

EDUARDA NEVES

O AUTO-RETRATO

Fotografia e subjectivação

LISBOA
PALIMPSESTO | EDITORA
2016

Nota

Este livro tem como ponto de partida a tese de Doutoramento da autora, orientada pelo Professor Catedrático Simón Marchán Fiz e apresentada publicamente em Dezembro de 2012, em Madrid. As citações curtas de outros textos são assinaladas por aspas; as longas são feitas separadamente do parágrafo em que se inserem, com uma linha de intervalo antes e outra depois, diminuindo o corpo do texto; só aquelas que abrem os capítulos estão em itálico. Todas as citações são feitas em português. Na bibliografia foi utilizada a norma próxima da norma portuguesa.

Índice

Prefácio	7
Introdução	13
I. O mito do realismo óptico Entre o <i>homo psychologicus</i> e o mundo ser aquilo que nos parece	19
II. Poéticas do arquivo e modos de subjectivação	39
III. Que resta do sujeito tecnicamente falando?	57
IV. Desterritorialização capitalista e reterritorialização da identidade	73
V. O <i>homem-árvore</i> e o <i>corpo sem órgãos</i>	89
Conclusão	105
Notas	109
Bibliografia	127

Prefácio
*As políticas da representação
no auto-retrato*

Como notou M. McLuhan, as imagens da tecnologia incrementam as capacidades perceptivas, ampliando a extensão dos nossos sentidos e o conhecimento sensível. A percepção dos *mass media* incorporou-se na sensibilização geral e na estrutura dos nossos comportamentos. Também é fácil comprovar que se, por um lado, supõem um enriquecimento, por outro, também podem implicar um empobrecimento, pois desestruturam aspectos do mundo fenoménico que dependem das trocas entre o olhar do observador e o observado; produzem uma depreciação do conhecimento sensível na apropriação do mundo através das capacidades subjectivas e, sobretudo, dos nossos órgãos corporais, da expressão e dos gestos.

Se isto se constata na vida quotidiana, é mais evidente ainda na apropriação e interpretação específica do mundo através da arte. Bastaria comparar, por exemplo, a percepção de um rosto num auto-retrato filtrado pelo aparelho fotográfico ou interpretado pelos olhos de Van Gogh. Esta era,

precisamente, a sensação que abundava em meados do século XIX quando o uso da fotografia se generaliza e os pintores modernos, instruídos pelo poeta Charles Baudelaire, revelam desconfiança e mesmo aberta inimizade, para com o novo *medium*. Com efeito, enquanto a fotografia acentuava uma vontade de verdade, inclusive quando se tratava do retrato, Van Gogh nos seus conhecidos auto-retratos entregava-se a expressar a subjectividade com os traços gestuais de uma grafia exacerbada e de cores exasperadas na sua intensidade fenomenológica e emocional. Graças a este procedimento recusava o realismo óptico, em benefício de uma subjectivação da pintura.

Através deste contraste entre a fotografia e a pintura, que poderíamos mostrar com numerosos exemplos históricos, se inicia a obra *O Auto-Retrato. Fotografia e Subjectivação*, de Eduarda Neves. Fruto de uma investigação universitária, coroada com uma tese defendida na Facultad de Filosofia – UNED, Madrid, que vê agora luz. Publica-se, felizmente, como um ensaio que produzirá uma enorme satisfação tanto à sua autora como àquele que o subscreve enquanto director da mesma, tanto mais que, sem dúvida, projectará novos sentidos sobre um género artístico tradicional mas ao mesmo tempo tão actual.

Nestas páginas descreve-se de que forma aquela confrontação se prolonga durante a primeira modernidade, não se alterando a situação até ao momento em que a fotografia deixa de olhar de lado a pintura

e, sobretudo, abandona o mito do realismo. Nisso tinham já reparado artistas das vanguardas históricas, como os dadaístas, construtivistas e surrealistas, embora durante os anos 30 Walter Benjamin equacionasse a crise da pintura não só como consequência do aparecimento da fotografia, mas também devido à pretensão por parte dos artistas em chegar às massas. Ainda assim, é curioso comprovar como um dos seus protagonistas, Georg Grosz, continuava apegado à pretensão da verdade objectiva quando em *El Arte Está en Peligro* (1925) assinalava que “com a descoberta da fotografia começou o crepúsculo da arte. Perdeu o seu papel de informador”.

A situação clarifica-se por volta dos anos 60 e 70 do século passado quando se inicia a revisão crítica da modernidade artística e se desenvolve o que se denominou o “discurso fotográfico”, ou seja, quando os artistas exploram as possibilidades técnicas e os dispositivos estéticos próprios do meio e se aprofunda a reflexão teórica sobre a fotografia como “art moyen”. Trata-se da fotografia como arte de massas, primeiro, e das suas especificidades, como arte, sem mais, depois, ou do que poderíamos chamar a fotografia subjectiva. A isso respondem estratégias visuais tão alargadas e recorrentes como a apropriação, as fotomontagens, a fragmentação, as montagens, as justaposições, etc. Inclusive, em certas ocasiões, o recurso ao simulacro como potência do falso ou as mitologias subjectivas da identidade que o auto-retrato reifica.

Durante a década de 80, estes deslocamentos des-

pertaram interesse pelo meio fotográfico, tanto nas grandes exposições, como a Documenta de Kassel e determinados museus da Costa Oeste, como na distribuição prolífica da venda de fotografias retiradas dos baús de recordações familiares, quase apagadas e oferecidas, qual arte popular, nesses espaços tão peculiares dos “Antiques” que proliferam em geografias norte-americanas e algumas europeias.

Com esta inflexão se articula este ensaio, que toma como pretexto o auto-retrato como experiência de subjectividade e hermenêutica do Eu. A tese central que desenvolve Eduarda Neves, a partir das relações entre as práticas do arquivo e os modos de subjectivação, o que resta do sujeito, a reterritorialização da identidade e as novas contribuições sobre o corpo, é que no retrato, mas sobretudo no auto-retrato actual, a pergunta em torno da verdade se torna periférica e secundária; nas suas recentes plasmações abandonaram o essencialismo da identidade, próprio dos arquivos fotográficos, que acumula a maquinaria estatal na macrofísica do poder, para se derramar nos distintos modos de subjectivação.

Por esta razão se retomam as iconografias relacionadas com a identidade, a etnia, o género, o sexo, o poder, as minorias de qualquer classe, etc. Por outras palavras, a auto-reflexão sobre a especificidade fotográfica não só retoma as críticas da representação, como as políticas da representação, portadoras de identidades múltiplas de sujeitos nada centrados em modos cartesianos ou essencialistas mas, sobretudo, heterogéneos. A actual preocupação em torno

do que fazer com os usos da fotografia, as políticas da representação e a identidade, suscitaram o retorno do sujeito. Em particular, abandonando as pretensões de objectividade, o auto-retrato estabelece ligações com as presenças incómodas de sujeitos que parecem reviver numa multiplicidade de vozes.

Na argumentação, a autora move-se nas coordenadas de Nietzsche e Artaud, assim como no pensamento pós-estruturalista francês a partir de Foucault, Derrida, Deleuze e outros, embora o potencial crítico invoque o “inconsciente óptico” de Rosalind Krauss, tal como se manifesta na economia da representação. Sem dúvida que as categorias destes pensadores são pertinentes no marco da filosofia política e da indústria da subjectividade que subjaz a estes auto-retratos. Os mecanismos do inconsciente óptico modulariam, assim, as obsessões actuais das histórias individuais ou, o que seria o mesmo, o inconsciente histórico.

Após estas incursões num assunto tão complexo, estou seguro de que a autora as ampliará em pausadas análises, tanto em relação a obras de artistas citados, como de outros. Saudamos, portanto, esta investigação séria e aberta; um verdadeiro *work in progress*, do qual este ensaio não é senão uma primeira entrega da cartografia fascinante na qual se diversifica o auto-retrato contemporâneo.

Simón Marchán Fiz
Catedrático Emérito de Estética e Teoria da Arte
Madrid

Introdução

Pensar o auto-retrato no contexto da arte contemporânea, em cujo domínio o recurso à imagem fotográfica assume um papel preponderante, é o objecto deste ensaio. Não se pretende operar qualquer tipo de sistematização do tema em análise nem desenvolver uma revisão historiográfica ou crítica sobre o auto-retrato e a imagem fotográfica. Tão pouco é nosso propósito enquadrá-lo no signo do narcisismo. Este desvio metodológico resulta do facto de não nos propormos pensar o auto-retrato a partir da noção de *falta* nem do lugar onde habitualmente o encontramos a ser pensado.

Mudar o discurso do seu território habitual, arriscar novos espaços de mediação, talvez com menos nexos e mais descontinuidades, conduziu-nos a privilegiar autores e pontos de vista que, para os nossos objectivos, se apresentaram como mais produtivos. Em todos encontramos o nosso próprio desdobramento, pois que “copiar é nada *fazer*: é *ser* os livros que copiamos, é ser a dobra do discurso sobre si mesmo.¹” Para tanto, recorreremos fundamentalmen-

te às práxis críticas da Filosofia, da Teoria da Arte e da Sociologia contemporâneas, associadas à práxis artística.

Representando a Revolução Industrial e considerada, então, cópia da realidade, a fotografia originará um novo processo crítico na história da imagem. Paradoxalmente afastada durante quase meio século do campo da arte, será, no entanto, a partir da segunda metade do século XX que a imagem fotográfica se converte no paradigma dominante das artes visuais e, através do auto-retrato, no meio privilegiado de constituição de múltiplas operações de despersonalização e modos de subjectivar. Procurar o conhecimento de si e a transparência da identidade conferem sentido à prática do auto-retrato que a fotografia, graças à sua natureza indiciária, parece cumprir melhor que a pintura.

Na imensa produção de auto-retratos dos séculos XIX e XX reconhecemos a genealogia e a estrutura da subjectividade da experiência moderna que se filia na confissão. O eixo confessional do auto-retrato converte-se num acto de aparente liberdade, reforçado pela crescente necessidade de reconhecimento e pela aristocratização de uma certa aura do artista. Como se de um triângulo entre exegese religiosa, arte e ciência se tratasse, o auto-retrato fotográfico articula a confissão com a interdição, a interioridade epifânica do artista de Oitocentos e a crença na *prova* fotográfica.

A crença na possibilidade de a fotografia permitir chegar à verdade desconhecida, e por isso perigosa,

torna-a numa das mais importantes ferramentas ao serviço da observação, representação e controlo do indivíduo. *A vontade de verdade*, comum ao mito do realismo óptico, ao culto da expressão da liberdade interior do artista e à retórica mistificada da identidade a descobrir, representa a tentativa purificada de responder à questão: *Quem sou eu?* Exercício radical, este, o do auto-retrato, há demasiado tempo ascético e de improvável resposta.

Se a prática fotográfica, desde sempre, impulsionou o arquivamento, o inventário e a classificação, ao serviço do regime da verdade, algumas práticas artísticas contemporâneas tornam irrelevante aquele regime, contribuindo para esbater as tradicionais fronteiras entre arte e documento. Se o auto-retrato, tal como o arquivo são aqui entendidos como espaços nos quais se inscrevem marcas, ruínas e as nossas próprias condições de existência, o que a aproximação crítica entre ambos igualmente nos mostra é a impossibilidade do retorno à origem. Auto-retrato e arquivo, constituindo universos simultaneamente circunscritos e difusos, nunca começam verdadeiramente e, de igual forma, nunca acabam. Tal como um arquivo não é o mero inventário de objectos e discursos ou conservação do passado, também o auto-retrato não é instauração e limite do tempo. Ambos são falha, abertura e descontinuidade, ambos configuram a sua forma de existir, aparecer e desaparecer. Todavia, o que não deixamos de reconhecer no auto-retrato contemporâneo é toda uma galeria de personagens históricas, um imenso arquivo foto-

gráfico que reterritorializa as identidades e reflecte a necessidade que o poder manifesta em produzir e reproduzir o aparentemente diferente.

Do *homo psychologicus* ao *homo oeconomicus*, construído pela teoria económica desde o século XVIII, passamos ao *corpus oeconomicus* contemporâneo e neoliberal. A câmara, ao serviço da máquina capitalista, continua a oferecer interpretações visuais da interioridade.

O auto-retrato transforma-se no espaço de circulação do capital, oferece a sua desinibição ao capitalismo global e posiciona-se no campo da economia política. O projecto da internacionalização das trocas, da mundialização e da expansão do capital articula-se com a conquista da libertação do corpo, incluindo-o no império das representações económicas. Neste domínio, a imagem fotográfica afirma-se como meio privilegiado das representações contemporâneas da identidade, corpo, género, sexo, sexualidade, privacidade e intimidade, as quais, sendo as mais frequentes na prática do auto-retrato, dão continuidade ao dispositivo da sexografia. A fotografia *objectiva* o corpo ideológico, regula, circunscreve e organiza os modos de subjectivação, assim se ajustando ao novo positivismo disfarçado dos nossos dias.

Corpo atravessado por matérias informes, fluxos e livre circulação de energia, singularidades nómadas, é o que propõem Gilles Deleuze e Félix Guattari. Tal como o corpo sem órgãos, também o auto-retrato é mais que uma noção ou conceito, é um

conjunto de práticas. O *homem-árvore sem função nem órgãos que lhe justifiquem a humanidade* não tem História para narrar.