sentidos, da nossa intuição, do modo como operamos a nível sensorial e no modo como se desenvolve um pensamento sistemático que leve à descoberta de novas ideias (KEITH: 1999, p. 10). Para isso contribuíram as pesquisas sobre estas duas actividades, a procura de analogias visuais e sensitivas entre ambas e a reflexão sobre elas.

O trabalho prático dividiu-se em quatro fases, tendo este levado a quatro séries de trabalhos distintos. Na primeira fase, comecei por fazer uma série de alterações pictóricas através do meu retrato fotográfico, cuja prática se foi acentuando e desdobrando em múltiplas imagens. Através desta multiplicação infinita de imagens obteve-se uma narração auto-ficcional. Depois surgiram outras séries que se ramificaram, como foi a série de quadros sobre a problemática do encarnado, a pintura da superfície da pele na tela, o sintoma da pele, juntamente com outros quadros de pequeno formato, sobre a representação de imagens artificiais (bonecos, ursos) e a extensão da pintura para um plano mais alargado (macrocosmos). Na sequência desta fase, apareceram as pinturas manipuladas sobre um universo de imagens infinito e que serviram para a criação de uma comunicação provida de um significado retórico e, conseqüentemente, de uma função política. Por último, e numa fase já de descompressão, procedi à «cirurgia plástica» de dois livros de gravuras de uma artista portuguesa (Paula Rego), onde a questão da ficção tomou

importância (microcosmos). Neste trabalho salienta-se a apropriação de imagens de variados meios, desde imagens taxonómicas da medicina, livros e programas de peças teatrais, livros de pintores. O registo quotidiano de imagens e de textos reflexivos no blogue retratoplastias, permitiu rastrear o campo semântico da retratoplastia, confrontando o meu trabalho com trabalhos que também se podem caracterizar como «retratoplastias», bem como abordar a relação de articulação e também de conflito entre a teoria e a prática durante o período de investigação.

O trabalho de *Retratoplastia* surgiu como suporte de uma pintura que implica outras questões, como são o «encarnado», com a problemática da auto-ficção e ficção (em que sobressaiu a criação de figuras imaginárias, como é a transformação da forma humana para a figura de um urso de peluche, que tem uma implicação no campo estético e retórico); com o impulso alegórico¹⁴ (através da apropriação de imagens de outros autores que serviram como catálise das minhas próprias narrativas); com a interpenetração entre o acto de pintar e o acto cirúrgico (evidente na concepção mais iconoclástica do retrato); com uma reflexão prática sobre a pertinência e função da pintura numa iconosfera dominada por mil e uma imagens que concorrem entre si.

¹⁴ Aqui convém remeter para o texto de Craig Owens, «The Allegorical Impulse» (OWENS: 1984, pp. 52-67), sobre a apropriação de imagens por parte dos artistas contemporâneos, bem como algumas das estratégias por eles utilizadas.