Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Daniel Gomes Pinto

80faces
objeto-Para-outro

Rio de Janeiro
2014

Daniel Gomes Pinto

80faces

objeto-Para-outro

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Aldo Victorio Filho

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P659 Pinto, Daniel Gomes.
80faces: objeto-Para-outro / Daniel Gomes Pinto. – 2014.
155 f.: il.

Orientador: Aldo Victorio Filho.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Imagens fotográficas – Teses. 2. Face na arte – Teses. 3. Imagem corporal na arte – Teses. 4. Gomes, Daniel – Auto-retratos – Teses. 5. Autopercepção na arte – Teses. I. Victorio Filho, Aldo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 77.041.5

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Daniel Gomes Pinto

80faces

objeto-Para-outro

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura.

Aprovada em 27 de março de 2014.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho (Orientador)

Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof. Dr. Rodrigo Gueron

Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof. Dr. Danillo Silva Barata

Centro de Artes, Humanidades e Letras - UFRB

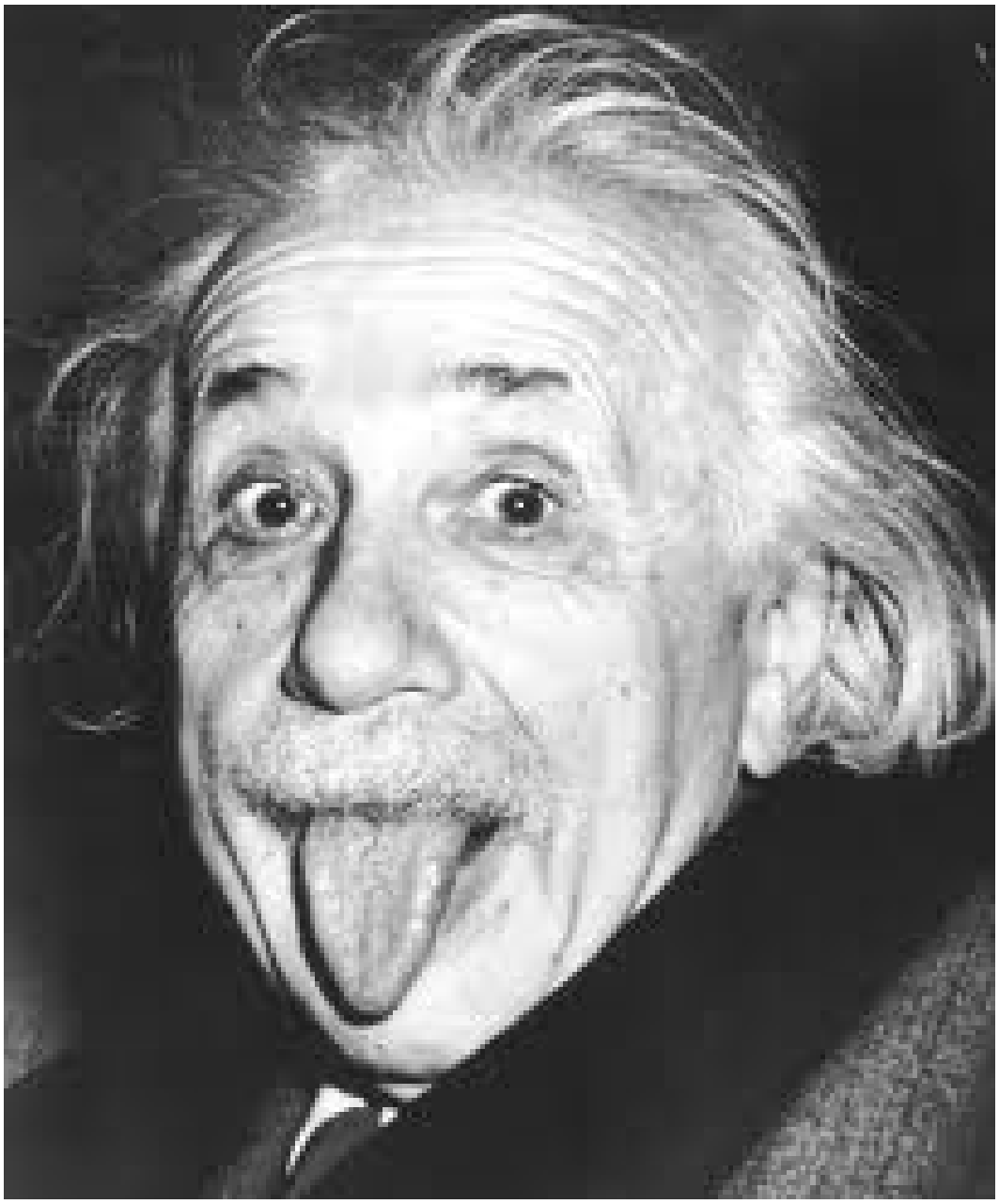
Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa a todos os cientistas, artistas e poetas que tornaram possível este trabalho.

Figura 01- Albert Einstein em foto com marcante expressão facial



Fonte: <http://www.culturaesaude.med.br/content/einstein-e-bomba-at%C3%B4mica>

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, a minha família e aos meus amigos pela força, fé e esperança divididas comigo nesta caminhada.

Figura 02 – Detalhe Laocoonte em profunda expressão facial

Fonte:< http://www.raulmendesilva.pro.br/laocoonte.shtml>

Eu li que Deus teria criado o homem à Sua imagem e semelhança, fazendo assim não só o primeiro retrato, mas, o primeiro auto-retrato da história do mundo. Também li que Ele teria em seguida ordenado a esse homem crescer e multiplicar-se a fim de cobrir toda a terra com a Sua progenitura. Então, após ter criado a sua própria efígie, Deus exprime a vontade de que ela seja multiplicada ao infinito e espalhada pelo mundo inteiro.

Michel Tournier

RESUMO

PINTO, Daniel Gomes. *80faces:* objeto-Para-outro. 2014. 155f. Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

O presente trabalho foi desenvolvido a partir do enlace poético teórico feito a partir da análise e produção da obra *80faces*, desenvolvida por aquele que se apresenta aqui tanto como autor da obra como pesquisador da mesma. Tal característica proporcionou uma dupla perspectiva que são apresentadas em partes distintas do trabalho, sendo a primeira um aparato teórico referencial e a segunda as anotações e idéias apropriadas por livre demanda do próprio artista pesquisador. As *80faces* corresponde a um estudo das fotografias que o artista retirou de seu próprio rosto em expressões diversas e que foram estampadas em diferentes objetos colocados em circulação. Atráves de percepções filosóficas de mecanismos do contexto da visualidade e da rostidade, foi traçado um caminho que justificou a produção e tentou alcançar a perspectiva do artista frente a produção de sua obra e futura análise distanciada da mesma. Rostidade, metrópole comunicacional e imagem são alguns dos elementos que nortearam esta pesquisa, além da apresentação de uma criação poética independente de crivos teóricos referenciais pré estabelecidos.

Palavras-chave: Imagem. Rostidade. Fotografia. Auto Retrato.

ABSTRACT

PINTO, Daniel Gomes. *80faces*: object-to-another. 2014. 155f. Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This work was developed from the theoretical poetic link made from the analysis and production of the work 80faces developed by one who is here presented both as author and researcher of the same . This feature provided a dual perspective that appear in different parts of the work, the first being a reference theoretical apparatus and the second notes and demand appropriate ideas for free artist's own search engine . The 80faces corresponds to a study of the photographs that the artist pulled his own face in various expressions which were printed on different objects placed in circulation . Through philosophical perceptions of the mechanisms of visual context and rostidade , was traced a path that justified the production and reached the opposite perspective of the artist producing his work and future analysis out of it. ‘Rostidade’ , communicational metropolis and image are some of the elements that guided this research, beyond the presentation of poetic creation of an independent pre riddles established theoretical frameworks .

Keywords: Image. ’Rostidade’. Photography. Self Portrait.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Albert Einstein em foto com marcante expressão facial..... 3

Figura 2 – Detalhe Laocoonte em profunda expressão facial..... 4

Figura 3 – Daniel Belion em expressão facial..... 12

Figura 4 – Expressões faciais do medo segundo Le Brun..... 13

Figura 5 – O Grito – Edvard Munch..... 15

Figura 6 – Os músculos que levam as expressões..... 22

Figura 7 – Estudo das expressões..... 27

Figura 8 – Bruce Nauman – Explorando seu rosto e expressões..... 30

Figura 9 – Bruce Nauman “Studies for Holograms”……. 31

Figura 10 – Musculatura das face..... 37

Figura 11 – Daniel Belion e o quebra cabeça de 350 peças..... 39

Figura 12 – Uma das 80 matrizes faciais de Daniel Belion..... 45

Figura 13 – Expressão das emoções no cão..... 50

Figura 14 – Análise das Expressões nos bebês..... 54

Figura 15 – Homem em expressões..... 59

Figura 16 – Foto do Artísta..... 64

Figura 17 – Auto retrato Andy Warhol..... 70

Figura 18 – Orlan se submetendo a alterações faciais..... 73

Figura 19 – Estudo musculatura..... 77

Figura 20 – Caixa Beliônica..... 79

Figura 21 – Material do artista..... 82

Figura 22 – Retrato Glauber Rocha..... 84

Figura 23 – Adesivos do Artista..... 87

Figura 24 – Selos do Correio..... 90

Figura 25 – Tatuagens do Artista..... 92

Figura 26 – Tatuagem no ENEARTE..... 93

Figura 27 – Calendário do Artísta..... 96

Figura 28 – Cartão de Visistas do Artísta..... 98

Figura 29 – Quebra cabeças do artista..... 100

Figura 30 – Quebra cabeças montados..... 101

Figura 31 – Artista montando quebra cabeças..... 102

Figura 32 – Bolas de látex..... 104

Figura 33 – Vídeos do artísta..... 105

Figura 34 – Imas de geladeira..... 108

Figura 35 – Artista em catálogo..... 109

Figura 36 – Lambe lambes..... 112

Figura 37 – Livro do artista..... 118

Figura 38 – Marcadores de livros 119

Figura 39 – Auto retrato do artista..... 154

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	16
1	**AS 80 FOTOGRAFIAS FACIAIS DE DANIEL BELION**.....	16
2	**IMBRICAÇÕES IMAGEM, ARTE E TEORIAS**	23
3	**AUTO RETRATO, ROSTIDADE**.....	28
3.1	**Fotografia, auto retrato e rosto**.....	32
4	**O OLHAR E O CORPO-PARA-OUTRO**.....	38
4.1	**O objeto-Para-outro**.....	40
4.2	**Rostidade e rostificação**.....	46
4.3	**Publicidade e rosto**.....	51
4.4	**Metrópole Comunicacional**.....	55
4.5	**Charles Darwin, Charles Le Brun, Charles Bell** ……	60
5	**CORPO EXPANDIDO**.....	65
6	**IMAGEM, FOTOGRAFIA, PINTURA E REPRESENTAÇÃO**.....	71
6.1	**Estética relacional**.....	71
7	**O ROSTO COMO MÁSCARA E DISFARCES**.....	74
8	**INTERMEZZO CONFESSIONAL**.....	78
9	**DOS SUPORTES DA OBRA**.....	80
9.1	**Os suportes, ações e meios da 80faces**.....	83
9.1.1	Os adesivos ou *stickers*.....	85
9.1.2	Selos do Sistema Brasileiro de Correios e Telégrafos.....	88
9.1.3	Tatuagens autoadesivas removíveis.....	91
9.1.4	Calendário	94
9.1.5	A identidade do artista, sua identificação, seu contato, sua venda: o cartão de	

visitas..... 97

9.1.6 Quebra Cabeças de 520 e 30 peças..... 99

9.1.7 Balões de látex..... 103

9.1.8 Imãs de geladeira..... 106

9.1.9 Cartazes ‘*lambe-lambe’*..... 110

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 120

RESÍDUOS TEXTUAIS..... 122

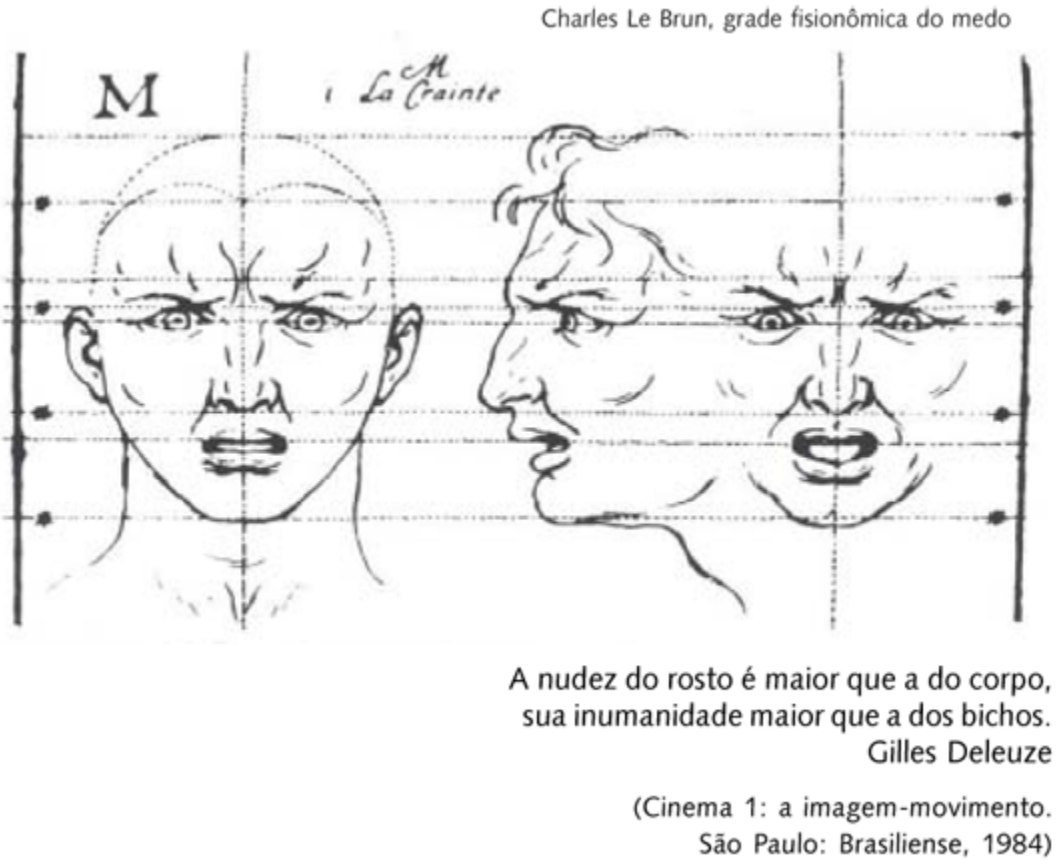
REFERÊNCIAS..... 152

80faces

Figura 03 - Daniel Belion em expressão facial

Fonte: acervo do artísta

Figura 04 - Expressões faciais do medo segundo Le Brun



Fonte: Cinema 1: imagem-movimento São Paulo: Brasiliense, 1984

O AUTO-RETRATO
(Mario Quintana)

No retrato que me faço
- traço a traço –
às vezes me pinto nuvem
às vezes me pinto árvore...

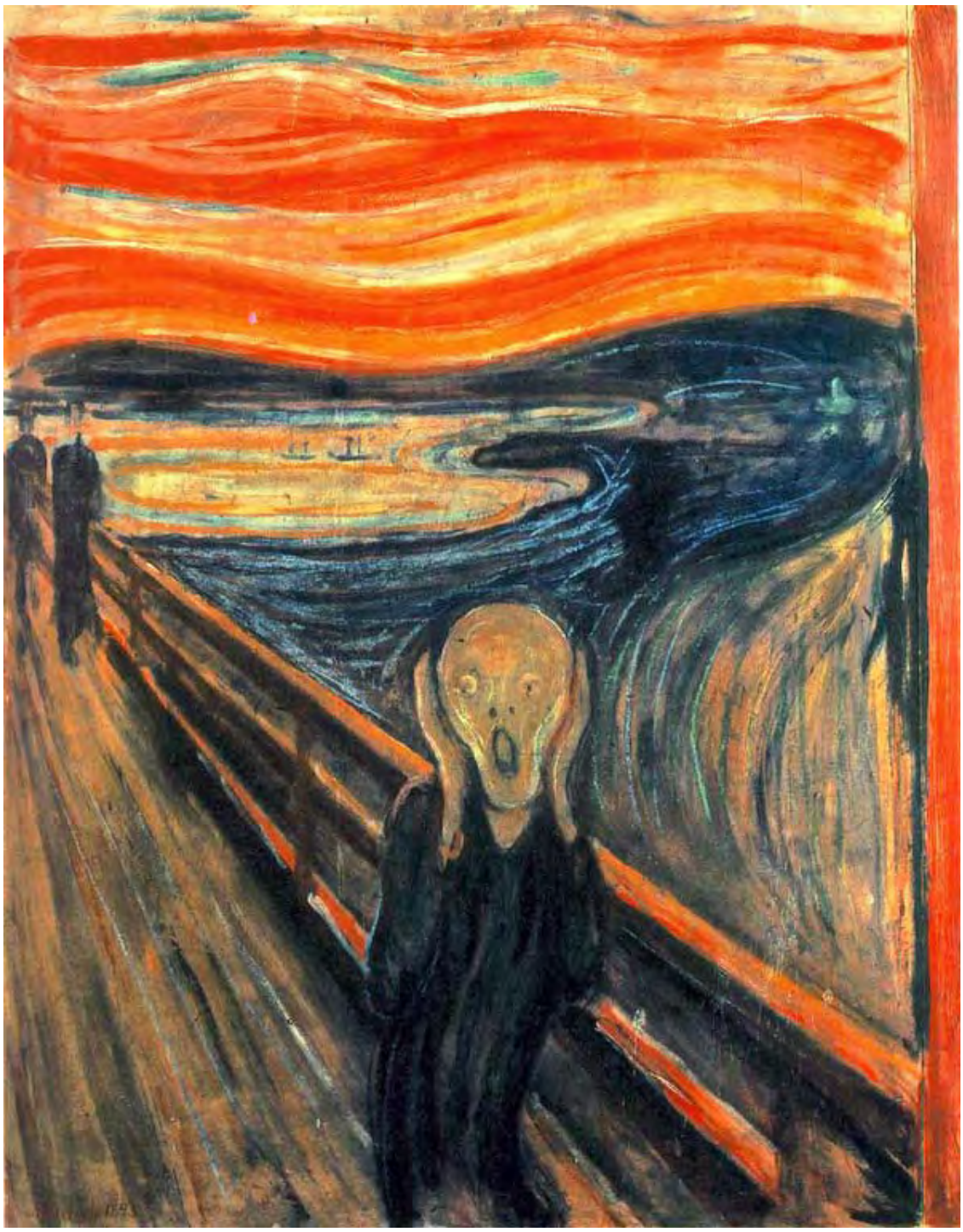
às vezes me pinto coisas
de quem nem há mais lembranças...
ou coisas que não existem
mas que um dia existirão...

e, deste dia, em que busco
- pouco a pouco –
Minha eterna semelhança,

no final, que restará?
Um desenho de criança...
Corrigido por um louco!

‘... a todos aqueles que atravancam meu caminho,
Eles passarão, eu passarinho...’

Figura 05 - O Grito – Edvard Munch



Fonte: http://obviousmag.org/archives/2012/06/edvard_munch_um_grito_infindavel.html

INTRODUÇÃO

1 AS 80 FOTOGRAFIAS FACIAIS DE DANIEL BELION.

Este trabalho se desenvolve desde 2004 quando fotografei meu próprio rosto em uma sequência de 80 imagens de expressões faciais. A partir daí utilizei essas mesmas imagens para dar novos significados ao que fui produzindo a partir da impressão das imagens, ou de alguma delas. Foram diversos trabalhos, que aqui chamo de produtos, que foram feitos seguindo o partido poético, ou seja, a utilização das 80 fotos. Dentre outros, foram feitos: adesivos, camisas, selos do Sistema Brasileiro de Correios, Canecas, imãs de geladeira, cartazes (também chamados – 'Lambe-lambes'), quebra-cabeças, cartas de baralhos etc.

Explicarei as relações que cada material apresentou em um capítulo específico.
Ocorreu que este projeto passou a ser, quase que exclusivamente, o meu trabalho plástico e quando eu fazia algum outro trabalho, seja um filme, por exemplo, ou uma escultura em gesso (duas situações que ocorreram), invariavelmente as fotografias foram citadas, ou inseridas, como parte do trabalho em questão.

O projeto poético seguia e eu me contentava em realizá-lo como forma de expressão artística e estética que me inseria – pelo menos no contexto de satisfação pessoal – num mundo que poderíamos chamar das artes plásticas e mesmo das artes contemporâneas.
Optei então, na difícil tarefa da pesquisa acadêmica, por buscar conceitos que somem discursos ao trabalho. Se visualmente ele já se basta, posso ir somando níveis de interpretações e explicações outras a partir de questões que já foram estudadas e estão presentes no trabalho das imagens do meu próprio rosto fotografado em 2004.

São questões que podem se relacionar com muitos aspectos, trabalhos e estudos, exemplos da história da arte, questões publicitárias, psicológicas, imagéticas, estéticas.
Pareceu-me difícil estudar o próprio trabalho, principalmente sendo ele um trabalho de produção artística e criativa, quando o que se passa por ele e o que passa pela cabeça do artista nem sempre é de vocabulário preciso e óbvio, discursivo e aprisionável na esfera da palavra.

No entanto, em contraponto a esta ideia de dificuldade, surgiram muitas situações que dialogavam com as imagens e entre os desafios desse panorama estava a dificuldade de seleção das imagens a compor o trabalho plástico e o caminho a ser percorrido nos estudos,

que poderiam ser produzidos em um viés da reprodutibilidade técnica, ou do autorretrato, ou até mesmo do narcisismo, ou da arte urbana, pública ou outra perspectiva qualquer.

Continuando na busca por respostas para perguntas que não tinham sido formalmente colocadas me deparei com frutífera literatura que me ofereceria artifícios para a realização de uma narrativa, um texto registro do trabalho imagético, sob certo aspecto, tão óbvio e autônomo em relação às palavras. Encontrei em Charles Darwin, A expressão das emoções no homem e nos animais[1], importante estudo evolucionista que analisa as heranças das expressões e suas transferências entre as gerações; Le Brun, um dos primeiros artistas a se ocupar da realização de retratos com objetivo fisionômicos também discorreu sobre assunto pertinente a meu estudo em *Conférences*, publicado em 1667 e em 1702 publicou também *Methode puer apprendre a dessiner las passions*[2]; apresentado sob uma outra ótica as expressões humanas e suas representações, posto que Le Brum era pintor, inclusive tendo sido da corte de Luis XIV e tido como um dos responsáveis pala construção imagética daquele monarca. Não pude também deixar de aproveitar os termos rostidade e rostificação[3] encontrados em os Mil Platôs de Gilles Deleuze e Felix Guattari; quando ouvi esses termos pela primeira vez em um congresso de escritura e psicanálise, compreendi, instantaneamente, que para realizar um registro teórico sobre o trabalho das referidas imagens seria importante lançar mão daquele vocabulário que guardava a especificidade do tema que envolvia minha obra e, portanto, utilizá-lo para ampliar a discussão que a reflexão da pesquisa exige.

A expressão das emoções no homem e nos animais(1872) de Charles Darwin é composta por 13 capítulos. Neles, Darwin tratou dos princípios gerais da expressão, os meios de expressão nos animais, as expressões especiais de animais, expressões especiais do homem: sofrimento e choro; desânimo, ansiedade, tristeza, abatimento e desespero; alegria, bom humor, amor, sentimentos de ternura e devoção; reflexão, meditação, mau humor, amuo e determinação; ódio e raiva; desdém, desprezo, nojo, culpa, orgulho, desamparo, paciência, afirmação e negação; surpresa, espanto, medo e horror; preocupação consigo mesmo, vergonha, timidez e modéstia. Ele apresentou descrições detalhadas de expressões manifestadas mediante situações comportamentais que observara, ou relatadas por seus correspondentes, acompanhadas de figuras, gravuras e fotografias, utilizadas para reforçar seus argumentos (Castilho, 2010, pp. 5-6)

[2]Pintor, decorador e teórico francês nascido a 24 de fevereiro de 1619, em Paris, França.
Como teórico, escreveu o tratado A Expressão das Paixões (1663), no qual analisou os diferentes estilos e géneros de pinturas, e Método para Aprender a Desenhar as Paixões (1698, edição póstuma), no qual descodificou, apoiando se nas teorias de Nicolas Poussin, a expressão visual das paixões na pintura.
Quanto aos seus trabalhos, destacam-se ainda, para além dos acima mencionados, a decoração pictural da Galeria de Apolo (1663), no Louvre, e os quadros O Retrato Equestre do Chanceler Séguier (1655-1657),Alexandre e Porus (1673) e Adoração dos Pastores (1690), entre muitos outros.

[3] Em Mil Platôs, Deleuze e Félix Guattari refletiram sobre uma espécie de ontologia do rosto a rostidade. O rosto seria algo produzido, rostificado e , necessariamente, não se identificaria com o humano. Não é necessário que o objeto de rostificação se assemelhe ao rosto."O rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto. [...] O rosto é inumano no homem, desde o início; ele é por natureza close" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36).
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995, (v. 3).

A partir do texto de Deleuze e Guatarri cheguei às questões existencialistas de *"o ser e o nada"* de Sartre[4], por meio do qual o pensador discorre sobre as implicações do olhar e o corpo para o outro. Seu pensamento me convenceu da pertinência da analise das imagens que trabalho a partir da percepção de que elas de alguma forma, são imagens que nos olham através dos objetos ou das paredes nos quais estão impressas e, ou, afixadas.

Como nossa época se apresenta como uma apoteose imagética na qual o que somos e o que as coisas são, seus diferentes graus de legitimidade, localização social e cultural, valoração e importância passam pelo foco e crivo da visão, recorri também à perspectiva imagética e comunicacional de Massimo Canevacci [5], a partir da qual o autor analisa os impactos dos fetichismos imagéticos que permeiam os discursos visuais vigentes.

A respeito do termo 'imagem', certamente central, embora não exclusivo, nesta pesquisa, ponderamos que a imagística de hoje decorre da articulação e intercambio de ações, caminhos e criações que envolvem técnica e ciência, construindo panoramas de realidades expressos e elaborados vias as diferentes possibilidades de suportes. Essas projeções aglutinam tempo e espaço em conjugações inimagináveis. Tais fontes de imagem acabam por contaminar, por conta da velocidade e de seus usos e criações, as imagens estáticas e físicas disponíveis na cidade. Em outros termos, é como se a avançada produção e o uso das imagens virtuais refizessem os modos de ver qualquer imagem na cidade palpável. Assim, ao imaginário, fonte basal de qualquer imagem, será exigido criar caminhos outros que enfrentem e superem os desafios das atuais condições de uso e frequência das imagens. Num mundo avaliado pela capacidade de exibir ou ser notado, as comunicações passam a ser cada vez mais, inusitadas trajetórias do olhar.

Certamente que as imagens visuais não podem ser tomadas como objetos ou espaço descritível, analisado e valorado por si só. Embora a linguagem reduza a imagem a um objeto e a sua percepção a um sujeito, as análises da imagem se prendem a seu percepcionismo e recognição, ao conteúdo da imagem, ou seja, ao que sua forma representaria, aludiria, se referiria. Entretanto, a despeito desse uso freqüente da imagem como metáfora, é sabido que os elementos compositivos de uma imagem visual têm forças que, agregadas, lhe conferem

---

[4] O ser e o nada é um tratado filosófico de 1943 escrito por Jean-Paul Sartre que é tido como marco para o início do crescimento do existencialismo no século XX. O título em francês é L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique (O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica). Seu foco principal é definir a consciência como transcendente.

[5] CANEVACCI, Massimo Fetichismos Visuais. Corpos Erópticos e Metrópole ComunicacionalSão Paulo, Ateliê ditorial, 2008. 329 p.

energia irredutível ao discurso, por mais minucioso ou técnico que este o seja. A cor de uma imagem, por exemplo, é sensação irrecuperável ou intransmissível pelos esquematismos da figura ou do discurso.

A imagem na atualidade sofre todo tipo de aplicação, variando da compreensão de que ela se dá, ou via a linguagem que a pretende capturar, como também é corrompida pela sua cada vez mais radical industrialização, na qual surge como tecido de informações, dispositivo digital, resultado virtual editado e reeditado em mesas de controles técnico e operacional.

Por outro lado, convém observar que a forma mais comum de análise das imagens provém da perspectiva racionalista cartesiana, dualista, objetiva e, via de regra, simplista. Ir adiante desses percursos curtos de perscrutação da imagem implica em buscar tomadas nas quais a visibilidade apareça, não mais apenas como experiência estético - percepcional, mas, evento revelador dos sujeitos e subjetividades histórica e politicamente determinadas pelas culturas e demais tramas de poderes circulantes na sociedade. Ver talvez seja, como nunca fora, uma ação radicalmente criadora.

Trabalhar com imagens e processos de criação artística ou poética e estética ativa conhecimentos e ações complexas, seja no manuseio da fabulação ou no recurso aos vocabulários e acervos conceituais disponíveis. Essas operações incidem sobre frequências internas e externas com as quais os atores envolvidos na transformação artística estão imersos. Além disso, implicam em desafios de discernimento e apreensão ao lidar com assédios, contaminações e influências visuais, comportamentos diante e junto das imagens, movimentos criadores de transformações de caráter ético, estético, poético e político transversalmente às vivências cotidianas. Pois são nas práticas cotidianas que valores, imagens, reelaborações semânticas, interfaces e múltiplas relações constituem as redes de novos saberes e experiências. Sobretudo, ao se buscar a sua afirmação nas realidades humanas por meio de obras, processos, práticas e acontecimentos que configuram a visão e as formas de realização e entendimento das vidas coletivas.

Para abordar as relações da imagem com a publicidade utilizei uma fonte teórica ligada ao Marketing e à venda de ideias e ideais através do consumo de produtos.

Assim se formaram alguns dos caminhos que percorri na feitura deste trabalho e que moldaram a dissertação. Por meio deste texto tentarei apresentar a pesquisa realizada de maneira prática com as imagens trabalhadas e os discursos teóricos que as precederam, as acompanharam e que foram as referências às reflexões aqui registradas. Para tanto, não hesitei em recorrer a fontes distantes umas das outras e até, sob alguns aspectos, contraditórias ou

opostas. Contudo, esses autores de propostas teóricas diversas me possibilitaram formar uma rede teórica que sustentou, na medida do meu entendimento, a condução da discussão, reflexão e produção poética que constituíram a pesquisa.

Dentre as dificuldades que desde o início da pesquisa foi inevitável enfrentar estava a sua dinâmica. Ou seja, elaborar registros explicativos e elucidativos a respeito de uma coisa visual e lhe atribuir novos significados. Mas logo compreendi que o papel da construção do discurso teórico seria o de conduzir a formulação, tanto narrativa, quanto criativa, imaginativa e descritiva, da obra que deve resultar do esforço investigativo. Pois, a produção teórica é efetivamente uma obra, já que decorre de um processo também criador e, logicamente, se apresenta como coisa outra, trazendo aspectos que satisfazem ao que define e ao que é definido, além, evidentemente, de ativar a capacidade de perscrutar, de interrogar e de criar formas de dar conta das possíveis, ainda que provisórias, respostas.

Assim, o presente trabalho é um dos dois hemisférios da pesquisa, não necessariamente opostos, mas, complementares e embora aparentemente contraditório, também, análogos. A versão textual da pesquisa pretende registrar as reflexões e apropriações teóricas que a envolveram, enquanto em seu outro hemisfério a obra poética é apresentada. Portanto, a presente fração do trabalho não pretende reduzir ou aprisionar a obra poética, a obra de arte, entendida como elemento que se apresenta visualmente meio aos cotidianos imagéticos das pessoas e das cidades, mas trazer informações que junto à obra artística material, imagem visual mais escritura, tentam elaborar uma trajetória ou percurso de ações e realizações - sobretudo em relação à performatividade das imagens, suas aplicações e deslocamentos pelos espaços das cidades - que permitam elucidar o sentido e função da vida por meio da ação poética. Na medida em que considero esse um dos sentidos da produção poética.

As fotografias tratam, em certa perspectiva, do que assalta toda obra poética, toda obra filosófica, como afirmei anteriormente, a do sentido e função da vida. Penso que é onde as narrativas tentam, muitas vezes pateticamente, dar conta e as fotografias das faces em expressões contorcidas, exageradas e simbólicas, buscam trazer luz à escuridão do não entendimento seja da vida, seja da arte. Retomando à caverna de Platão, onde algo precisa ser feito para se tirar, do transe autômato, aquele que, preso pela vida apequenada, crê que as sombras projetadas na parede são a realidade. Não se pretende, aqui, pregar qualquer rebeldia aos sistemas e ordenações sociais e culturais dominantes, na medida em que reconheço ser mais proveitoso o diálogo com as lógicas e as práticas que possam estar, de alguma forma,

opostas ou contrárias às nossas propostas e proposições. Diálogo que sempre será produtivo, na medida em que exigirá a reconsideração do que fazemos frente ao que contestamos.

As fotografias estudadas acabam por ter linguagem e expressão próprias na medida em que escapam às propostas e expectativas do seu autor para funcionarem condicionadas aos olhares e lógicas de percepção dos que as encontram. Assim, trazem interrogações e enunciam problemas a serem superados. Afinal, as obras de arte, em suas diversas materializações e acontecimentos, escapam às crenças e postulados de seus autores e, com frequência, invocam ideias e exortam ações que superam até os mais audazes propósitos e desprezam as mais comedidas posturas. As obras de arte que aqui ofereço, objetivamente, as faces fotografadas, são os elementos centrais deste trabalho, ganham autonomia e acolhem toda sorte de fruição e servem a uma diversidade imponderável de funções. Em outros termos, não seria o autor o dono da obra, nem mesmo quando a obra é o gesto, o corpo ou a face de seu autor.

O estudo aqui desenvolvido teve sua forma conduzida por uma série de inquietações e perguntas. Essa forma enervada por questões e tentativas de respostas buscou entendimentos do que suscitariam as imagens das expressões do rosto e também descrever a trajetória e o percurso do artista em sua produção. Certo é que as imagens, a obra de arte, tanto na sua redução às aplicações nos diferentes suportes, quanto na perspectiva da estética relacional (Bourriaud, 2011), ou seja, sua força na mediação entre obra e fruidores onde o público é o peso maior e determinante na pesquisa. Esse texto, no qual registro dúvidas, conceitos, hipóteses etc.. tenha, talvez, sua importância, mesmo sendo até mais poético que teórico no registro possível da reflexão sobre a realização poética para além do corpo físico da obra, para além da efetiva prática de criação objectual. Tento, por meio dessas considerações, dar conta do hemisfério textual que asseguraria certa memória vital às concepções artísticas que envolvem a pesquisa.

Uma das preocupações que me assaltou foi pensar que estudar um artista de pouco renome talvez não fosse justificável por não ter relevância para o grande público. Contudo, estudar as imagens, via as relações que foram se estabelecendo com textos diversos - da literatura à filosofia, da história à teoria da arte – e que se ocupam de temas afins com as faces retratadas assegurariam o valor da pesquisa. Afinal as aproximações entre imagem e arte e a participação de ambas as esferas de saberes na contemporaneidade justificam o investimento intelectual e investigativo. Observo. também, que na perspectiva de um processo de trabalho artístico, próprio, particular, pode-se valorar a trajetória e o percurso de qualquer artista, tenha renome ou não. Por outro lado, um estudo de viés antropológico ou sociológico que obtém

informações sobre o fazer e o percurso das coisas e das ideias, neste caso, de uma pessoa em particular que produziu as fotos estudadas, teria certa utilidade à ampliação do panorama das criações culturais, sejam estas consideradas arte ou não pelo sistema comercial das artes.

Figura 06 – Os músculos que levam as expressões

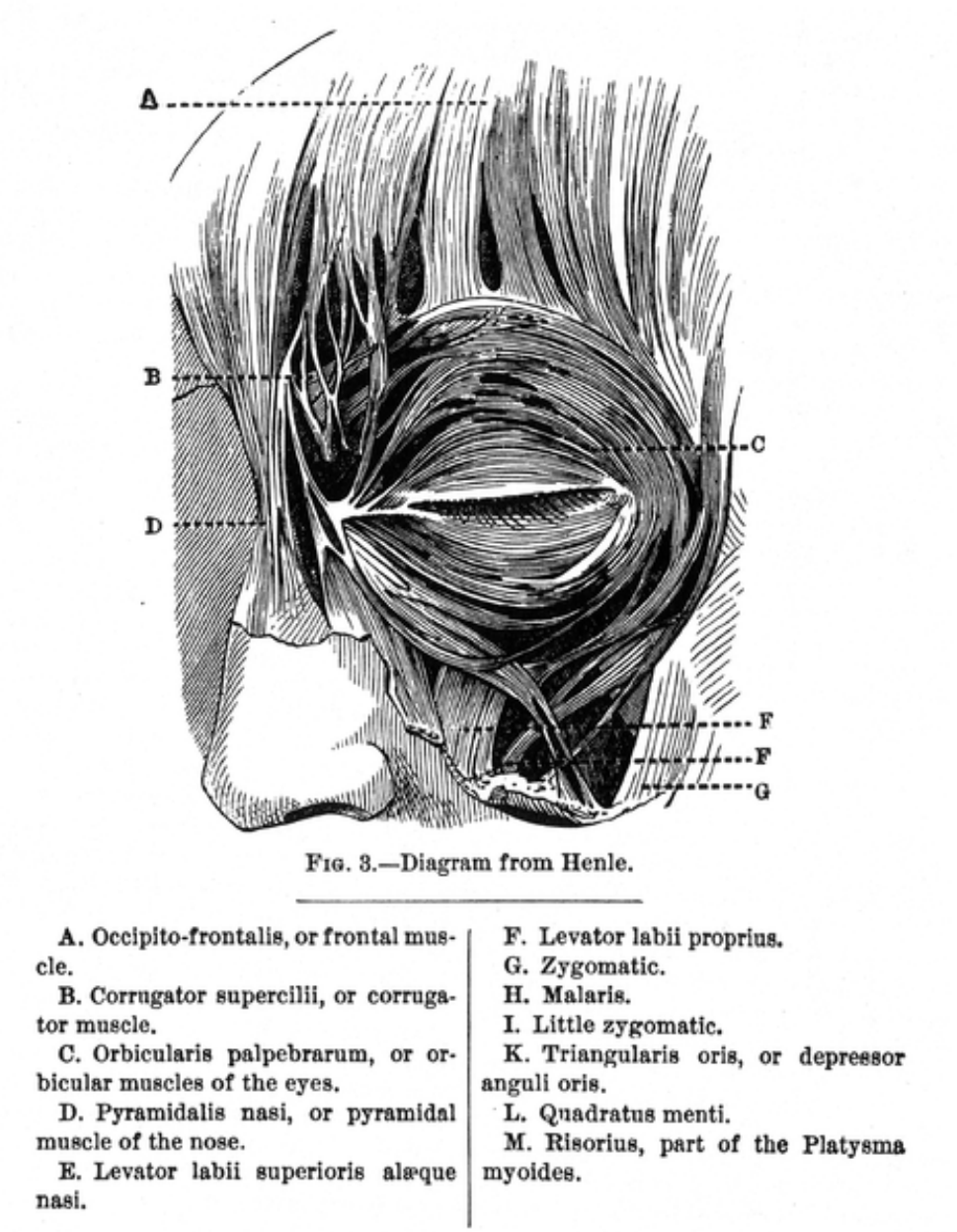


FIG. 3.—Diagram from Henle.

A. Occipito-frontalis, or frontal muscle.
B. Corrugator supercilii, or corrugator muscle.
C. Orbicularis palpebrarum, or orbicular muscles of the eyes.
D. Pyramidalis nasi, or pyramidal muscle of the nose.
E. Levator labii superioris alæque nasi.
F. Levator labii proprius.
G. Zygomatic.
H. Malaris.
I. Little zygomatic.
K. Triangularis oris, or depressor anguli oris.
L. Quadratus menti.
M. Risorius, part of the Platysma myoides.

Fonte: DARWIN, 2012, p. 30

2 **IMBRICAÇÕES IMAGEM, ARTE E TEORIAS.**

A narrativa histórica, nem é preciso dizer, é sempre precedida, condicionada por uma norma teórica sobre a "essência" de seu objeto. A história da arte é condicionada, portanto, pela *norma estética* na qual se decidem os "bons objetos" de sua narrativa, esses "belos objetos" cuja reunião formará, no final, algo como uma *essência da arte*. (Didi-Huberman, 2013)

Penso também estar lidando com questões que envolvem a vida fora do circuito específico da criação artística, tanto as expressões das paixões de Le Brun quanto as manifestações das emoções de Darwin dizem respeito às características da comunicação humana. Sob certa ótica, a arte nesses casos, também poderia ser observada, tanto do ponto de vista da comunicação, quanto da expressão e da emoção. Embora uma 'arte' reduzida à mimese e antes limitada à representação que a outra possibilidade poética.

Nas imagens da pesquisa as expressões são da mesma pessoa retratada em 80 fotos em sequência de expressões diversas. Expressões que passam pela aparência de sentimentos diversos. Da raiva à ironia, do gracejo ao deboche, da fúria à dor, do burlesco à seriedade, da observação ao observado e ao observador. Aqui emerge a interrogação sobre quem seria quem no jogo de observar e ser observado. Na perspectiva de Sartre em o 'Ser e o nada' (2012) se explicaria a diluição do objeto observado e do sujeito que o observaria. O artista observaria o mundo ou seria por ele observado ou tais posições ou localizações perdem a relevância, como provocam pensar as faces espalhadas pela cidade e apropriadas de formas inusitadas ou imprograméveis pelos seus praticantes anônimos. O artista é o personagem fotografado e embora ofereça em sua obra a sua irredutível marca identitária, seu próprio rosto se abandona ao anonimato, pois, não assina a obra. E provocação maior, ou final, é evidenciar como a face, a imagem tem menos força institucional que o nome, que a assinatura que oficializaria, institucionalizaria a autoria e a condição de sujeito mais que o corpo retratado.

A imagem da foto de um rosto atrai a atenção mesmo deslocada e utilizada de forma objetual. A imagem corpórea, exaustivamente presente na publicidade, é apropriada radicalmente para fins mercadológicos e perde a significação existencial para se transformar em mero atractor. Tendo como referência o conceito de *"Metrópole Comunicacional" de*

Massimo Canevacci[6] e da *linguagem da propaganda de Vestergaard e Schroder*[7] tentarei explorar os usos mais comuns das imagens corporais anônimas que acabam por conduzir as leituras habituais das imagens espalhadas pela cidade, que, de uma forma ou de outra, se aproximarão, colidirão, ou se afastarão das experiências das 80 fotos.

Sob certa visão, o mercado é o mundo e também, sob certa lógica forte, é o mundo da arte. Sobretudo quando se trata da arte dentro dos termos do circuito estabelecido e normatizado na lógica capitalista. Nessa ótica, o artista faria algo e seria remunerado por sua produção quando o produto artístico é fruto do exercício da força de trabalho do artista na manufatura e realização do objeto artístico, da obra material. Só que não mais, ou talvez nunca tenha sido de forma generalizável. Pois o modelo de relação descrito foi apenas o que interessou à lógica dominante na qual o mercado e as relações produtivas de trabalho interessavam. Provavelmente, em todos os espaços e tempos, houve autores, poetas, reconhecidos como tal, ou não, que mantiveram, por algum tempo, ou por todo seu tempo produtivo, relações de criação ou de produção poética que fugiriam às relações autor e produto comercializável ou comercializado. Portanto, não seria a relação econômica o caminho legitimador do produto artístico ou de como deveria o artista exercer a sua escolha.
Voltando à realização específica dessa pesquisa - as fotos impressas em produtos e suportes diversos - assinalo que não houve relação de troca financeira, os produtos nunca foram vendidos, mas sim distribuídos ou deixados nos locais pelos quais o seu autor passou. Entretanto, sem negar a inevitável relação de publicidade que torna um produto conhecido e passível de ser consumido, a distribuição das obras, funcionou como experiência e provocação de situações para além do consumo comum ao universo da arte. No do campo institucionalizado da arte ser consumido ou apropriado seria ter sua obra reconhecida pelo

[6] A metrópole comunicacional, é uma metrópole muito mais voltada para a comunicação, o consumo e a cultura do que a produção industrial. A grande dimensão do contexto metropolitanto é fundamental para entender um outro conceito importante, o de subjetividade multividual. O conceito de multivíduo é a multiplicação de eus no mesmo sujeito, é um tipo de identidade que envolve a cultura digital. Ela está favorecendo um tipo de atividade, de desejo, que é também uma forma política de comunicar, de cada pessoa exprimir, narrar a sua própria história. A comunicação tem atualmente o papel que, para Marx, tinha a divisão social do trabalho. Ninguém quer ser enquadrado, nem somente narrado e, nem somente interpretado. Cada pessoa, seja no contexto indígena, acadêmico, metropolitano, da juventude, das mulheres ou qualquer movimento urbano, quer ser o sujeito ativo de sua própria comunicação. Isso é um problema político enorme, porque a estrutura hierárquica da comunicação digital está ainda baseada sobre a produção e reprodução de poder. Mas, ao mesmo tempo, essa expansão enorme desubjetividade – que chamo multivíduo – vai criando movimentos como na Espanha, por exemplo, ou em tantos outros países. Vai criando um tipo de subjetividade que quer ser o ator da política comunicacional contemporânea. –entrevista de Massimo Canevacci em 21 d julho de 2011: http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/45512-a-cidadania-transitiva-no-contexto-da-comunicacao-digital-entrevista-especial-com-massimo-canevacci

[7] VESTERGAARD, T.; SCHRODER, K. *A linguagem da propaganda*. São Paulo:Martins Fontes, 2000.

circuito composto por curadores, galeristas, historiadores da arte e demais personagens desse meio específico. Ou ser cooptado pelo dinheiro dos mais favorecidos que vêem na arte uma excelente possibilidade de acúmulo fetichista ou, objetivamente, de investir dinheiro podendo, além disso, servir de suporte para transações financeiras ilícitas.

Para o público particular do referido circuito da arte as imagens das 80 fotografias poderiam representar, certamente, um dos seus objetivos, embora não o maior ou o mais central, uma crítica às verdades que alicerçam o circuito, o que, de certa forma, poderia significar a sua rejeição como efetivo produto artístico. Até mesmo a construção de um pensamento narrativo teórico emerge com consideráveis dificuldades, pois as 80 imagens também questionariam, ou obstaculariam, a possibilidade de uma teorização que às reduzissem a mais um acontecimento, independente da aferição de valores, cativo ao universo da arte. Aqui nos rendemos ao paradoxo da pesquisa, pois nos é impossível deixar de reconhecer que a produção do presente texto será, sempre, a despeito de outras finalidades e de sua consistência, uma teorização. Entendendo como tal, o registro da reflexão sobre determinado acontecimento. Reflexão que avança em sua própria limitação ao texto que a pretende registrar.

Aparentemente nada disso está ali, nas 80 faces, estampado. É um rosto que está ali estampado. Um rosto que se faz por si só em sua 'rostidade', como é proposto por Deleuze e Gattari (1995) e em seu corpo sem órgãos por Artaud[8]. Rosto sem corpo, rosto-corpo. Enquanto estampa se faz coisa, matéria pictórica, fotografia. Roland Barthes em a *Câmara Clara* (1984) ajuda a elucidar certos aspectos em jogo na medida em que o trabalho é, formalmente, fotográfico ou com extensões em outras apresentações que são realizadas a partir da fotografia.

Além das referências teóricas durante a pesquisa, foi necessário encontrar artistas que exploraram dimensões que se relacionam com o tema. Dependendo da vertente tratada alguns traziam características que poderiam ser estudadas como exemplos, oportunamente, úteis aos aspectos investigados, da mesma forma que foi útil o estudo de autorretratos por ser uma ideia que perpassa toda a pesquisa e à própria realização poética que lhe deu origem. Afinal, as fotos são da própria pessoa que agora vos escreve, assim sendo, trata-se também, de um autorretrato, 80 fotos do artista, do pesquisador em expressões faciais em sequência.

Antes da realização poética das 80 faces convém registrar a influência de Bruce Naumam, artista cuja obra **"**Anthro/Socio. Rinde spinning, U.S.A., 1992 Colour, sound,6 video-discs,

[8] ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987.

NTC, loop e Studies for holograms" surgem como primeiro estímulo. As 80 faces ainda não estava pronta e certamente observar o trabalho do artista modelando seu próprio rosto serviu, de algum modo, de estimulo para a produção das fotos com sua série de expressões. Talvez, após observá-las, pude compreender que, também, ali se apresentava um discurso de manipulação plástica no qual meu próprio rosto serviu de matéria escultórica. Outra constatação me veio a posteriori, depois das fotos já produzidas, quando me deparei, não me lembro muito bem onde ou como, com a Antropologia da Face Gloriosa de Arthur Omar[9], em que o artista fotografou pessoas em expressões faciais, gestos, êxtases e sentimentos, sensações presentes ou representadas na obra estudada, ainda que em contexto diverso.

Na Face Gloriosa são retratadas pessoas em situações autênticas acontecidas no carnaval. O interesse da obra seria o êxtase *carnavalesco*. Já as expressões faciais das fotografias de minha autoria estão em outra ordem, posto que, aparentemente, não representariam os sentimentos sugeridos, visto que foram todas feitas em sequência. Por outro lado, seria impossível obter uma série de 80 manifestações de estados de espírito feitos propositalmente e em sequência.

Por meio do recurso às pesquisas de Darwin referentes à busca a uma herança adquirida de expressões comunicacionais que precederiam a linguagem falada dos homens e ampliado ás expressões dos animais, pensamos que as fotos produzidas 'artificialmente' das manifestações faciais que moldei instantaneamente e registrei, teriam origem em um vocabulário genético e informático-comunicacional, fundamental à sobrevivência da espécie e que, no entanto, podem ser artificializadas como mero ato poético, outra função às expressões faciais. Assim, podemos ponderar que através da arte, ou das manifestações estéticas, assim como via a poesia e demais produções culturais, muito do que não pode ser verbalizado, ou mesmo contextualizado nos limites da língua e da escrita, poderia se dar de maneira eficaz e, por vezes, mais abrangente na visualidade e na estética da performance.

[9] OMAR, A. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

Figura 07 – Estudo das expressões

Fonte: DARWIN, 2012, p. 67

3 **AUTO RETRATO, ROSTIDADE.**

Em suas produções, muitos artistas utilizam o autorretrato de múltiplas maneiras. Desde Rembrandt, Van Gogh, até Sindy Sherman à Andy Warhol. Alguns utilizam o próprio corpo como matéria de trabalho, como é o caso de Gilbert e George, Orlan, Stelarc.
O que de Arthur Omar interessou em maior grau ao presente trabalho foram as questões que dialogam com o rosto humano, a face, os sentimentos, como exemplificado por João M. de Mendonça, em artigo publicado na revista Studium*:

> "A antropologia da face gloriosa é um projeto de exploração exaustiva do rosto humano, em seu transe carnavalesco. (...) São faces que vivem atitudes de passagem, correspondendo a sentimentos que estão acima do normal, evocações de períodos míticos e selvagens. (...) A antropologia da face gloriosa procura estudar 'cientificamente' estes sentimentos, à maneira de uma antropologia debruçada sobre o bárbaro, o difuso, o transversal da nossa realidade de brasileiros. Mas como são gloriosos (os sentimentos), é necessária uma ciência ligeiramente diferente do normal para abordá-los. Daí a fotografia. (...) O gesto básico da nossa pesquisa é retirar cada face do seu contexto original, e deixá-la viver por si mesma, com sua carga de ambigüidade e mistério. (...) Nesta antropologia, quanto maior é o trabalho técnico de dilaceração dos contrastes, explosão da granulação, recorte e superposição das camadas, reenquadramento sucessivo através de recopiagens e aberração de espaço circundante, tanto mais arcaica é a música que se faz ouvir através do enigma visual resultante." Carnaval, etnografia e fotografia: Dimensões rituais na obra de Arthur Omar. Por João Martinho de Mendonça.[10]

João Mendonça comenta a necessidade de se estudar, de forma cientifica diferenciada, as expressões dos sentimentos carnavalescos gloriosos e traz a fotografia como este diferencial. A imagem, como uma forma textual própria, é uma idéia de forte pertinência à elaboração da pesquisa para cujas imagens que lhe dão origem não seriam necessárias muitas explicações teóricas ou escritura complexa, posto que as informações em jogo se dariam em outra ordem.

Cientificamente, como afirma João Mendonça, é necessário buscar tanto Darwin como Le Brum e os diagramas físicos das musculaturas faciais, como nas 80 faces. Na Antropologia

---

[10] Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/7.html>. Acesso em: 22 jul. 2013.

da face gloriosa, a própria foto em si e as características do mundo da fotografia, como citadas no texto anterior, também são o foco da análise. Aqui, a imagem fotográfica se encontra em estágio de produção e manipulação diferente, pois, as 80 fotos estudadas, diferentemente das fotos de Omar, foram produzidas por artefato tecnológico digital e sua organização, no que se refere aos cortes, contrastes e granulações, são apenas devidos aos recursos gráficos digitais. Em outros termos, as imagens de Artur Omar parecem se sustentar na estética particular à fotografia. Nas 80 faces, a máscara teatral da expressão é o aspecto fundamental à sua pegada estética.

Ainda assim, as faces gloriosas retratadas e as 80 fotos aqui estudadas trazem mais aproximações e similitudes que divergências. Seria, igualmente, a manifestação do gesto original da comunicação humana através da face, que segundo Darwin (idem) partiria de uma evolução e memorização funcional das espécies e chegando a Le Brun (1663) que propõe a categorização das formas de exprimir as paixões, como em uma tabela de musculaturas e manifestações por meio de padrões que permitiriam decifrar um sentimento ou pensamento e, até mesmo, classificar que tipo de pessoa se apresenta a partir da analise de sua visualidade facial. A pesquisa acabou por exigir certo investimento em um percurso investigativo sobre os estudos das expressões faciais e possibilidades de linguagem própria das expressões humanas. Esse caminho levou ao encontro de vários autores, dentre os quais Bruce Nauman, com seu "Studies for holograms", esse artista declara:

"I [am] using my body as a piece of material and manipulating it. I think of it as going into the studio and being involved in some activity. Sometimes it works out that the activity involves making something, and sometimes the activity itself is the piece.".[11]

[11] Em livre tradução:
Label text for Bruce Nauman, Selections from *Studies for Holograms (a-e)* (1970), from the exhibition *Performance in the 1970s: Experiencing the Everyday*, Andersen Window Gallery, Walker Art Center, Minneapolis, May 24-November 8, 1998.Copyright 1998 Walker Art Center

Figura 08 – Bruce Nauman – Explorando seu rosto e expressões

Fonte: http://specificobject.com/projects/nauman_holograms/#.U3yj-fldWSo

Figura 09 – Bruce Nauman “Studies for Holograms”

Fonte: http://specificobject.com/projects/nauman_holograms/#.U3yj-fldWSo

3.1 **Fotografia, auto retrato e rosto.**

> *"... a era da Fotografia é também a das revoluções, das constatações, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências, de tudo que denega o amadurecimento. – E também o espanto do isso foi desaparecerá. Já desapareceu." (BARTHES, 1984, p. 140)*

Outro encontro relevante foi com Roland Barthes e seus estudos a respeito da fotografia e do olhar. Este autor me permitiu entender o trabalho que desenvolvi e cujo processo busco registrar nessa dissertação, como uma tentativa de distanciamento e olhar exterior, ao que se apresenta inicialmente como uma fotografia. Digo inicialmente na tentativa de expressar que, antes de tudo, o que vemos como elemento central e de partida da obra é uma foto. Antes de se tornar ou se configurar em quaisquer dos objetos que lhe dão suporte, foi e é um conjunto de fotos. Na busca de discursos que amparem o encontro de significados teóricos, Barthes me possibilita uma série de elucidações. Ele, assim como os demais teóricos aqui estudados, me possibilitaram muitas reflexões a respeito das 80 faces e me levaram ao encontro de significações possíveis ao estudo dessas imagens. Na revisão e investigação bibliográfica que corroborassem com o estudo, encontrei nos autores aqui elencados verdadeiro estímulo a continuar na busca por um entendimento ampliado do meu trabalho. Observo que o interesse pela aventura intelectual que me lancei na pós-graduação se desdobrou em dois movimentos interdependentes, a criação poética e a reflexão teórica.

Durante o percurso dos últimos 10 anos do processo de realização da obra aqui discutida e investigada, observo que mesmo nos momentos em que esta se desdobrava de forma espontânea e contínua, eu já esbarrara em questões que me apontavam a complexidade de aspectos alcançados pelas fotos. Quando foi necessária a busca teórica para a realização da dissertação, foi importante considerar o que já tinha sido dito a respeito de pontos ali presentes. Daí o recurso a Barthes e a outros autores citados. Logicamente que esses autores foram escolhidos por tratarem de temas de grande proximidade. Desses autores encontrei textos que me pareceram elucidar as preocupações que o meu trabalho fotográfico apresentava, embora fosse de uma forma expositiva, prática, visual e, portanto, diferente da pura teorização e de seu registro textual.

Na Câmara Clara de Roland Barthes (1984), objetivamente os capítulos *'A emoção como ponto de partida'*, *'Surpreender'*, *'O espanto'*, *'A estase'*, *'O ar'* e, sobretudo *'O olhar'*,

me ofereceram algumas ferramentas diretamente ligadas às fotografias, Busquei nesses textos uma rede de pontos e conexões que tanto me ajudassem a expor teoricamente meu processo de trabalho na obra específica aqui trabalhada, quanto a ampliar a reflexão sobre minha atuação artística. Compreendendo que a elucidação de certos aspectos de uma determinada obra marcará a relação produtiva do artista. Em outros termos, penso que investigar as *80 faces* é, sobretudo, um investimento em minha atividade profissional.

Identificado, desde o início da leitura de Barthes, com seu pensamento que resiste a sistemas redutores, entendo o meu trabalho fora do caminho que qualifica a coisa apenas lhe dando um novo formato, em geral padronizado a se adaptar e se enquadrar em algum contexto pré-estabelecido. Assim como este autor, que estudou a fotografia ciente de que seu campo era ampliado e atravessava diversas áreas, também me reconheço em uma encruzilhada de contextos e pensamentos que me auxiliam, ao mesmo tempo em que dificultam, o caminho a seguir.

Utilizo-me de uma passagem inicial de um texto de Roland Barthes, encontrando nela uma notável identificação com o que venho refletindo sobre as fotos das 80 faces.

> Concluí então que essa desordem e esse dilema, evidenciados pela vontade de escrever sobre a Fotografia, refletiam uma espécie de desconforto que sempre me fora conhecido: o de ser um sujeito jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica; e dentro desta última, entre vários discursos, os da sociologia, da semiologia e da psicanálise – mas que, pela insatisfação em que por fim me encontrava em relação tanto a uns quanto a outros, eu dava testemunho da única coisa segura que existia em mim (por mais ingênua que fosse): a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor. (BARTHES, 1984, p. 19).

Nas relações das fotografias com aquele que as vê encontrei, também, neste autor, colocações significativas referentes ao que denomina *Spectator*. Nas quais interroga como um mundo repleto de imagens e também de fotografias afeta o cotidiano dos indivíduos e os caminhos pelos quais estes afetos são remontados.

Pareceu-me oportuna a relação de conteúdo erótico comunicacional trazida por Barthes e relatada a seguir, que de certa forma, no meu entendimento, se aproxima com as afirmações sobre a ‘metrópole comunicacional’ e os ‘corpos eróticos’ de Canevacci que serão tratadas mais a frente e discutidas nesta suposta aproximação.

Quando leio a colocação de Barthes quando afirma,

> “Vejo fotos por toda parte, como todo mundo hoje em dia; elas vêm do mundo para mim sem que eu peça; não passam de ‘imagens’, seu modo de aparição é o tudo-o-que-vier (ou o tudo-o-que-for). Todavia, entre as que foram escolhidas, avaliadas, apreciadas, reunidas em álbuns ou revistas, e que assim passaram pelo filtro da cultura, eu constatava que algumas provocavam em mim pequenos júbilos como se estas remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo (por mais bem comportado que aparentemente fosse o tema); e que outras, ao contrário, me eram de tal modo indiferentes, que a força de vê-las se multiplicarem, como erva daninha, eu sentia em relação a elas uma espécie de aversão, de irritação mesmo: há momentos em que detesto a Foto (...) (BARTHES, 1984, p. 32)

questiono se a intenção em trabalhar as 80 fotos, teria sido um reação a esse fluxo e contra-fluxo imagético visual que inunda todos os olhares da cidade. O excesso de imagens que marca a atualidade teria então contribuído para o teor, dentre tantos que reconheço oferecer as *80 faces*, de resistência irônica, ou até mesmo sarcástica, que certamente possui. Considerar que quando Roland Barthes afirma que algumas fotografias lhe causavam algum estado de alteração, certa irritação, se referia a fotos escolhidas por ele, em uma relação, como poderia supor Sartre , de objeto X objeto, ou seja, enquanto sujeito, me identifico com o objeto tomando, sob certo aspecto, suas características. Poderíamos também supor que existem algumas imagens dotadas de potencia comunicacional mais ampla. Pois, segundo citado no texto anterior, até mesmo fotos singelas poderiam passar um grau de excitação e erotismo aquele que a observa assim como horror ou rejeição, chegando à aversão e ao ódio citados por Barthes. Embora não se possa apontar objetivamente nenhuma conotação erótica ou exposição sexual na temática da obra, seria inegável o diálogo público mediado pelos filtros sociais e culturais citados por Barthes por meio dos quais se dão erotizações e demais possibilidades de leituras e fruições.

Quando o artista opta por colocar as fotos em circulação, talvez tenha a pretensão de que tais fotos causem sensações no fruidor, para tanto recorre aos materiais e produtos escolhidos, assim como aos locais de disseminação da obra. Uma foto em si, mesmo que seja qualquer uma das fotos dos rostos contorcidos em expressões raramente fotografadas, quando observada em um álbum de retratos não traria ‘espanto’ ou ‘interesse’ algum. Entretanto, quando exposta em outros espaços ou lugares ou por meio de circulação ou exposição inabituais às fotografias domésticas, provocaria certa alteração no estado de percepção daquele que a encontra ou por ela é encontrado. A foto de um rosto em expressão incomum, repetida e sem legenda, fixada em uma parede pública, por exemplo, resulta em uma ‘*transformance*’, ou seja, a transformação por meio de uma ‘performance da imagem’. Ousaria afirmar que o apelo estético que faz da obra uma obra poética conta com o seu

deslocamento e sua intromissão em espaços e suportes não programados para a sua acolhida. Torna-se, portanto, um objeto pulsante. Penso que quando em trajeto pela cidade deparasse com as imagens da cara de um indivíduo a observar o cotidiano de forma paralisada, seja em quais das 80 diferentes diferenciações sensoriais e até sentimentais pudessem ser consideradas, seria encontrar com um objeto/imagem que por meio de sua impertinência conquistasse certa potência de personificação, como que de objeto observável viesse a se tornar personagem observador, o que denominaria como *'transformance'*, uma coisa, coisa imagem, coisa foto, coisa obra, coisa personagem. Coisa sujeito.

Outro ponto abordado por Barthes que julgo ter pertinência no estudo corrente se refere às objetividade e realidade da fotografia. Diferente de outras linguagens, a fotografia não necessita de uma meta narrativa que a justifique. Entendo, portanto, como centralmente importante para o meu trabalho, e para este estudo, a concepção de Barthes, posto que sempre me foi desafiador falar das 80 fotos aqui estudadas. Me parecia impossível falar de algo que está sendo visto, está ali, visualmente autenticado e sem efetiva necessidade de explicações para seu acontecimento como imagem e como obra. Barthes comenta que nenhum escrito pode lhe dar esta certeza, se referindo ao caráter de comprovação da fotografia. Eu me perguntaria, e talvez até o próprio pensador o fizesse se vivesse nos dias atuais, se estamos em condições, após o avanço de técnicas de captação e produção de imagens, de confiar numa fotografia como efetivo registro de algum acontecimento. Será sempre uma dúvida o que, de fato, teria acontecido para produzir a imagem captada e congelada. No caso das fotos aqui tratadas a questão recairia sobre o que as teria motivado ou levado a acontecer, se haveria algum motivo real ou concreto para tantas emoções registradas ou se trataria de construção exclusivamente poética advinda de um processo artístico. As fotos aqui analisadas poderiam, ou não, estar se referindo a sensações e emoções humanas. Como qualquer imagem visual da atualidade poderiam ser uma fraude ou blefe, o que, sob muitos aspectos, leva as *80 faces* ao patamar da mais eloquente fidedignidade, na medida em que apontam para a inexorável realidade da incerteza da imagem.

Darwin e Le Brun analisavam as fisionomias e as utilizavam como exemplos de determinadas categorias. O primeiro estabeleceu categorias ligadas às intenções e funções dos animais e o segundo às paixões humanas. Mas, teria o modelo fotografado sentido, efetivamente, as sensações aparentemente indiciadas e descritas em suas facialidades? Ou, tudo teria se dado, como na obra de Naumam (studies for holograms), em que o modelo e autor trabalharam plasticamente a sua estrutura muscular facial na busca de determinadas

imagens? Mesmo que assim o fosse, as matérias produzidas remetem a rostos já conhecidos, *rostidades* pré estabelecidas como nos traz Delleuze e Gattari (Mil Platôs,vol3). Entre estes diferentes caminhos, podemos, afirmar que aqui, nas 80 faces, estão irredutivelmente rostos a se alterar de modo a produzir uma sequência de 80 representações faciais da mesma pessoa e em expressões que vão de uma aparente fúria, a certa ironia, desespero e prazer, amor e raiva. Talvez possamos ter tal certeza e como disse Barthes:

> "Nenhum escrito pode me dar essa certeza. O infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem talvez seja esta impotência: a linguagem é, por natureza, ficcional; para tentar tornar a linguagem inficcional é preciso um enorme dispositivos de medidas: convoca-se a lógica ou, na sua falta, o juramento; mas a Fotografia, por sua vez, é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa; é a própria autenticação; os raros artifícios por ela permitidos não são probatórios; são, ao contrário, trucagens: a fotografia só é laboriosa quando trapaceia." (BARTHES, 1984, p. 128)

As fotografias aqui estudadas talvez aportem à lógica fotográfica postulada por Barthes e agregadas à renovação do espanto perdido. Se a imagem foi ou não foi real, não importa tanto quanto ao acontecimento do espectador. De fato, esta obra só se realiza a partir do alcance dos que a encontram. Como obra pública e em espaço aberto ao fluxo das pessoas, o que interessa é o sentimento, falsificado ou não nas imagens, mas certamente concreto, embora ocultado sob a descrição dos passantes. Se aquele que olha, o olhador é ou não é, ou seja, sua existência, a certeza do acontecimento só se relacione a quem olha, mais do que com o objeto olhado. Surge o espanto da dúvida acoplado ao instante da certeza do passado presentificado por meio da imagem. As fotografias aqui estudadas são postas como agentes das revoluções, mais que pacientes que oferecem, nas suas expressões, esta ou aquela sensação.

Figura 10 – Musculatura das face.

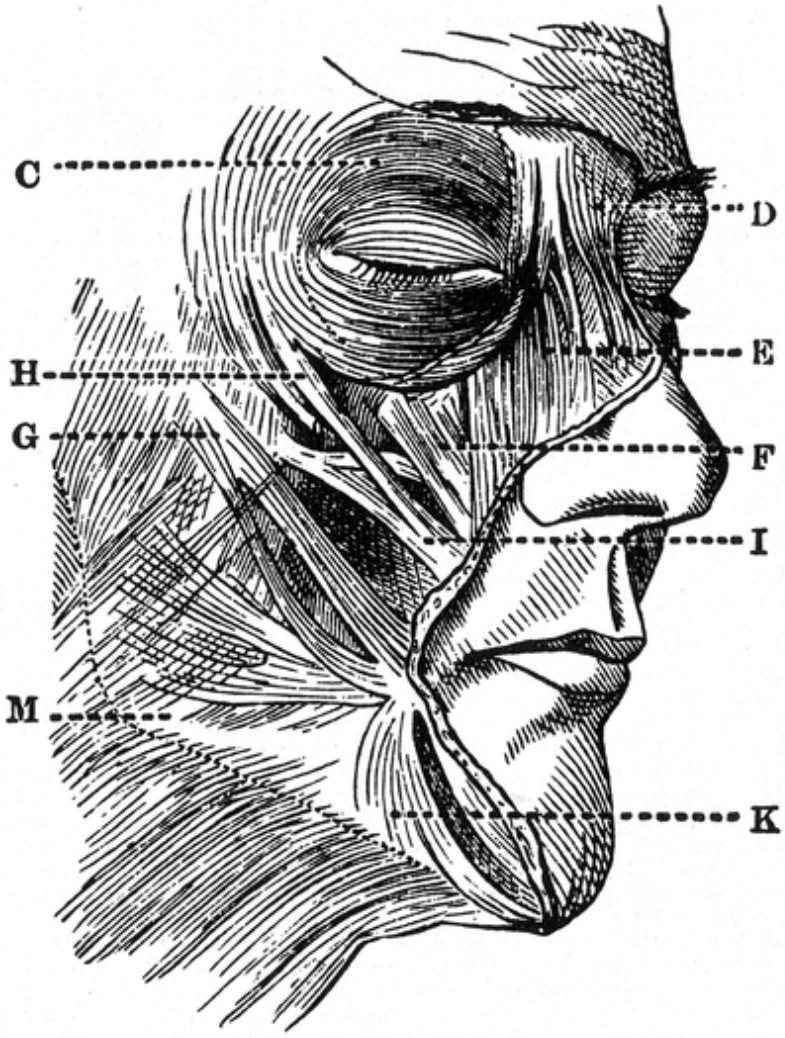


FIG. 2.—Diagram from Henle.

Fonte: DARWIN, 2012, p. 30

4 **O OLHAR E O CORPO-PARA-OUTRO.**

Na aventura investigativa meio ao universo teórico, a partir de uma citação de Deleuze quando trata de rostidades, encontrei em Sartre relações do ‘olhar’ que me foram uteis em alguns aspectos. Sartre busca relações de objetividade entre as coisas, entre o eu e o outro, e na objetivação dos sujeitos com as coisas as quais só passam a existir na relação com os sujeitos. Como as fotos se fazem coisas frente ao outro que as observam, é útil ir à Sartre e perceber que:

> “..., o problema torna-se mais preciso: será que existe na realidade cotidiana uma relação originária com o Outro que possa ser constantemente encarada e, por conseguinte, possa me ser revelada fora de toda referência a um incognoscível religioso ou mítico? Para sabê-lo, é preciso interrogar mais nitidamente esta aparição banal do Outro no campo de minha percepção: uma vez que ela se refere a essa relação fundamental, deve ser capaz de nos revelar, pelo menos a título de realidade visada, a relação à qual se refere.” (SARTRE, 2012, p. 328)

Sartre trata do outro, de certa forma, como o objeto da percepção do mesmo. E me parece interessante explorar esta perspectiva dentro das imagens aqui estudadas posto que as imagens das faces se fazem como alteridade. E neste caso, não poderia nem mesmo tratá-las como autorretrato, pois aquele que ali é retratado já não seria mais eu, seria um eu outro de outra ordem. E quando as fotografias impressas, sejam na parede ou em uma caixa de fósforos, são ‘miradas’ por aqueles que a vêem, se tornam objeto outro também e, neste ponto, a pessoa se torna figura, a figura se torna coisa, a coisa se apresenta como sujeito, ainda que objeto. Sujeito, porquanto é incorporada pelo corpo daquele que a percebe.

Figura 11 – Daniel Belion e o quebra cabeça de 350 peças.

Fonte: Acervo do artísta

4.1 **O objeto-Para-outro**

> *"Todo olhar endereçado a mim se manifesta em conexão com a aparição de uma forma sensível em nosso campo perceptivo, mas, ao contrário do que se possa crer, não está vinculado a qualquer forma determinada." Sartre*

Meio a todas as experiências realizadas na aventura teórico-investigativa, nova questão se apresenta quando ao pensar nas relações entre o autor e a obra, interrogo se o artista se tornaria objeto de consumo e, ou de culto e até que ponto se daria tal condição.
Para Sarte:

> "O Outro é, nesse plano, um objeto do mundo que se deixa definir pelo mundo. Mas esta relação de fuga e ausência do mundo com relação a mim é apenas provável. Se é ela que define a objetividade do Outro, então a qual presença original do outro poderá se referir? Podemos responder logo: se o Outro-objeto se define em conexão com o mundo como objeto que vê o que vejo, minha conexão fundamental com o Outro-sujeito deve poder ser reduzida à minha possibilidade permanente de ser visto pelo outro. (SARTRE, 2012, p.331)

Percebo que existe nas *80 faces* esta relação de fuga e ausência. Ainda que sejam fotos do meu rosto, do rosto do seu autor, elas não são assinadas e sendo eu um desconhecido para a maioria, totalidade dos que as veem, não são jamais reduzidas a um sujeito familiar, conhecido ou notório. São, portanto, captadas pelas vias do objeto.

Refletindo sobre as relações entre artista e obra - quando o primeiro é reduzido à sua obra, seja pelas características formais ou poéticas que afirma ao longo da sua produção e que se tornam uma espécie de assinatura – observo que é como se fosse necessário ao sujeito artista a sua permanente colocação no mercado, seja o de comércio material ou de imagem, que abrange a sua própria imagem aumentando a tensão e ambiguidade entre artista e obra. Na medida em que ele, o sujeito artista, por meio da sua marca, se faz objeto ou sujeito tornado objeto. Neste caso, ele precisaria se tornar visto para que existir enquanto obra, enquanto coisa, não necessariamente coisificado, mas, tornado algo além de mero indivíduo. Assim as *80 faces* apresentariam seu autor enquanto obra, objeto, para que ele tornasse a existir enquanto sujeito a partir da relação estabelecida entre o objeto (obra e retrato) frente aquele que o frui, que experiencia a visão da sua imagem ou, na crueza do balcão, frente aquele que a consome.

Portanto, a questão do olhar é de fundamental importância nesta obra, pois se apresenta de maneira inexoravelmente visual. Voltando aos estudos de Darwin com crianças e animais, quando o cientista afirma que diante de uma imagem facial, acessamos discursos aparentemente pré-linguísticos, ou seja, a imagem visual predominaria no ato comunicacional informando situações, sensações ou sentimentos com mais pregnância que a comunicação verbal. O que leva a ponderar se o olhar não seria apenas uma relação com a visão, mas, sobretudo, uma relação de confronto sujeito-objeto, sujeito-alteridade. Agrava a problematização aqui latente a dúvida de como se dariam, nessa órbita, as expressões faciais dos cegos de nascença que não poderiam ter se apropriado de informações visuais. Como sua expressões faciais teriam sido adquiridas e assimiladas posto que não poderiam ter as suas matrizes visuais apreendidas por meio da vivência e do aprendizado visual?

80 faces só poderiam ser descritas oralmente para um cego, no entanto, seria de fácil entendimento, ainda que de maneira relacional, pois, poderíamos explicar ao cego que a musculatura de sua face, na concretude do corpo dispõe de certa e ampla plasticidade e que estamos. permanentemente. em contato com nosso sujeito/corpo que é a radical realidade de cada um. Nossa massa objetual e corpórea é que nos define como ser e, no processo existencial, sofre variações que derivam de nossas ações, emoções, atitudes e respostas diante dos estímulos da vida. Neste ponto, voltamos às relações da massa corpórea estudada por Nauman quando ele modela a própria face. Qualquer pessoa privada da visão, mas, não dos outros sentidos, pode sentir sua musculatura e relacionar suas tensões, sensações e sentimentos com as suas consequentes manifestações faciais. Ou seja, conseguirá, por meio do tato, perceber as relações entre as manifestações da subjetividade com a plasticidade do rosto e poderá sentir as relações que se estabelecem entre os discursos da face e o dos sentimentos traduzidos pelas palavras. Aqui estaríamos nos relacionando com as *80 faces,* fotografias de expressões faciais, mais de uma forma subjetiva que objetiva. No entanto, uma subjetividade do coletivo, quando seria possível compreender as fotografias para além da realidade formal, mas, sobretudo, no que estas expressam enquanto não coisa, ou seja, o que não está visualmente e objetivamente exposto, ou seja, daquilo que se apresenta de maneira relacional.

Sendo assim, quando vemos uma das *80 faces* e ela no parece transparecer algo, este algo não está necessariamente ali. Se a foto sugere ou afirma um grito, o som não é escutado. E mais ainda, se a foto aparenta uma angústia, um sorriso ou um gozo, nada disso ali está presente além da composição visual ou plástica que nos remete ao vocabulário imagético de

reconhecimento e comunicação. Atrelado *ao "isso foi"* de Barthes, ou seja, teria sido um grito ou um gozo. Embora, a memória do elemento fotografado não interesse mais, ou jamais teria interessado, mas, sim ao que produz junto com o sujeito que a observa e sob o aspecto radicalmente relacional deixaria de ser o grito ou gozo do fotografado para sê-lo daquele que vê a fotografia.

No entanto, à luz da Arte, podemos tratar a obra visual sob a perspectiva comunicacional ou não. É possível avaliar as fotos sob o aspecto puramente formal, o que não permitiria fugir aos seus diversos significados objetuais, subjetivos, ainda que comuns, a particulares, ainda que coletivos. Aludimos aos sentidos imanentes da imagem, sentidos anteriores às significações que seus próprios autores poderiam oferecer ao tentar explicar ou justificar a sua obra. Entendemos que as possibilidades mais abrangentes de acesso ao outro não se limitariam aos padrões postulados e categorizados pela ciência ou outro discurso dominante, posto que o que vigoraria como mais profundo ato de encontro seria aquilo que é partilhado na 'transformance' na cultura em carne comunicacional, no movimento e poética do corpo.

Portanto, com a ajuda desse pensamento chego à relação fundamental com o que seria a tensão entre o olhar e o ser olhado. "*Assim, o olhar é, antes de tudo, um intermediário que remete de mim a mim mesmo. Qual a natureza deste intermediário? Que significa para mim: ser visto?*" (ibidem, 2012, p. 334).

Percebo nessa ótica, a necessidade desesperada do autor da obra, enquanto projeto de artista, em ser visto e consequentemente existir, como se mesmo inconscientemente se entendesse existindo somente a partir da visibilidade, a partir do encontro da sua obra com outro, com o plano inevitável e sempre convocado da alteridade. Ainda que não apropriada pela lógica do circuito oficial e oficializador da Arte, as *80 faces* insistem em tomar o seu lugar no espaço, realizar sua existência, enquanto coisa, enquanto algo transpessoal, enquanto obra.

Existencialmente, o impulso ou vontade de acontecimento só se realiza por meio do outro, do olhar ativado do outro. Na relação com as fotografias não se daria de outra forma. Como se o fotografado tentasse escapar da foto, saindo da superfície lisa e ilusoriamente tridimensional para a multivisual e polifômica 'vida real' com suas avalanches permanentes de estímulos, tudo isso por meio do olhar do outro que o encontra. Algumas das *80 faces* se assemelham e remetem a situações de tensões limite, quando o fotografado parece demandar a

existência, mas, nas fotografias tudo que existe é a aguda relação do outro com a coisa. E por aí é que se estabelece a relação do público com a obra. E é nesta relação que a obra se conclui, na inominável sensação pessoal do que seria o ato da auto *poiesis*. Como se toda obra realizada fizesse parte, e certamente faz, do seu criador. Quando a *não coisa* que se dá dentro de cada indivíduo de fronte da coisa, a exemplo das fotografias da face do autor, quando a pessoa é feita coisa para em outro momento, o do encontro com o olhar do outro, ampliar a condição original de sujeito. Um sujeito ampliado, um sujeito coletivo.

Poderíamos aqui entrar na discussão do quão 'coisa subjetiva' o artista se faz na objetividade da manufatura de sua obra, ou mesmo no percurso do seu pensamento ou outro impulso qualquer que se possa reduzir à inspiração, ou qualquer outra coisa que provoque a realização criadora de sua obra. E também na discussão ou tentativa de elucidação de uma possível identidade do artista. Identidade muitas vezes almejada e outras tantas impostas e que lança e até exila o sujeito na categoria de 'artista'. Essa específica identidade, talvez mais condição que identificação, é largamente exposta e explorada por mecanismos que por vezes, fogem ao próprio controle do sistema que os gerenciam. Seria como se o corpo do artista se fizesse canal para manifestações de linguagens sociais mais profundas, no nosso caso, podemos observar as relações do contexto da obra do artista com a lógica comunicacional postulada por Canevacci (2008), quando recorre ao uso de mecanismos, outros, que dispensam os sistemas simbólicos. Aqui as imagens faciais realizam a obra se desviando dos meios lingüísticos e a obra se dá para além do sentido permutável em palavras, ou seja, não se destina à representação, a despeito das traduções das percepções daqueles que a encontram.

Voltando à Darwin - assumindo a ousadia de certa perambulação teórica que entendo importante na aventura intelectual engendrada – em seus estudos a respeito das emoções e manifestações físicas nos homens e animais, ou seja, nos racionais e irracionais em meio à estruturação evolucionista pondero ser por meio da visão que o ser humano, inicialmente, pode ter investido suas primeiras ações comunicacionais as quais, agregadas a sons transmitiam as emoções, vontades, intenções e estados de espírito. Ainda na rede de referências que a pesquisa busca apoio, trazemos uma citação conclusiva de Sartre a respeito das questões acima tratadas.

> “Todavia, não se deve entender com isso que o objeto é o Outro e que o Ego presente à minha consciência é uma estrutura secundária ou uma significação do objeto-Outro; o Outro não é objeto nesse caso, e não pode ser objeto, como demonstramos, a menos que, ao mesmo tempo, o eu deixe de ser objeto-Para-outro e se desvaneça. Assim, não viso ao Outro como objeto, nem ao meu Ego como objeto para mim; sequer posso dirigir uma intenção vazia rumo a este Ego como objeto presentemente fora do meu alcance; com efeito, meu Ego está separado de mim por um nada que não posso preencher, posto que o apreendo enquanto não é para mim e existe por princípio para o Outro; portanto não o viso como se pudesse ser-me dado um dia, mas, ao contrário, como algo que me foge por princípio e jamais me pertencerá. E, contudo, eu o sou; não o rejeito como uma imagem estranha, pois acha-se presente a mim como um eu que sou sem perceber; é na vergonha (em outros casos, no orgulho) que o descubro.” (SARTRE, 2012, p. 336)

As *80faces* são para seu autor como este algo que lhe foge por princípio e jamais lhe pertencerá. Quando as fotografias são estampadas em objetos e estes são levados a ganhar o mundo o autor passa deste ‘objeto-Para-outro’ para o desvanecimento. Ele não tem controle sobre a obra, sobre a arte, sobre o retorno do outro que a recebe. Enquanto arte, o ‘objeto-Para-outro’ dialogaria com as mesmas questões de existências, ego, viver, ser e estar; só que estaria dentro do campo da estética e trataria, portanto, das relações da forma e conteúdo que continuei estudando frente a outras analises de outros autores a seguir.

Figura 12 – Uma das 80 matrizes faciais de Daniel Belion

Fonte:Acervo do artísta

4.2 **Rostidade e rostificação**

Como sair do buraco negro? Como atravessar o muro? Como desfazer o rosto?

Deleuze/Guattari

De imediato, quando me deparei, em congresso de psicanálise e escrita, com o termo *rostidade*, percebi que havia encontrado algo do qual era central nas *80 faces* resultantes do meu trabalho fotográfico. Não tardou o investimento em novo canal da rede teórica da pesquisa, ou seja, o encontro com Deleuze e Gattari que retomam às questões do corpo sem órgãos de Artaud. A partir da leitura dos *Mil platôs* (2012) a reflexão investida levou a pensar se as fotos de cabeças (Deleuze e Gattari, 2012), seriam também, espécies de corpos sem órgãos e por si só já desempenhariam certa apresentação da realização do pensamento. Ainda que os estudos não tenham chegado a fonte *artaudiana*, temendo digressão perigosa, foi bastante farto o apoio encontrado nos textos de Deleuze e de Gattari, que me auxiliaram na prospecção na elucidação do que seria possível elucidar dos processos e que envolveram a obra das *80 faces*. Processos que deram corpo à pesquisa e envolveram a reflexão sobre a criação da obra e sua apresentação pública bem como seus encontros com o público. Reconheço, contudo que por maior que tenha sido o esforço investido na pesquisa, o texto escrito na sua dissertação alcança muito pouco do que é possível extrair de uma obra poética. Tanto pela fragilidade das palavras diante da presença da obra, quanto por certa condição de 'intraduzibilidade' da imagem visual.

O capítulo Ano Zero – Rostidade impõe a difícil tarefa, contudo, necessária, a despeito da pretensão que possa equivocadamente espelhar, de despoetizar a escrita francesa, por mim entendida como texto nos quais a qualidade estética tem peso tão grande quanto o seu conteúdo conceitual, e tentar conectar suas teorias à minha poética – por sua vez já despoetizada, entendendo a expressão 'despoetizar' como uma retirada da obra de arte em questão do âmbito de sua frequência artística e abordá-la em outra sintonia mais próxima da avaliação conceitual. Esse esforço visou buscar alguma elucidação das imagens dos rostos e no capítulo citado, nos seus meandros e por seus caminhos específicos, aborda problemas que me emergiram fundamentais à pesquisa. Por meio de denominações como 'Máquina abstrata de rostidade', 'Corpo, cabeça e rosto', 'Funções sociais do rosto', 'O rosto e o cristo', 'As duas figuras do rosto: face e perfil, o desvio' e 'Desfazer o rosto', Deleuze e Gattari (idem)

agudizam as questões suscitadas pelas fotografias/imagens estudadas nesta pesquisa, ainda que em outra ordem ou objetivo. As fotografias das 80 Faces escancaram as mesmas questões, no entanto, como observado em Barthes, não é possível, ou melhor, não é necessário, atribuir discursos externos a objetividade fotográfica. Mesmo as subjetivações que possam por ventura estar presentes, não são da ordem do comprovável. Neste ponto, as fotografias se assemelham à teoria aqui trazida de Deleuze e Guattari, na obra citada, pois, me parece que aqui tanto as imagens visuais (*as 80 faces)* quanto às imagens teóricas (Mil platôs), são da ordem do ficcional, ou seja, não são a coisa em si. A coisa em si, no caso das fotos, deixa de existir logo que sucumbe a desnecessária necessidade de interpretação e explicação. Passando a funcionar a necessidade da lógica exposta como Muro branco, buraco negro, posto que "... a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias." (Deleuze, 2012). A coisa externa a ela mesma sendo respaldada por um discurso outro que a reconstrua e reexplique, ainda que por trás da lógica aparentemente estrutural da descoberta de algum cerne que está presente. Deleuze e Gattari (ibidem) atentam para o fato de o próprio rosto ser este sistema muro branco-buraco negro, em suas subjetivações, paixões e redundâncias.

Através da ideia de rostidade, contemplamos a idéia de que os rostos, máquinas de rostidades, trazem em si traços de rostidade, probabilidades, lugares de ressonância. Assim, o rosto concreto, muro branco, daria espaço aos poucos as subjetividade e subjetivações do buraco negro, formando assim um sistema de construção de valores comunicacionais.

Assim, as fotografias seriam como uma meta narrativa da meta narrativa, remontando inevitavelmente, como em um retorno, a coisa em si, já que o rosto é, ele mesmo, segundo Gattari, redundância. Portanto, segundo os textos estudados em Mil Platôs, "*Os rostos concretos nascem de uma máquina abstrata de rostidade, que irá produzi-los ao mesmo tempo em que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu muro negro*" (GATTARI, 2012, p. 37); talvez no caso aqui estudado, as próprias fotografias, espécie de fraude da fraude, seriam a própria máquina, gerando acúmulos de movimentos muro branco-buraco negro, subjetividades e significantes, onde esta espécie de jogo se daria por completo no fluir da obra com o sujeito que vivência o objeto que está sob o seu olhar ou em suas mãos. Retomando Sartre, somente através deste objeto é que o sujeito fecharia suas significações. Ao produzir as fotografias, eu criei um muro branco. O buraco negro se deu a partir da utilização de tais objetos na busca de sujeitos que por meio dos seus olhares, por meio de suas fruições, em fim, por meio da inteiração, seja ela de que jeito for, o respaldem como coisa.

Assim como a rostidade proposta por Deleuze e a objetividade do olhar proposta por Sartre, as fotografias daquilo que chamaríamos rosto, só se completam na presença daquele que as recebe, se fazendo sujeito daquele objeto olhado, completando a lógica do muro branco-buraco negro.

> "O sistema buraco negro – muro branco não seria então já um rosto, seria uma máquina abstrata que o produz, segundo as combinações de suas engrenagens. Não esperemos que a máquina abstrata se pareça com o que ela produziu e com o que irá produzir. A máquina abstrata surge quando não a esperamos, nos meandros de um adormecimento, de um estado crepuscular, de uma alucinação, de uma experiência de física curiosa..." (idem, 2012, p.37).

Neste contexto, as *80 faces* exercem exatamente esta proposição de pegar o '*visualizante*' naquele momento de automatização e retomá-lo através de outra maquinação própria exercida através do buraco negro deixado pelas fotografias e reconectando ao muro branco exposto na vida. Como a máquina abstrata, talvez o mesmo mecanismo, ou até mesmo a própria máquina, as fotografias não produziram ou produzirão a obra. Serviriam apenas de intermeios para a dita experiência física curiosa, que talvez possa ser algo ambicionado pela arte e que signifique ou apresente a própria vida.

Os processos de rostificação trazidos por Deleuze e Gattari e aqui aproveitados aportam questões que se alinham com outras trazidas por Canevacci e que serão tratadas mais adiante, pois, em certo ponto, se aproximam da problematização da imagem oferecida por Barthes, pois todas essas produções conceituais envolvem as idéias de fetichismos e *erotomanias*, que segundo os autores de Mil Platôs, são inseparáveis do processo de rostificação. "Tudo permanece sexual... Consequentemente, a questão é a de saber em que circunstâncias essa máquina é desencadeada, produzindo rosto e rostificação." (GATTARI, 2012, p. 40).

Os discursos de Deleuze e Gattari também recuperam proposições de Darwin e que se serão alinhados neste estudo mais a frente e que têm valor especial na pesquisa. Darwin investigou aspectos da humanidade e da animalidade e buscou por meio da exposição de fisionomias elucidar os fundamentos das alterações faciais os quais nos remetem às manipulações do rosto intencionalmente realizadas por Bruce Naumam e aos registros do estupor do êxtase *carnavalêsticos* obtidos por Arthur Omar. Os autores de Mil Platôs propõem que o rosto não seria animal nem tampouco em geral humano e que haveria mesmo algo de absolutamente inumano no rosto. Assim, o rosto seria inumano no homem, desde o início, pois seria apenas por natureza close, com suas superfícies brancas inanimadas, seus buracos negros brilhantes, seu vazio e seu tédio (DELEUZE, 2012, p. 40). As fotografias das

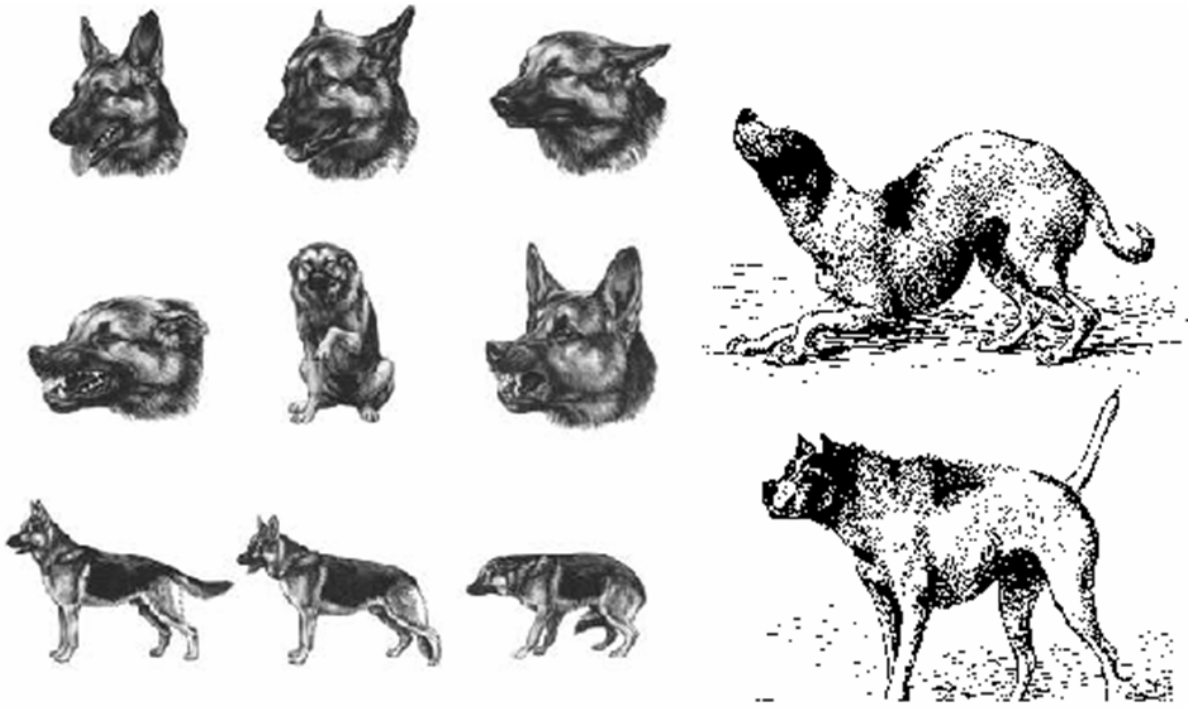
faces aqui estudadas, plasticamente e simbolicamente trazem estas idéias. São superfícies e são imagens que trazem consigo algo que não está necessariamente nelas, mas no âmbito complexo e de certa forma desafiador das rostidades ali colocadas e que remontam ao que está exposto com ao que está por vir.

> "... se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, devir imperceptível, devir clandestino, não por um retorno a animalidade, nem mesmo pelos retornos a cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros, que farão com que os próprios traços de rostidade se subtraiam enfim a organização do rosto, não se deixem mais subsumir pelo rosto, sardas que escoam no horizonte, cabelos levados pelo vento, olhos que atravessamos ao invés de nos vermos neles, ou ao invés de olhá-los no morno face a face das subjetividades significantes." (DELEUZE, 2012, p. 40).

Em alguns momentos percebo que as fotografias aqui analisadas são, sob muitos aspectos, mecanismos de atuação das idéias expostas por Deleuze e Gattari. As fotografias dialogam com a educação e a paisagem e estas, como salientam os autores, estão em profundo contato com heranças pedagógicas e cristãs. Segundo eles, o rosto seria um correlato da paisagem, não apenas como meio, mas como um mundo desterritorializado, nas relações múltiplas entre rosto e paisagem. Principalmente quando as *80 faces* foram para as ruas em formato de cartazes (lambe-lambe), mas também quando são em outros formatos ou objetos produzidos (adesivos, bolas, imãs...) encontrados pelas ruas e também alcançando os cotidianos de casas particulares, nos deparamos com este grau de desterritorialização da paisagem. Segundo Deleuze, as próprias paisagens são rostos, remontados pelas arquiteturas e suas relações. Os rostos das fotografias aqui em questão, colocados na paisagem salientam esta relação de composição de coisas, de relação rosto-paisagem. Ainda pelas palavras de Deleuze e Gattari: *"... o rosto possui um correlato de uma grande importância, a paisagem, que não é somente um meio, mas, um mundo desterritorializado. Múltiplas são as relações rosto-paisagem, nesse nível "superior"*. A educação cristã, ao mesmo tempo, força o exercício de controle espiritual da rostidade e da paisagem: compõe tanto uns como os outros, os colorem, os complementam, os arranjam, em uma complementaridade na qual as paisagens e os rostos se repercutem e reverberam uns nos outros. Os manuais de rosto e paisagem formam uma pedagogia, severa disciplina, e que inspira as artes assim como estas a inspiram. Conforme Gattari (2012, 43) a arquitetura situa seus conjuntos, casas, vilarejos ou cidades,

monumentos ou fábricas, de tal forma que funcionam como rostos, na paisagem que ela transforma.

Figura 13 – Expressão das emoções no cão.



Fonte: DARWIN, 2012, p. 52.

4.3 **Publicidade e rosto**

> *Ao compensar a monotonia da vida cotidiana pelo emprego de fantasias, a propaganda comprova inevitavelmente a monotonia da vida cotidiana. Ao mostrar as pessoas tal como elas podem vir a ser, os anúncios só fazem mostrar, por implicação, o que elas não são presentemente. Ou para levar mais longe a argumentação, se a propaganda retrata pessoas belas, felizes, socialmente seguras e bem-sucedidas, não se segue que elas se consideram, no subconsciente, feias, infelizes, isoladas e frustradas?*
>
> *Vestergarard/Schroder*

Outra perspectiva útil na investigação aqui registrada seria a da publicidade, na medida em que lida com vários dispositivos que são ativados ou aproximados na dinâmica da poética investigada, as *80 faces*. Para tanto, recorremos às teorias de Torben Vestergaard na linguagem da propaganda (1996).

Discursamos a partir de um tempo em que a imagem torna-se cada vez mais potente e difusora de mensagens, saberes e, obviamente, interesses. Podemos observar que desde o "*Ancien Régime*" na Europa pré-revolução burguesa, a construção da imagem já era alvo de pensamentos por parte dos produtores de imagem da época, como bem exemplifica Le Brun, pintor oficial da corte de Luis XIV. A partir da mensagem não verbal, ou seja, a imagem visual se obtém uma mensagem onde uma possível interpretação correta poderá não ser tão precisa quanto uma mensagem verbal, na medida em que as imagens visuais tendem a ser mais ambíguas e polissêmicas que as mensagens verbais que por sua vez tenderiam à certa objetividade e a certa monossemia.

Segundo Schroder e Vestergaard (VESTERGAARD, 1996, p. 32) não seria possível analisar imagens nos mesmos termos que os elementos de linguagem em algum registro textual. A partir dessa compreensão reconheço a centralidade de toda a dificuldade de perscrutação de uma obra artística constituída exclusivamente de imagética visual. No enfrentamento do desafio que as *80 faces*, porquanto imagens visuais impuseram a abordagem conceitual, exigiria a elaboração de uma espécie de narrativa, certamente a *posteriori*, na qual onde a obra seria recriada meio a ponderações e tentativas de compreensão. Entendimentos tornados possíveis a partir de algo a respeito do jogo de efeitos das fotografias em seus diferentes suportes e ambientes. A narrativa ensaiada seria por sua vez, não a elucidação final

de algo nem parcialmente transmutável em palavras, mas, uma segunda produção que na aproximação do que visualmente pode-se encontrar nas fotos e que buscaria funcionar como linha de fuga da tensão entre imagem visual e seu emcapsulamento ou colonização pela palavra. Essa segunda produção seria, portanto, o presente texto que envolve as reflexões apoiadas em diferentes autores com suas especificidades teóricas e as próprias imagens das *80 faces* que em parte aqui são aplicadas como ilustração e em parte como efetivo texto. Texto, obviamente visual. Ainda atendendo a exigência acadêmica de construção de um registro dissertativo, recorremos meio às referências teóricas de maior afinidade com a perspectiva do trabalho, também às teorias da publicidade como um dos recursos de análise da obra. Pois, a própria comunicação entra no jogo como um problema a ser enfrentado, ou seja, se as fotos estariam, na perspectiva comunicacional, querendo dizer algo e se no âmbito publicitário, pretenderiam se vender como imagem a ser consumida a ser assimilada para além dos parâmetros de uma compreensão da arte independente de funções comunicativas ou portadoras de ensejos.

Segundo Vestergaard (VESTERGAARD, 1996, p. 32), se alguma coisa, como uma imagem, pode ser utilizada para comunicar, é porque ela pode representar outra coisa, estar no lugar de outra coisa, ou seja, ocultar e portar um desejo, um projeto, um petardo. Inevitável indagar, portanto se as *80 faces* e demais imagens produzidas pelo artista estariam aprisionadas num instrumento produtor de desejos ou produzido pelo desejo de comunicar algo. Algo aqui, por maior que seja o presente esforço investigativo, inalcançável. Afinal, podemos pensar que se o artista quer dizer alguma coisa seria melhor fazê-lo por meio das palavras. Contudo é sabido que as palavras, assim como qualquer outra matéria prima ou suporte servem para algumas criações, não para todas. E que as palavras na ordem dominante do discurso trazem em si os limites e rigores do seu uso. Pensamos e dizemos o que a palavra em sua corporeidade específica permite, autoriza ser dito. Salvo no caso da Poesia, no qual a blindagem do discurso se rompe e se liquefaz junto com os sentidos tradicionais dos termos e dão lugar à emergência da Arte. Em outros termos, cada linguagem artística tem sua adequação para além dos limites da palavra e se fará mais útil que a linguagem verbal ou escriturística pelo simples fato de que têm funções e movimentos diversos.

As fotografias das expressões faciais propostas como produção plástica, podem, entretanto, ser acolhidas como espécies de imagens indiciais, de emoções, assim como aquelas que foram pesquisadas por Darwin e Le Brun, acreditando na possibilidade de se poder representar e perceber algo que subjaz à manifestação física expressa no rosto. Por

outro lado, como sombra permanente a qualquer interpretação da imagem visual, se poderá indagar se quando foram produzidas teria havido alguma intenção em ser, o que agora se poderia afirmar que são, parcial ou integralmente.

Na ótica publicitária se buscaria um elo entre uma imagem arbitrária e determinado produto. Inevitável perguntar, então, se o artista aqui estudado teria alguma intenção publicitária em difundir a sua imagem transformada em marca com o intuito de vender mais que o seu trabalho, ou seja, vender-se a si mesmo.

Segundo os autores estudados neste capítulo, as imagens são muito mais ambíguas do que a linguagem verbal e, portanto, é necessário ancorá-las. No caso da obra de arte, parece que a ancoragem se dá em outra ordem e que tentamos elucidar ao longo das reflexões e ponderações que compõem a dissertação.

Figura 14 – Análise das Expressões nos bebês.

Fonte: A Expresão das Emoções nos Homens e nos Animais (DARWIN, 2012, p. 131)

4.4 **Metrópole Comunicacional**

> *"O atrator – na medida em que incorpora um elemento fetichista visual – fixa o olho de quem olha. Fixa-o seja no sentido que imobiliza as faculdades perceptivas visuais do sujeito e seja no sentido que o olha com uma intensidade mono-direcional dilatada e alucinada. Quando um atrator fixa o olhar de que o observa, é ele mesmo que se move, os seus lados fetichistas se dilatam, circundam e penetram no interior do corpo do observador através das pupilas.(...) A relação comunicacional que se estabelece é entre olho e olho. Só que o olho da coisa fetichista se metamorfoseia, de fato, em olhar quando se encontra com o olho de um sujeito em trânsito: e é através deste cruzamento de olhares que ambos vivificam."* (CANEVACCI, 2008, p.236)

Recorremos a Massimo Canevacci e seus estudos, presentes nos 'Fetichismos visuais, Corpos Erópticos e Metrópole Comunicacional' por meio dos quais é possível acessar algumas questões relativas à cidade e ao corpo que dialogam com as *80 faces*. Nos dias de hoje, auge ou declínio da modernidade, difícil pensar em algum local que não seja cidade ou relacionado com uma. A cidade se transformou na própria condição de existência humana. O homem dos dias atuais seria o homem da cidade, não podendo ser dela dissociado mesmo quando pensado fora da cidade e, ainda assim, este homem a teria como parâmetro ou como condição de oposição, complementação ou contraste sem jamais poder ser excluído do permanente diálogo com ela. A cidade seria como uma entidade ou sintonia constituída e reelaborada a cada dia por cada um de seus habitantes, assim como habitaria cada um dos indivíduos e coletivos do presente. Como afirma a lógica publicitária que sempre afirma um sujeito em permanente relação com a cidade.

O trabalho aqui analisado, as *80faces* de Daniel Belion, dialoga, agudamente, com a dinâmica de circulação e exposição da cidade; assim como dialoga, também, de maneira

direta com as questões do corpo, do corpo humano. A cabeça, ainda que a sua extensão corpórea composta por tronco, membros, etc., esteja ausente, não a dispensa, é na corporeidade da cabeça que o trabalho se apresenta, o corpo é invocado e convocado pelos sentidos afirmados na rosticidade que expressa, que independente da pertinência de qualquer representação, apresenta, se apresenta e afirma o corpo e a cidade que lhe constituem e lhe ativam.

O corpo e a cidade dialogam permanentemente, se perpassam e se constroem. Um não existiria sem o outro, estão em estado de comunhão permanente e as alterações na cidade reverberarão, cedo ou tarde, no corpo assim como uma alteração no corpo implicará em alterações dinâmicas, sutis ou não, na cidade.

Este processo foi, satisfatoriamente, tratado pelo pesquisador Massimo Canevacci, quando traz determinadas noções de corpos. Corpos que, enquanto coisas, são apropriados pelas mensagens comunicacionais que dialogam com os demais corpos, agora de pessoas, que transitam pela metrópole em uma existência assentada sobre a intercomunicação.

Corpo se faz coisa e coisa se faz corpo, uma análise entre mensagem conotativa e denotativa, onde o problema pode ser localizar onde ou quando começa uma coisa e termina a outra. Onde começaria o corpo e se interromperia a cidade e onde acabaria a cidade e começaria o corpo independente do espaço que o envolve. Aventamos que o corpo está presente na cidade e a cidade estaria presente no corpo, a imagem e a imaginação da cidade dariam, então, compleição aos corpos que se dialogam nos espaços de seus acontecimentos. O corpo se faria cidade e a cidade se faria corpo, corpo expandido corpo de muitos e múltiplos corpos. As *80faces* estão presentes no corpo-cidade, e a corporeidade da obra não está mais associada ao corpo físico ou à representação de seu criador, mas sim, de uma imagem fetiche que, colocada nas mãos das pessoas ou sob seus olhos, se transformam em objetos. Objetos de consumo fetichista e visual. Sempre mais um enigma da cidade.

Retomando o recurso ao pensamento de Sartre sobre as imagens, o artista se faz coisa em sua obra e as fotografias aqui presentes se fazem coisa por meio de outros objetos, sejam eles quaisquer (camisas, imãs de geladeira, selos, adesivos, copos, cartazes, caixas de fósforos), mas só se objetivam, perdendo o seu caráter de sujeito, quando são observados enquanto coisas desconexas ao seu corpo objetual primário ou de origem, ou seja, o corpo do artista, do fotografado. O corpo do artista deixa de ser origem ou até mesmo ponto de partida da obra, na medida em que a autonomia da imagem ressignificada por cada olhar que a consome, ou captura, afirma sua arte fora do seu corpo. Contudo, ainda assim, talvez

contraditoriamente, mantém as marcas do mesmo, se completa no dialogo fetichista da relação imagem, cidade, coisa. Uma relação de complementação erótica ou poética.

Canevacci (2008, p. 18) afirma que o corpo não poderia ser de ordem natural e de pureza original e universal porque, em cada cultura e em cada indivíduo o corpo é, sempre, preenchido por sinais e símbolos que são negociados e criados constantemente nas dinâmicas sociais. Não somente não haveria nada de natural no corpo, mas também a pele não seria o seu limite, pois, quando a pele transpõe seus limites ela se liga aos tecidos "orgânicos" da metrópole. Neste sentido, o corpo não poderia ser reduzido apenas ao corporal. O corpo é, permanentemente, expandido em edifícios, coisas-objetos-mercadorias, imagens. É, no limite, aquilo que se pode entender por fetichismo visual.

Portanto, da obra aqui analisada, difícil é decifrar onde ela começaria e onde terminaria. O que seria o material de trabalho do artista impõe pensar onde ele mesmo poderia ser situado entre o fetichismo egocêntrico e o narcísico. Ou se tais questões seriam de segunda ordem diante da prioridade em se pensar a fotografia como fetichismo imagético e visual vibrada por meio do estranhamento. Partindo da premissa que o trabalho precisa do outro na dinâmica de completude da obra, ou seja, o estranhamento fetichista também, e inevitavelmente, faria parte do trabalho. Neste caso, se o trabalho fosse apropriado pelo circuito formal da arte, o que seria exposto na galeria de arte seria apenas um rastro, uma herança do trabalho em si, que só se complementaria no estupor da fruição ilhado no êxtase comunicacional. Por outro lado, a que ponto tal sensação, aprisionada entre as paredes das instituições, se sustentaria sem a movimentação da cidade aberta das ruas. Um lugar, especificamente, feito para se fruir algo talvez não seja muito adequado à dinâmica da visualidade das fotografias aqui analisadas. Dentre as poucas certezas a respeito das *80faces* pode-se afirmar que, como obra artística e que impõe, portanto, a relação com um público, estas fotos devem estar no trânsito cotidiano das pessoas e transitar nos seus cotidianos simbólicos e comunicacionais.

Canevacci trata do que denomina 'cabeça fetiche' e oferece outro caminho de diálogo com as questões da cabeça das *80faces*, enquanto foto, enquanto olhar, enquanto coisa. Coisa deslocada. E o caráter artístico da obra se daria justamente neste deslocamento. "*Neste sentido, é artista porque se deslocou. Porque deslocou também os lugares. E fundamentalmente porque deve ser descoberto."* (CANEVACCI, 2008, p. 150). Partindo desta proposição, as fotos aqui analisadas funcionariam como deslocadoras de espaços lógicos, mas, na perspectiva da oficialidade da Arte, somente seriam adequadas ao seu campo,

ou seja, o campo da arte institucionalizada, quando descobertas, quando fosse dado por meio do conhecimento legitimador, um significado final que seria o objeto coisa artístico, um tanto reducionista, certamente, mas, inevitável. Neste caso seria positivo o fato das pessoas, de um modo geral, não saberem do que se trata a fotografia ali colocada, a desafiar seus olhares e leituras. Aqueles que já reconhecem ali um trabalho de arte, do artista tal, não teriam nada de desafiador, além disso, recolheriam suas interpretações aos seus conhecimentos prévios de arte, do artista, chegando ao subjetivismo final do juízo de gosto. Pelo fato do trabalho criar e ou aportar tensões melhor seria, que ele permanecesse na esfera comunicacional do fetiche, do estilo, daquilo que denota sem estar, sem ser, um signo, embora seja mais que isso, a preencher o espaço que ocupa, mas, que é de outra coisa...

Canevacci, em seu mergulho na complexidade dos estudos da visualidade, pensa o olho como coisa que se faz enquanto duplo aquilo que é visto e que vê. Praticamente em uma esfera de metalinguagem do estudo da visão. Em praticamente todas as *80faces* os olhos do autor estão presentes a se comunicar com quem os olha, uma comunicação olho a olho. O que mais uma vez remete a Barthes quando trata das fotos que nos olham diretamente ao olho: o olho que interroga e responde, o olho que grita e cala, o olho que sofre e ri.

Figura 15 – Homem em expressões

1. Horror e Agonia; 2. Terror - imagens do livro "A expressão das emoções no homem e nos animais", de Charles Darwin, inspiradas em fotos do Dr. Duchenne.

Fonte: A expressão das emoções nos Homens e nos Animais (DARWIN, 212, p. 173)

4.5 **Charles Darwin, Charles Le Brun, Charles Bell**

O poder da associação é reconhecido por todos.
Charles Darwin

O estudo que gira em torno das imagens de um rosto por meio de fotografias implica no aproveitamento de estudos teóricos a respeito da face e de suas expressões o que conduziu ao interessante estudo "Princípios gerais da expressão" de Charles Le Brun: "*Methode pour aprendre a dessiner les Passions"*[12]. Charles Le Brun, chanceler da Academia Real de Pintura e Escultura da França, nomeado por Luis XIV em 1663, publica em 1702 um método de caráter, pode-se dizer, tanto científico quanto artístico, que buscava sistematizar a interpretação das expressões faciais humanas. Naquele momento Arte e Ciência, obviamente, não tinham suas fronteiras como foram consolidadas na modernidade. Se fundiam e se complementavam como só nos séculos XX e XXI se ousaria retomar.

Le Brun descreve e constrói um universo imagético para exemplificar as reações físicas no rosto de sentimentos e paixões, tal referência fora utilizada possivelmente nos estudos de muitos pintores e escultores, para dar sentido imagético e estrutural, aquele sentimento, dor, paixão, que se desejava passar através das representações, pictóricas ou escultóricas.

Le Brun pertenceu à corte de Luis XIV e contribuiu para a formação da imagem da realeza com suas representações direcionadas à força e ao poder que eram significativos e de grande relevância para a monarquia da época que já dependia da sua imagem, mesmo que fabricada e editada.

As academias de Arte também foram alvo de controle por parte do governo de Louis XIV, no entanto, segundo Julien Philipe, elas teriam por finalidade ser tributárias à representação da monarquia na pessoa do rei, ou seja, os artistas das academias deveriam trabalhar para a realeza, encarnada pelo personagem do Rei-Sol. A função política, fixada para essas academias, era regulamentar e ensinar. Elas deveriam glorificar o Estado e a grandeza do soberano e, ao mesmo tempo, receber desse Estado e desse soberano as regras a serem aplicadas e obedecidas. O Estado era aquele que ditava o que deveria ser. E o que explicaria as fundações das academias nos dez primeiros anos do reinado do Rei-Sol seria a

[12] Método para aprender a desenhar Paixões (livre tradução)

ambição de criar regras, de formulá-las, de ensiná-las, de difundi-las na arte, como obra de método, e do Estado, como monopólio das regras de método.

Carlos Eduardo Albuquerque Miranda , em seu trabalho A educação da face e a educação do olhar entende que a face tornada fisionomia é outra coisa. É objeto de estudo da ciência e objeto de especulação pedagógica e inquisitorial na religião. (*) Pro-Posições. v. 16, n. 2 (47) - maio/ago. 2005) Já a Fisiognomonia: ciências das paixões, da linguagem das almas não é apenas a arte de conhecer o caráter das pessoas pelos traços fisionômicos (**). Courtine e Haroche (1988) afirmam que fisiognomia se inscreve num conjunto de estudos relacionados ao que eles chamam de ciências das paixões, que é, ao mesmo tempo, uma ciência da linguagem da alma. A fisiognomonia enquanto estudo da face, que busca compreender as relações entre corpo e alma, aparece-nos como uma tentativa de revelar e desvendar uma linguagem, a linguagem das expressões faciais. Através desta, pretende-se encontrar uma forma segura e científica de ler e interpretar e até de educar a alma humana. (***)

(*) MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. In: A Fisiognomonia de Charles Le Brun - a educação da face e a educação do olhar - Pro-Posições. v. 16, n. 2 (47) - maio/ago. 2005.
(**) Conforme o Dicionário Aurélio, Ed. Nova Fronteira - Edição Eletrônica, 1999.
(***)LE BRUN, Charles.L'ExpressiondesPassions6-AutresConférences,Correspondance.Présentation par Julien Philipe. Paris: Dédale Maisonneuve et Larose, 1994, 281p. (Col. L'Art Écrit). Journal ofthe History of/deas. Inc.Jan.- March 1984. v.XLV,n.1
PHILIPE, Julien. Preséntation. In: LE BRUN, Charles. L'Expressiondespassions 6- autres conférences,Correspondance.Paris: Edições Dédale Maisonneuve et Larose, preséntation par Julien Philipe, 1994 (Col. L'Art Écrit).

Para Brun, primeiramente, a paixão seria um movimento da alma que residiria na parte sensitiva da natureza humana, movimento que se faz para seguir o que a alma pensa ser bom para si mesma, ou fugir daquilo que ela pensa ser mau para si; e habitualmente tudo que causa à alma paixão, provoca no corpo alguma ação (LE BRUN, 1994, p. 52) e, dessa forma, se deixaria denotar na *facialidade* ou *rostidade* de cada um. Já Félibien, teórico da Arte contemporâneo de Le Brun, defende a pintura como uma das artes liberais mais elevadas, assim, a pintura, daria forma aos pensamentos elevados independente do tema tratado e a poesia, não só instruiria, agradavelmente, os mais ignorantes, como satisfaria os mais letrados. Tal instrução e prazer não se deveriam apenas à ciência do desenho e à beleza das cores, mas, também, ao perfeito conhecimento que os pintores deveriam ter das coisas que eles representam. Assim, é o próprio Félibien quem afirma que a pintura ocupa-se da ação humana e, acima de tudo, das mais nobres e sérias ações humanas. Ela deve apresentar estas ações de acordo com os princípios da razão; isto quer dizer que ela deve mostrá-las de uma maneira lógica e ordenada, como a natureza as produziria se ela fosse perfeita. O artista deveria, portanto, buscar o típico e o geral. A pintura deveria atrair a mente, e não o olho; assim, já no início da modernidade, se afirmava certa preocupação com a ordenação e sistematização das representações das emoções ou interesses humanos. Tais observações participam do presente estudo para enfatizar a complexidade e importância da compreensão da expressão humana, seja na sua representação literal, seja no que o homem, aquele que tem face e expressão, representa, poetiza ou cria. Assim, as questões e problemas provocados pelas expressões faciais sem legendas conduzem o seu estudo às relações que se estabeleceram ao longo da História entre a Ciência e a Arte.

Arte e ciência no século XVII investem na linguagem das Expressões Faciais, estudos da face, pois, a busca pela unidade emocional do quadro foi colocada pelos acadêmicos ao lado da busca pela unidade espacial. Porém, convém lembrar que não eram buscas meramente técnicas, pois, o que se queria nos dois casos, era a construção de um método, de uma forma, que representassem a realidade em sua perfeição. Assim, o século XVII, ao menos na França de Louis XIV, parecia querer um método para tudo. Curiosamente, Descartes, o autor do Discurso do Método, estava proscrito. Na educação contemporânea quando muito parece girar em torno do método - ter ou não ter um método, ser ou não ser rígido em relação ao método adotado, se é ou não necessário, como ensinar, como ensinar a ensinar, qual é a metodologia do ensino disso ou daquilo a *fisiognomonia* na perspectiva da sistematização das relações humanas parece absolutamente distante das realidades atuais. Enquanto os mistérios da

expressão humana, denotados nas faces de cada sujeito, se colocam como um desafio atual e inescapável seja à formação educacional, seja na compreensão dos horizontes e dimensões da Arte. Interrompendo essa parte dos estudos das teorias e teóricos dedicados ao estudo das expressões humanas nos servimos das palavras de Charles Bell

> Quem, mais do que um fisiognomista, deseja classificar as “formulas primitivas” do páthos humano? Quem, mais do que ele, deseja isolar as condições animalescas – no sentido de “feras selvagens” e no sentido de “espíritos animais” - do movimento humano? Conhecemos so jogos de hibridações que agradavam a Leonardo da Vini e, mais tarde a Charles Le Brun. Mas uma ciência natural das paixões só apareceu mesmo com Camper, Lavater ou Charles Bell; o primeiro formulou uma teoria dos “nervos patéticos” e se divertiu em desenhar um quadro com a geração do Apolo antigo a partir de uma fácies primitiva – justamente a do macaco; o a segundo estabeleceu um arquivo fantástico da expressão humana e animal; o terceiro tentou fundamentar a expressão das paixões num conceito reflexo, acompanhado por uma gramática muscular**.**
>
> Carlos Miranda

Figura 16 – Foto do Artísta

Fonte: acervo do artísta

5 **CORPO EXPANDIDO**

> *O corpo oculta, encerra uma linguagem escondida; a linguagem sentido)em forma um corpo glorioso. A mais abstrata das argumentações é uma mímica; mas a pantomima dos corpos é um encadeamento de silogismos. Não se sabe mais se é a pantomima que raciocina ou o raciocínio que faz a mímica.* (DELEUZE, 2007, p. 298, A lógica do sentido)

Considero o corpo um ponto fundamental do trabalho. A irredutível imagem de uma cabeça, a foto remete imediatamente ao corpo, embora um corpo sem órgãos, sem uma organização que o coloque pleno e em pleno funcionamento na plenitude do sabido, do lugar comum. Pode-se dizer que o rosto assume em seu retângulo ou em seu circulo todo conjunto de traços, traços de rostidade que ele irá subsumir e colocar a serviço da significância e da subjetivação (GATTARI, 2012, p. 64). Rosto, este, que é corpo, que parte de um corpo físico, é corpo imagem, imagético e corpo simbólico. Através da lógica da corporeidade se dá a conexão com a performance e o corpo expandido.

O corpo que é apresentado em seu estado fotográfico não deixa de trazer sua manifestação performática apriorística, ou seja, para que tenha ocorrido o "isto foi" fotográfico assim intitulado por Barthes, teria sido necessário que o artista, o autor das *80faces* tenha tido contato com seu próprio corpo de uma forma performática, partindo de uma ação deflagrada em seu próprio corpo e por meio da sua manipulação como se deu com Nauman, Stelarc, Orlan e muitos outros artistas que se utilizaram de seu próprio corpo como matéria de trabalho artístico e plástico.

Jorge Glusberg, no livro A Arte da Performance **,** cita uma passagem, atribuída a Merleau-Ponty, em que o autor faz uma observação sobre a utilização do corpo:

"Em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele." (GLUSBERG,

2009, p. 39). Ou seja, o corpo como matéria prima do trabalho pesquisando uma nova vertente de trabalhos artísticos e plásticos interessados em dar conta do novo paradigma onde

> "novos modos de comunicação e significação convergem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, não reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte." (GLUSBERG, 2009, p. 43)

Ainda que o trabalho aqui analisado não seja, a priori, uma manifestação performática nos moldes já tradicionais, considero, a partir da significação dada por Jorge Glusberg em *A arte da performance* (GLUSBERG, 2009), que o trabalho das *80faces* trata das questões, tanto individuais do artista como do todo social no qual está inserido. Assim sendo, podemos concluir sim, que não se trata de um trabalho exclusivamente fotográfico, mas sim, de um trabalho de performance cujo objeto deflagrador tenha sido o ato de fotografar a si mesmo. Portanto, dois aspectos constituem o ato performático, a manipulação do corpo em expressões diversas e a captação das imagens do rosto em ação com o auxílio de equipamento fotográfico. A ação propagadora inicial foi a utilização da tecnologia de registro fotográfico na 'feitura' de *80faces* de uma ação, a ação de utilizar a musculatura facial nos gestos fisionômicos que redundaram nas expressões já previamente entendidas e assimiladas pela comunicação humana, como constataram Darwin e Le Brun em seus estudos fisionômicos.

No entanto a partir deste momento se dá outra ação performática, ou seja, a performance de utilização das fotos e de colocação delas em conexão com o espaço, com as cidades, com as pessoas. Desse momento em diante os objetos produzidos seriam partes da performance em constante 'evolução', em função da criação de novos suportes para as imagens e em função das oportunidades poéticas de utilização das obras. Obras, como por exemplo, caixa de fósforos, imãs de geladeira, etc. não seriam os objetos artísticos em si, passiveis de assimilação pelos discursos legitimadores da arte dominante, mas sim partes de um todo que remete à uma performance maior originada no momento em que o artista fotografou a si mesmo e propagou as imagens através de objetos pelo mundo. Ou seja, exatamente como descrito por Glusberg, como sujeito e objeto de sua arte. Pois como relata, o que interessaria, primordialmente, numa performance seria o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico e tudo isso se fundindo numa manifestação final. O que seria diferente aqui nas *80faces* é que a manifestação inicial é que dá início ao processo propagador; não há um momento final, mas

sim o momento inicial; a performance tem início em momento solitário de estudo e de pesquisa fotográfica do artista sobre o próprio corpo, sua face e a partir daí, o que se sucedeu foi puro experimentalismo poético, performático e visual, ancorados pelas imagens proveniente de tal ação propagadora.

A cultura impõe certa aplicação de categorizações sobre o que é ou não é qualquer coisa e o mesmo ocorre em relação à performance social, aquela previamente intitulada em nossos cotidianos. Todos temos rostos. Todos os utilizamos para nos comunicarmos, conscientes ou não, querendo ou não.

> "A cultura impõe sua codificação somente sobre certas partes do corpo: o rosto é a parte mais usada nas ritualizações. É dito popular que cada um tem a cara que merece. Isso diz respeito às expressões, advindas da convenção, que vão modelando a forma do rosto." (GLUSBERG, 2009, p. 56)

Portanto, a obra aqui analisada traz, também, este diálogo com as circunstâncias em que, não somente o artista, mas também o composto social dialoga com as questões trazidas com a obra do artista. O artista pode se manifestar e trazer questões que aparentemente estão em todas as pessoas e em todos os lugares, como as expressões faciais, por exemplo. A partir deste aspecto comum das questões da obra de arte e da sociedade pode-se pressupor que o artista é apenas um canal de manifestação da necessidade de se apresentar algumas questões aparentemente latentes na sociedade que utilizam da linguagem da arte para exteriorizar certos conceitos que apenas pela via do discurso estético pode se fazer valer.

> "No terreno artístico tudo deve ter sentido, significação, sob o risco de não constituir um objeto estético. Desde o início da civilização, houve aqueles que fizeram de seu corpo uma substância semiótica maleável destinada a suscitar desde o riso até a lágrima ou a impressionar aos demais." (GLUSBERG, 2009, p. 57)

Portanto, não há nenhuma novidade no que o artista, autor das obras aqui estudadas, nos apresenta e não existiria nenhum demérito nisso, posto que as relações de arte com o ineditismo seriam importantes no modelo moderno ou romântico. Assim, o trabalho se performatizaria como um questionamento do suposto natural que se daria no cumprimento ou obediência de determinados padrões. Para Glusberg, a performance seria um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística. O que não deveria causar surpresas, pois, é inerente ao processo artístico colocar em crise os dogmas e principalmente os dogmas comportamentais, sendo mediante sua simples manifestação ou por meio de ironia, do sarcasmo, etc. (GLUSBERG, 2009, p. 58)

Nesse caminho, é possível reconhecer em Rosalind Krauss o auxílio necessário para pensar as *80faces* como forma expandida, pensando tanto aspectos fotográficos, quanto plásticos e escultóricos, quanto performáticos.

O conceito de ‘passagem’, ou seja, do contato com a obra sem endereço específico, os encontros casuais na movimentação pela cidade, é fundamental para este trabalho e Krauss explica que a escultura moderna está diretamente ligada a esse conceito:

> “Essa idéia de passagem, com efeito, é uma obsessão da escultura moderna. Encontramo-la no Corredor de Nauman, no Labirinto de Morris, no desvio de Serra e no Quebra-mar de Smithson. E, com essas imagens de passagem, a transformação da escultura – de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material -, que teve início com Rodin, atinge sua plenitude. Em cada um dos casos, a imagem da passagem serve para colocar tanto o observador como o artista diante do trabalho, e do mundo, em uma atitude de humildade fundamental a fim de encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra.” (KRAUSS, 2007, p. 342)

Essa definição pode ser encaixada perfeitamente no trabalho aqui analisado, posto que o que se dá a partir da observação das *80faces,* ou fotos beliônicas, é reciprocidade da passagem. Quando o observador se depara com alguma das *80faces*, seja ela colada na parede, em forma de adesivo ou cartaz, em uma caixa de fósforo ao abrir a que acabou de comprar no mercado (uma das experiências realizadas), ou mesmo cruzando com alguém com uma camisa com uma das expressões da face do autor da obra, todos este fenômenos se dão pela ordem da passagem e, muito raramente, se dão no aspecto da observação contemplativa. Autor e observador têm a mesma importância, embora em papéis diferentes, na constituição do acontecimento estético da obra, ou seja, no acontecimento do ‘olhar de passagem’ que deixará a memória inevitável desencadeada pelo objeto. Lembrança que como qualquer outra é fruto da subjetividade de cada um que a guarda.

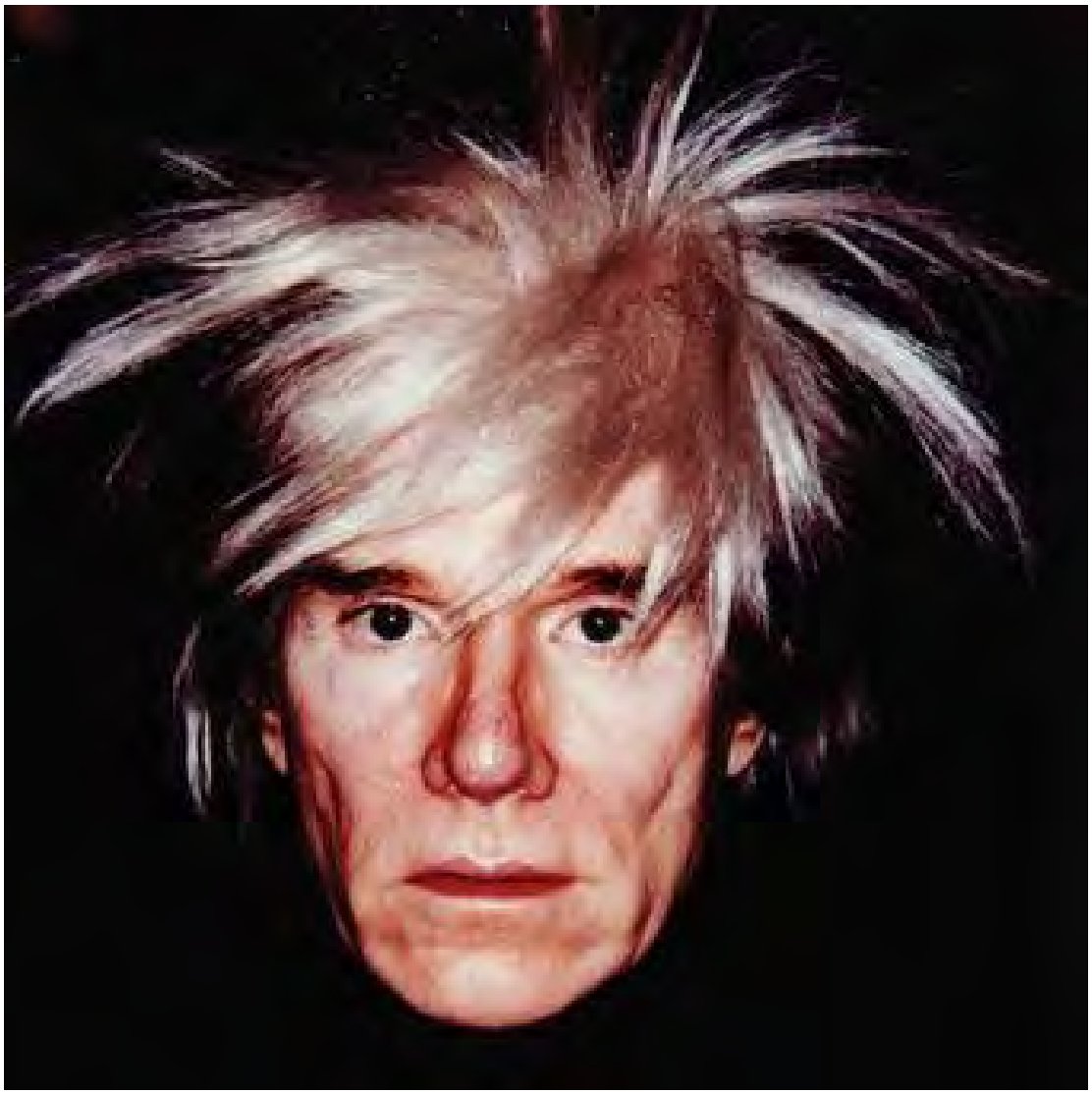
Outro ponto destacável nas contribuições encontradas em Rosalind Krauss está no que diz respeito ao corpo físico do artista, de seu trabalho e do conteúdo psicológico atribuído, ou não, a ele. É possível perceber que as expressões das *80faces* remeteriam à emotividade do artista na medida em que as expressões nos transmitem. a priori. estados de espírito. Felicidade, angústia, dor, alegria, tristeza, fúria seriam estes estados de ânimo que poderiam não ser verdadeiros nem totalmente representantes de uma única sensação ou sentimento. É plausível que sob certa máscara de dor algum prazer clandestino venha a surpreender. É útil à prospecção investigativa da obra poética refletir sobre as distâncias, tensões, proximidades, fricções e colisões entre o que é poeticamente posto pelo artista com o que o ele sentia no momento da realização da obra. Krauss (2007, p. 306) ao se referir à pintura afirma que da

mesma forma que o artista é formado por um espaço fisionômico exterior e um espaço psicológico interior, a pintura consiste em uma superfície material e um interior que se revela ilusionisticamente por trás dessa superfície. Essa analogia entre o interior psicológico do artista e o interior ilusionista da pintura permite que se veja o objeto pictórico como uma metáfora das emoções humanas que assomam das profundezas desses dois espaços interiores paralelos. A superfície externa da obra exigiria que se olhasse para ela como um mapa que permitisse a leitura das correntes íntimas que atravessam a personalidade, uma espécie de testemunho do eu interior e inviolável do artista.

Atento a essas colocações, permanecem dúvidas nesses aspectos. E a pesquisa atinge um ponto inegavelmente dramático; afinal é o artista se desdobrando em pesquisador de sua própria obra e ação. Assim, não me parece que *Belion*[13], o autor das *80faces,* queira esconder algo, ou que haja algo a ser desvendado, mais que isso, parece-me que a obra do artista, talvez pretensiosamente, tenha tentado fazer o inverso, ou seja, desvendar no observador o que estaria na obra observada, posto que as expressões da face são, dos meios de comunicação, os mais antigos e formam uma boa parcela do composto da linguagem comunicacional. Nas expressões nos identificamos, não com o artista analisado, mas com nós mesmos, e com a força que tal formato da face exprime e nos toca. Ainda que as descrições anteriormente citadas se refiram à pintura, não vejo tanta diferença no que se refere à imagem fotográfica. Certamente, na pintura poderíamos analisar o traço, a tinta, a fatura, etc.. Nas fotografias nos ateríamos a outro tipo de elemento visual, os traços fisionômicos, traços comuns a quaisquer pessoas e não é, evidentemente, necessário ser um artista para produzir uma obra fisionômica. Apenas seria necessário um gesto banal, virar uma máquina fotográfica qualquer para seu próprio rosto. Pois, se tratando de um trabalho fotográfico de um artista, é fácil supor o recurso às análises da luz, composição e mesmo de laboratório dramático e organização cênica, contudo, a obra não foi realizada dessa forma e dispensou qualquer aparato mais técnico. As *80faces,* ainda que tenham algum grau de intencionalidade, foram praticamente fruto da experimentação, e talvez esteja aí a sua força artística, ser descoberta através do percurso experimentador do artista. Para analisar mais um pouco, as questões da fotografia, recorri também, além de Roland Barthes, à Susan Sontag e algumas de suas preciosas observações que dialogam com tudo que discutimos e que serão tratadas no capítulo seguinte.

[13] Observo que a distância temporal entre o início da realização das *80faces* e o momento no qual escrevo como pesquisador da minha própria obra é o que me concede o necessário conforto para refletir sobre meu trabalho e percurso poético de forma crítica e analítica.

Figura 17 – Auto retrato Andy Warhol



Fonte: http://blogdofavre.ig.com.br/2008/08/auto-retratos/

6 **IMAGEM, FOTOGRAFIA, PINTURA E REPRESENTAÇÃO**

> *"Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto que uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que um registro de emanação (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser."* (SONTAG, 2004, p. 170)

6.1 **Estética relacional**

As propostas apresentadas na obra "Estética relacional" formulada por Bourriaud[14], contribuem para situar aspectos importantes de como o trabalho dialoga com a amplitude e dimensão da criação e partilha estética. No capítulo intitulado "*A forma e o olhar do outro*", inicialmente Bourriaud cita Serge Daney: "toda forma é um rosto que nos olha" (SONTAG, 2004, p.), e essa afirmativa aporta interrogações frente as minha fotografias. No caso das *80faces*, rosto e forma se encontram em conexão insofismável e a afirmação de Daney tem pertinência no que tange à função da imagem como ao que tange ao seu sentido e poético. O contorno é dado pela cabeça, que não seria o rosto, o rosto estaria mais para o conjunto de elementos físicos (olhos, boca, sobrancelha, nariz e etc.) e também elementos de utilidade simbólica na comunicação humana e, ou, também de origem pré-linguística e pré civilizacional. Quando o trabalho se apresenta, entre o "olhe-me" e o "olhe isso", está se apresentando, assim como propôs Bourriaud, quando se refere a uma ética transitiva, ligando-se diretamente à democracia da imagem no contexto "Mostrar/Ver", "em favor de uma outra dupla televisiva e autoritária, "Promover/receber", que marca o advento do "visual" (ibidem, 2009, p. 33). Em muitos aspectos *80faces* é mais, predominantemente, relacional que visual. As suas versões sempre abriam brechas para a relação autor fruidor. Em muitas situações as relações produzidas com o encontro das *80faces* em qualquer um de seus suportes eram realizações estéticas, na medida em que o público tornava-se autor por meio da livre utilização do objeto. Como exemplos marcantes desse desdobramento estético relacional das

[14] BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

80faces aponto o fotógrafo que re fotografou um imã (‘imã de geladeira’) no chão e colocou em uma exposição de arte contemporânea no centro cultural, música do Cazuza escrita sobre uns dos cartazes em Ipanema, os inúmeros adesivos que rasgados ou com frase escritas por cima compunham o diálogo pré e pós obra; as bolas de ar vagando meio a um bloco de carnaval, mesmo a consulta ao calendário para ver uma data, quem recebeu uma carta com o selo das *80faces,* além, evidentemente, do trabalho plástico do artista transposto para a obra. Pois, para o autor, a ‘Estética relacional’ nasceria de um encontro fortuito entre dois planos de realidade, pois a homogeneidade não produz imagens, e sim o visual, isto é “a informação em circuito fechado” (idem, 2009, p. 33). *80faces* em seu processo particular de realização é oferecida ao devir fortuito dos encontros e das relações que tais encontros possibilitam, na agudeza de um rosto em close; sugere máscaras e evidências indisfarçáveis do jogo humano de sentir e reagir; é, inegavelmente entre tantas coisas, a busca por uma relação, por uma epifania estética irrealizável sem a participação do outro. A respeito deste aspecto Bourriaud adverte que seria em virtude da invenção de relações que a forma se converte em “rosto”, como sugeriu Daney e essa fórmula, sem dúvida, alude a um conceito fundamental do pensamento de Emmanuel Lévinas, para quem o rosto é o signo da proibição ética quando afirma que o rosto é *“o que me ordena servir a outrem”,”o que me proíbe matar”*[15]. Toda “relação intersubjetiva” passará, então, pela forma do rosto que simboliza a responsabilidade que nos cabe em relação ao outro: *“o vínculo com o outro só se dá como responsabilidade*”, afirma ainda Lévinas. E então se questiona se não haveria outro horizonte para a ética além desse humanismo que reduz a intersubjetividade a uma espécie de interservilismo, e seria a imagem – metáfora do rosto, segundo Daney – que só seria capaz de criar proibições por meio do fardo da “responsabilidade” fixada em sua representação. Representação, esta, que surge quase como máscara sígnica sobre a sua semelhança, sobre sua forma original, entretanto, portadora, enquanto rosto vivo, de outras significações menos dramáticas. Quando explica que toda “forma é um rosto que nos olha”, Daney não estaria afirmando apenas que somos responsáveis por ela. Para elucidar isso basta voltar ao significado profundo da imagem em Daney que é “imoral” quando nos coloca “onde não estávamos”[16], quando “toma o lugar de uma outra”. (ibidem, 2009, p. 31*)*

[15] Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*,Paris, Fayard, 1982, p.93
[16] Serge Daney, *Persévérance*, Éd. P.O.L., 1992, p 38.

Figura 18 – Orlan se submetendo a alterações faciais

Fonte: http://omeuadorno.blogspot.com/2010/09/quem-e-orlan.html

7 **O ROSTO COMO MÁSCARA E DISFARCES**

> *"Antes de todos os seres o que existia era máscara. Depois veio o homem e viu que ela servia perfeitamente em sua cara e que fazia um grande bem para seu caráter de renegado."* (BAZZO, 1994, p. 17)

Bazzo, em seu estudo Máscaras e Disfaces (1994), afirma que em um mundo marcado fundamentalmente pela hipocrisia e pela falsidade, tanto ideológica como moral, a máscara teria um curioso papel na medida em que ela viria a ser o signo sólido e materializado de uma doença do caráter, de uma anomalia da personalidade que insistiria em fazer o indivíduo oferecer a imagem de outro que efetivamente ele não seria. O homem que lança mão de uma máscara transformaria, mesmo que temporariamente, seu ser e se colocaria em comunicação com 'o outro mundo', conforme Rubio[17]. Sairia, assim, de sua insignificância, de seu anonimato e, escapando de seu permanente desamparo, se converteria em um ser superior, poderoso e temível.

A obra *80faces* alude a um tipo de mascaramento cuja forma e materialidade, imagem e suporte são o próprio rosto que recorre à sua plasticidade para dela criar versões de si própria, máscaras de sensações e sentimentos que jogam com a revelação e a ocultação de si na medida em que é o rosto na radicalidade fotográfica de sua imagem. Se oculta no anonimato e se revela na sua nudez. Evocaria na ludicidade, tão comum a certa vertente da arte contemporânea, a atualidade do mundo e a ancestralidade que ronda discreta a representação do corpo. Aludiria, portanto, de uma forma ou de outra, a afirmação de Bazzo (1994:24) de que no princípio, ao invés do Verbo, tudo era máscara, rosto petrificado e disfarce e que a máscara fora objeto de mil e uma utilidades, sobretudo no jogo duro do poder. Pois, conforme o autor, não seria novidade pra ninguém que aqueles que sempre se consideram os donos absolutos da terra e de tudo o que existe nela vivo ou de morto, historicamente lançaram mão da máscara para driblar e enganar aos seus contemporâneos e a si mesmos. Não seria também novidade pra ninguém que os que se dizem mais inteligentes que todos os outros animais e que afirmam terem sido feitos à imagem do 'criador' precisaram inventar os mais variados estilos de máscaras e de disfarces para negar-se, e para

[17] N Rubio, V.J. Mascaras, la outra cara de México, Universidad Nacional Autonoma de México/UNAM 1978, México-DF

tornar suportável o asco que sentem por si mesmos, pelos outros e por seus problemas psicológicos, existenciais, sociais, culturais, etc. Afirma, ainda, em sua crítica contundente aos aspectos nefastos do mascaramento que os homens, com sua necessidade compulsória de dissimulação, isto é, de compor o rosto de acordo com sentimentos que quase nunca experimentam, com a máscara se sentiriam mais à vontade (ibidem, 1994:29). A despeito da pertinência das afirmações acima, a máscara teve, e evidentemente tem, outros sentidos e funções. Em certas liturgias, no teatro em suas diversas formas, no carnaval e tantas outras ocasiões a máscara funciona como elemento importante no jogo do estar junto, da realização de inúmeras ações que afirmam e corroboram com a firmeza da cimentação societal. Como funcionaria num de seus promissores efeitos a obra *80faces*. Aqui observada como um conjunto de máscaras no jogo acima mencionado de ocultação e revelação daquele que olha e que atrai o olhar de quem, de fato, o vê. Pois aquele que, em algum momento, olha perdido na paisagem urbana é apenas uma imagem oferecida à relação com o olhar ativamente vivo dos que a encontram.

Um rosto não pode ser essencializado como natural, nem, portanto, ingênuo, o enigma do rosto/máscara reside no que tenta nos dizer, no que deseja afirmar.

Por meio dos estudos da *fisiognomia*, foi possível, com o apoio de aspectos científicos mais ou menos aceitos na variação de época para época, lançar mão de métodos para definir o que o rosto de uma pessoa estaria querendo dizer e/ou até mesmo uma formatação do caráter de tal pessoa através das expressões que deixa inconscientemente transparecer. Atualmente é escandaloso imaginar que uma característica física venha ter relação direta com o comportamento e com a determinação do futuro da pessoa. O que nos importa nesses estudos é a compreensão de que tudo são máscaras aplicadas ao cotidiano com intenções de sobrevivência e comunicação; posto isto, este estudo passaria para a questão: Ainda não natural, nem tampouco ingênua, o que a Arte o que o rosto transmutado em objeto artístico, inevitavelmente, estaria querendo nos dizer?

Se ‘o que o rosto está querendo dizer?’ é uma das questões deste estudo, possivelmente levará a questão maior que dialoga diretamente com as demais problematizações enfrentadas ao longo da pesquisa. *O que a arte quer dizer?* O artista pode querer dizer algo por meio de outros meios de comunicação, por meio de realizações estéticas diferentes, obviamente, distantes da intenção que o leva a criar e talvez seja, essa, a característica comum a toda produção poética, assim como, a arte não é a via exclusiva onde tal retórica se apresenta; é na Arte que se realiza o que a fala, a língua eivada de tensões de

poder não alcança. Seria, então, na face, no rosto arte, por exemplo, que se afirma ou apresenta-se algo no lugar de outra coisa, outra coisa prioritária, urgente e necessária, que a fala ou outra realização não daria conta.

Por outro lado, a metáfora, as poéticas e as mimeses tiveram, assim como a Gestalt, participação nas nomenclaturas e explicações necessárias às tentativas ingloriosas de explicar o que seria tal palavra e o montante de significados que a transbordam. O termo Arte transborda todo limite conceitual que se lhe pretenda impor, assim como transborda qualquer amarração teórica que se queira impor a esta ou aquela obra de arte.

Nessa perspectiva, sendo o artista também um ‘explicador’- por meio de outras palavras, que nem sempre são palavras- daquilo que estaria evidente, mas, não visto por todos, seria aquele que sai da caverna de Platão e tenta mostrar aos outros que aquelas imagens projetadas não são o real. Não seria justo englobar em tal ação, ou compromisso, a maioria dos artistas, entretanto, é fácil, considerar quando a visada é o ‘sistema comercial da arte’, os artistas como a própria construção das imagens fraudulentas que colaboram com a continuidade de sistemas injustos, caóticos e gravemente ilusórios. Ainda que a fraude e a ilusão, a justiça e seu oposto, meio a características semelhantes, componham a ideia de uma suposta natureza humana.

Figura 19 – Estudo musculatura

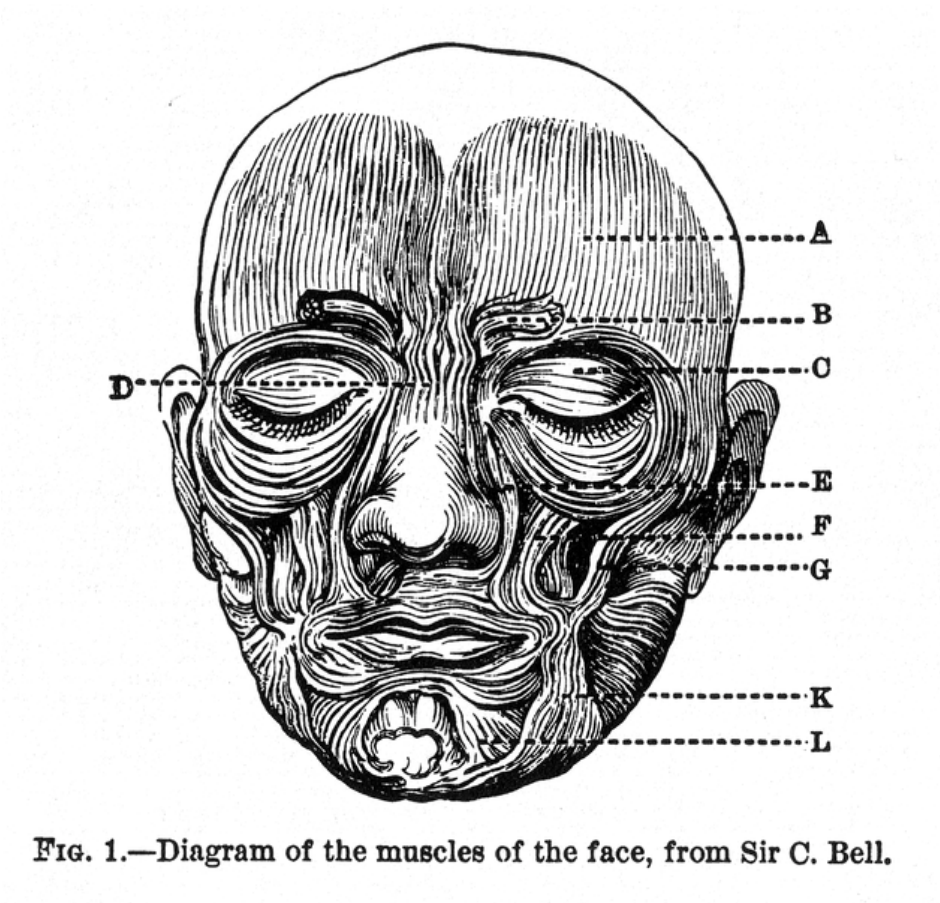


FIG. 1.—Diagram of the muscles of the face, from Sir C. Bell.

Fonte: A expressão das emoções nos Homens e nos Animais (DARWIN, 2012, 30)

8 **INTERMEZZO CONFESSIONAL**

> *Então, percebendo que o homen era por natureza, mau caráter, ensinou-lhe como construir máscaras para si e para seus asseclas. E foi assim que, sem saber, esse cínico demiurgo acabou por instituir os primeiros alicerces da moral, do parlamento e da hipocrisia.*
>
> *Ezzio Bazzo*

Neste ponto, a aventura do livre pensar a obra que conduz a pesquisa faz o autor, artista e pesquisador, encontrar a encruzilhada onde todas as opções parecem não ter saída, há um entrecruzamento de idéias, ideais, normas e costumes, que, na interrogação da obra em seus supostos fundamentos, conduz à suspeição (auto suspeição) do artista, aqui já visto como um repetidor de criações manipuladas pela estrutura maior de pensamentos e linguagens, ou seja, um autor de ideias e proposições apenas apresentáveis por meio da ação poética. Não tememos, em prol do fortalecimento do estudo, encarar a obra até como um surto, um resultado de estado depressivo e sem maiores significações, ou seja, até uma não arte. Ainda assim, onde seriam enquadráveis as tais 80 fotografias, as quais seu autor tenta elucidar recorrendo a escritores que lhe autorizem se apresentar como artista ? Tais reflexões levam a interrogar se haveria outro plano ou dimensão, nem mais forte ou mais fraca, alternativa à Arte na qual pudessem ser alocadas obras que não se adequem, ou não se destinem, a essa dimensão tão definível em sua impossível definição, a Arte. Inútil ambição e derrota presumível. Não está nas mãos do indivíduo comum tal escolha ou realização. Os mecanismos de controle nas diversas instâncias sociais, aqui exemplificados pelo sistema hegemonicamente oficial das artes, são os mesmo que mantém a sociedade em sua injusta diagramação assimétrica da qual decorrem os permanentes desníveis sociais. Desníveis e diferenças sempre úteis às práticas profissionais que movimentam o sistema capitalista. Assim, como é sabido, não existe forma de mudar algo fora do âmbito do que se deseja mudar, portanto, não é possível estabelecer parâmetros de críticas e ações de oposição ao sistema da Arte senão dentro do próprio discurso que se tentaria alterar, sem entrar no jogo do sistema. Certamente, em plena atenção nos riscos e oportunidades inerentes a esse âmbito específico.

Figura 20 – Caixa Beliônica

Fonte:acervo do artísta

9 **DOS SUPORTES DA OBRA**

Nunca conheci quem tivesse levado porrada
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.

Alvaro de Campos

Conscientes da impossibilidade de esgotamento das reflexões ensejadas sobre a obra *80faces* entendemos que as colocações, ponderações, problematizações e demais considerações serão complementadas pela imprescindível apresentação da obra em suas materialidades visual e objetual. Assim, buscaremos apresentá-la por meio da atenção a cada um dos suportes que constituíram as suas diferentes versões formais que, a despeito das diferenças, não traem a poética que lhes é comum.

A face do autor é a imagem central intencionalmente diluída no anonimato. Contudo, a familiaridade do rosto produz sua pregnância que fulgura em diferentes suportes. Cada suporte foi projetado de forma a ser aplicável em situação específica em conformidade com a adequação ao meio no qual se dará a sua circulação. Aqui, mais que do que a analise das formas e aspectos fotográficos e visuais imagéticos, o que importa é o aspecto de multiplicação das imagens através da circulação e dos produtos e meios que foram utilizados nos últimos 10 anos de ação, pesquisa e acontecimento da obra *80faces*.

Discorreremos sobre os suportes produzidos ao longo do período de acontecimento da obra, da sua gestão inicial aos últimos desdobramentos poéticos. Cada versão material das *80faces* utiliza diferentes meios e materiais, de modo que é possível observar a qualidade plástica da produção em intensidades diversas. Cada ‘versão’, ou suporte, explora, no campo da visualidade, diferentes caminhos que levam à circulação da obra de arte a diferentes públicos.

Impressões em papel, impressões em pano (camisa), impressões em papel moeda (selos do sistema brasileiro de correios e telégrafos), impressões em cartazes de rua (lambe-lambes, dialogando com a tensão entre a cidade e a ilegalidade), impressões em caixas de fósforo que voltaram às embalagens e foram recolocadas no mercado (dialogando com o mercado da arte e o consumo de produtos), vídeos (questões da imagem e movimento), cartões de visita (a apresentação do artista), calendário (a questão espaço tempo), marcadores de livros (a questão da academia e da literatura e intelectualidade), imã de geladeira (a

domesticação da arte), tatuagens autoadesivas (a questão do corpo do artista e do corpo social que o ampara), quebra cabeças (a complexidade do mundo da arte, assim como seu lado aparentemente lúdico, um equivoco), balões de látex de encher (a fragilidade, a expansão, o ar...). São estes alguns dos trabalhos efetuados pelo autor, Daniel Belion, a partir das 80 fotografias de sua própria face, base da obra *80faces* que serão apresentados a seguir.

Figura 21 – Material do artista

Fonte:acervo do artísta

9.1 **Os suportes, ações e meios da 80faces**

Apresentaremos os desdobramentos ou versões da obra *80faces* por meio de algumas narrativas a respeito da história de cada uma dessas versões ou suportes e do seu processo de produção. Conforme, tentamos explicar a obra que é objeto central da pesquisa aqui registrada envolve vários objetos, aos quais chamaremos de suportes e ações. Algumas *performances* e outras performances necessárias à realização, nem sempre fáceis, de alguns desses elementos que compõem a obra. Refiro-me às performances tanto artística - como a que envolveu a montagem pública do '*quebra-cabeças*' , quanto aquelas não necessariamente artísticas - por exemplo a que envolveu as '*bolas de látex*'. As outras performances, foram as peripécias na confecção dos '*lambe-lambes*' e na distribuição de alguns outros suportes. Todos os suportes criados podem ser considerados obras acabadas, entretanto, no conjunto macro da *80faces* é um jogo, uma cartada ou fala do diálogo pretendido com o público e, também, um movimento favorável à sua ampliação. A intenção da descrição dos suportes, acompanhada de algum comentário, é não só tentar esgotar o registro do que oi feito até o momento atual, mas, também oferecer um panorama o mais generoso possível da amplitude da obra *80faces.*

Figura 22 – Retrato Glauber Rocha

Fonte: http://lounge.obviousmag.org/outras_palavras/2014/01/deus-e-o-diabo-na-terra-de-ninguem.html

9.1.1 Os adesivos ou *stickers*

> *Desse jogo de sombras e outros semelhantes, todos os homens que têm olhos foram algum dia testemunhas.*

O *stickers* é considerado uma emblemática arte da rua contemporânea, já apropriada pelos mecanismos de controle da arte institucionalizada. Tida como uma arte de livre acesso e possibilidades, que pode ser feita por qualquer indivíduo e colocada em circulação nos espaços visíveis das cidades (paredes, postes, portões, etc.) ou, em outros termos, nos seus meios comunicacionais. É também vista como um ato com certo grau de transgressão, certo terrorismo poético. Em geral, quando não contem uma mensagem de contestação a própria utilização do espaço da rua, certamente público, mas, contraditoriamente apropriado com certa exclusividade pelos mecanismos de publicidades privados, esses adesivos impertinentes exigem a democratização do espaço e da visualidade das áreas públicas da cidade. Há inegável tônus político em toda arte de rua.

Nos *stickers* todas as 80 faces fotografadas estão presentes, em outros suportes para viabilizar algum produto específico, foi necessário escolher uma ou algumas das fotos. Assim, todas as fotos, veiculadas nos adesivos puderam se espalhar pelo Brasil e pelo mundo. Não necessariamente em termos quantitativos, pois a expressão ‘espalhar pelo mundo’ não afirmaria que as fotos tenham tomado um rumo de conhecimento e popularidade grandioso, pois as *80faces* aparecem por onde o seu autor passava. Assim, surgiram em algumas cidades do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Brasília, Maranhão, Piauí. e também Argentina e Cuba, em viagens que o artista fez. Uma de suas preocupações e ação da obra era ter à mão sempre alguns adesivos das fotos mencionadas. Assim, muitos banheiros receberam as fotos em procedimento análogo à pichação popular, pois a obra dialoga com os ‘rabiscos’ que podemos encontrar em qualquer banheiro público. Uma passagem relevante para a compreensão do trabalho se refere ao respeito da obra em relação ao público e a fragilidade desta mesma situação. Invariavelmente, quando uma foto era colocada em algum local eu pensava que em algum momento alguém seria designado para limpá-la, talvez esta pessoa fosse a mais atingida por tal arte e a possivelmente mais influenciada por ela. A partir de tal preocupação

eu me justificava pensando que seria sim tal pessoa o público alvo principal da obra, uma arte que pressupõe o pensamento e a indignação.

No início das ações, os adesivos eram distribuídos às pessoas, e enviados pelo correio para artistas de outros estados. No entanto, após presenciar uma pessoa colando um adesivo no vidro de um carro o autor questionou essa ação específica, pois, não era sua intenção provocar prejuízos a qualquer indivíduo. Não havia a intenção de incomodar quem quer que fosse com o trabalho de remover o adesivo, mas, sim com o trabalho de remover a imagem da obra do pensamento, ou mesmo provocar os pensamentos que tais imagens poderiam suscitar. A partir de então, os adesivos não foram mais distribuídos e passaram a ser uma espécie de rastro do artista, por onde passava lá estavam elas, e se o leitor dessa dissertação viu em algum momento algum adesivo das *80faces* por aí, por certo passou por onde o artista havia passado. É claro que qualquer um pode pegar uma das fotos, na internet e fazer alguns adesivos e colar onde quer que queira, entretanto, por mais improvável que seja, essa ação é uma faceta da obra em sua considerada multiplicação.

Figura 23 – Adesivos do Artista

Fonte: acervo do artísta

9.1.2 Selos do Sistema Brasileiro de Correios e Telégrafos

> *"para selar e autenticar documentos e cartas. Importa salientar, que tal instrumento não é individual, mas, sim coletivo,de Estados, Empresas, Partidos, Famílias, representando uma grei, clã, messe ou outra denominação coletiva de mais de quatro pessoas"*

Na atualidade, a reprodutibilidade dos produtos e a marketização das imagens, das pessoas e dos objetos, parece alcançar o paroxismo. É curioso perceber como é possível produzir quaisquer produtos promocionais com a 'cara' do indivíduo como marca. Grandes empresas fazem produtos publicitários com as suas marcas, assim como pequenas empresas, como as que fazem produtos para festas, por exemplo, oferecem a chance de o sujeito distribuir seu rosto estampado na superfície de vários objetos. Os meios de produção estão ostensivamente à disposição de todos, tecnologia, mão de obra especializada e empresas sugerem a democratização da divulgação imagética de qualquer um. Entretanto e obviamente, para quem dispõe de recursos materiais para a aquisição desse tipo de serviço.

A partir destas máquinas de produção imagética que corroboram com a produção das subjetividades contemporâneas de subjetividade, chegamos ao correio, que permite que a qualquer cliente faça selos, papeis de carta, envelopes, com a sua própria marca, que pode ser o próprio rosto. Para a obra *80faces* vi uma tentadora possibilidade de suporte e ação poder produzir um selo com uma das suas faces. A filatelia, campo de colecionismo tradicional dialoga com a história da arte em dois aspectos interessantes, o primeiro é pelo uso recorrente obras de arte nos selos e o segundo é quando colocamos em paralelo a idéia dos colecionadores de arte, acumuladores bens materiais e poder. Colecionam-se selos valiosos como se coleciona qualquer tipo de coisa de valor passível de ampliação de sua valorização ao longo do tempo, não muito diferente dos investimentos em arte e antiguidades.

Para a realização do selo foi preciso escolher entre uma das 80 fotografias para uma edição ou tiragem não muito numerosa. As ações de movimentação desse suporte redundaram em algumas situações singulares, quando, por exemplo, o autor enviava trabalhos para alguns salões ou para concursos, como se deu na inscrição para seleção do mestrado, era utilizado o selo *80faces*. Outro aspecto interessante deste suporte é que se trata de papel moeda, o selo é impresso em papel moeda e tem um valor financeiro oficialmente estabelecido. Portanto, o

selo vem com um valor intrínseco, estabelecido a contrapelo da lógica da obra de arte, cujos valores são estabelecidos em decorrência de certa complexidade nem sempre de fácil compreensão. Obviamente que o selo com uma das expressões das *80faces,* a despeito de seu valor filatélico, como obra de arte está sujeito às variações do mercado de arte na medida em que venha a ser objeto de sua atenção ou ambição. O mais importante, contudo, foi a possibilidade de trânsito da imagem, uma das premissas da obra e que levou à escolha de seus diferentes suportes.

Figura 24 – Selos do Correio

Fonte:acervo do artísta

9.1.3 Tatuagens autoadesivas removíveis

> *"... a carne de que falamos não é matéria, Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo, quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas..."* (MERLEAU-PONTY. *O invisível e o visível*. São Paulo: Perspectiva, 1999)

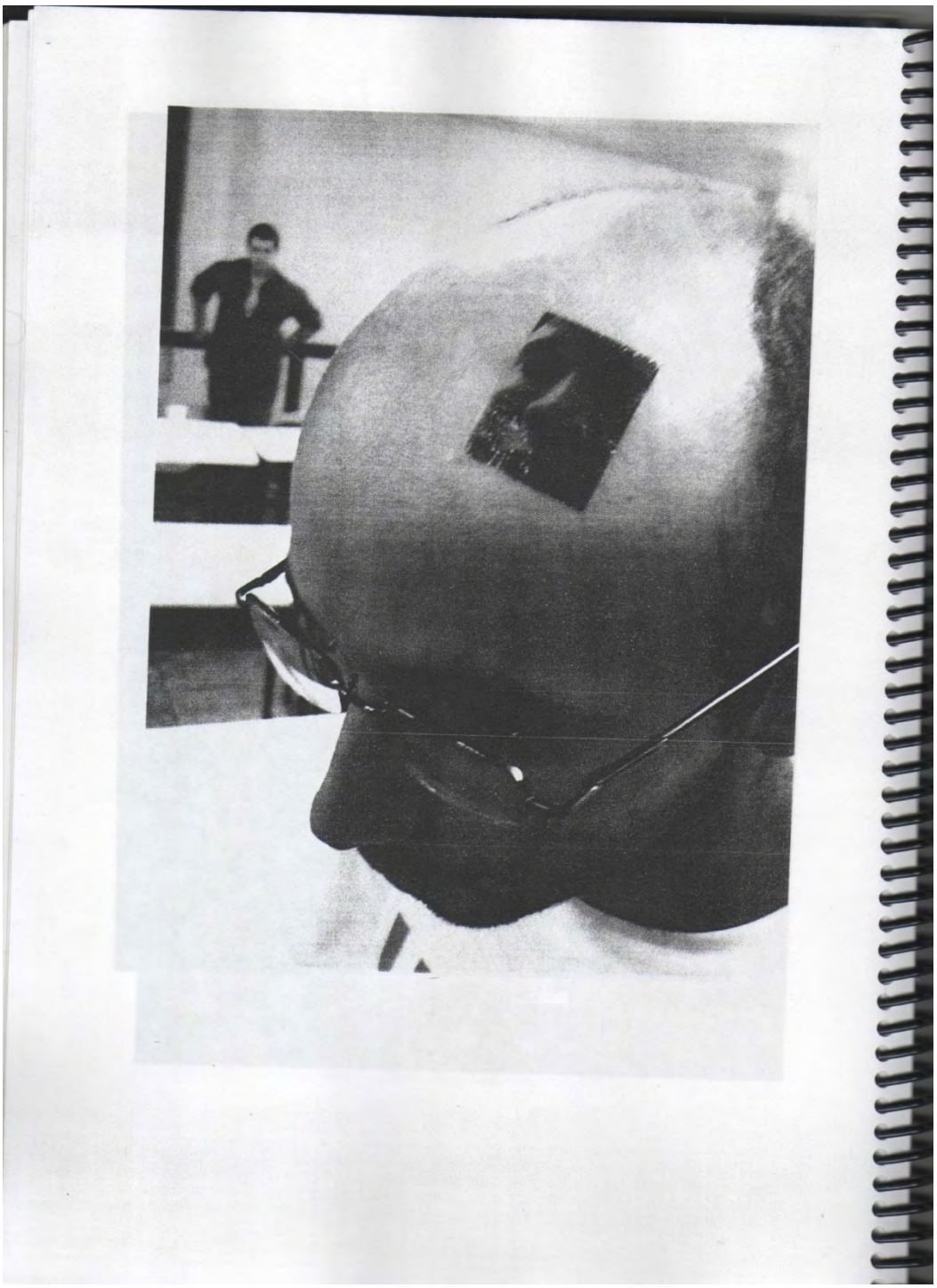
Outro produto, ou suporte, feito para veicular as *80faces* foram às tatuagens autoadesivas encontradas em um site da internet. Aqui o projeto se valeu de mais uma das ofertas e possibilidades da industrialização que, em sua dinâmica, chega a fraudar a suposta democratização dos meios de produção e das máquinas. Hoje qualquer um pode ter uma tatuagem produzida e distribuída; os meios técnicos de realização de uma imagem, aqui visual, não é obstáculo à criação poética, talvez o obstáculo seja a escolha de uma das muitas possibilidades que a indústria e tecnologia da imagem oferecem. Geralmente, são as empresas ou marcas que se interessam por tais produtos, entretanto, são os produtores de festas infantis os que mais procuram a indústria da reprodução técnica das imagens. Este suporte, a tatuagem, enfatiza um das características da obra que é, inegavelmente, o seu aspecto lúdico. Todos os produtos ou suportes da obra têm certo caráter debochado, afinal as expressões retratadas podem ser também consideradas caretas, expressões derrisórias. Diante da sociedade o autor. ou suas expressões retratadas, podem remeter a uma caracterização neurótica do homem adulto em processo de tensão com a tentação de se fixar na adolescência. Entretanto, o jogo lúdico se torna sério e o que se apresentava como brincadeira, ou discurso derrisório na tentativa de se opor ao discurso dominante, é colonizado pelo seu alvo, um constante desafio à ação artística, e cria uma enrascada para o autor quando se vê diante da necessidade e obrigação de argumentar, analiticamente, a obra, inevitavelmente, em ritmo e vocabulário *adultoreferenciado.*

As tatuagens, editadas em pequena tiragem, foram aplicadas nos corpos de poucas pessoas, amigos da universidade, colegas de encontros de arte, na filha e no próprio autor bem como no corpo de sua esposa. Curiosa imagem, do artista, enquanto imagem, colocado no corpo do outro.

Figura 25 – Tatuagens do Artista

Fonte:acervo do artísta

Figura 26 – Tatuagem no ENEARTE



Fonte: Acervo do Artísta

9.1.4 Calendário

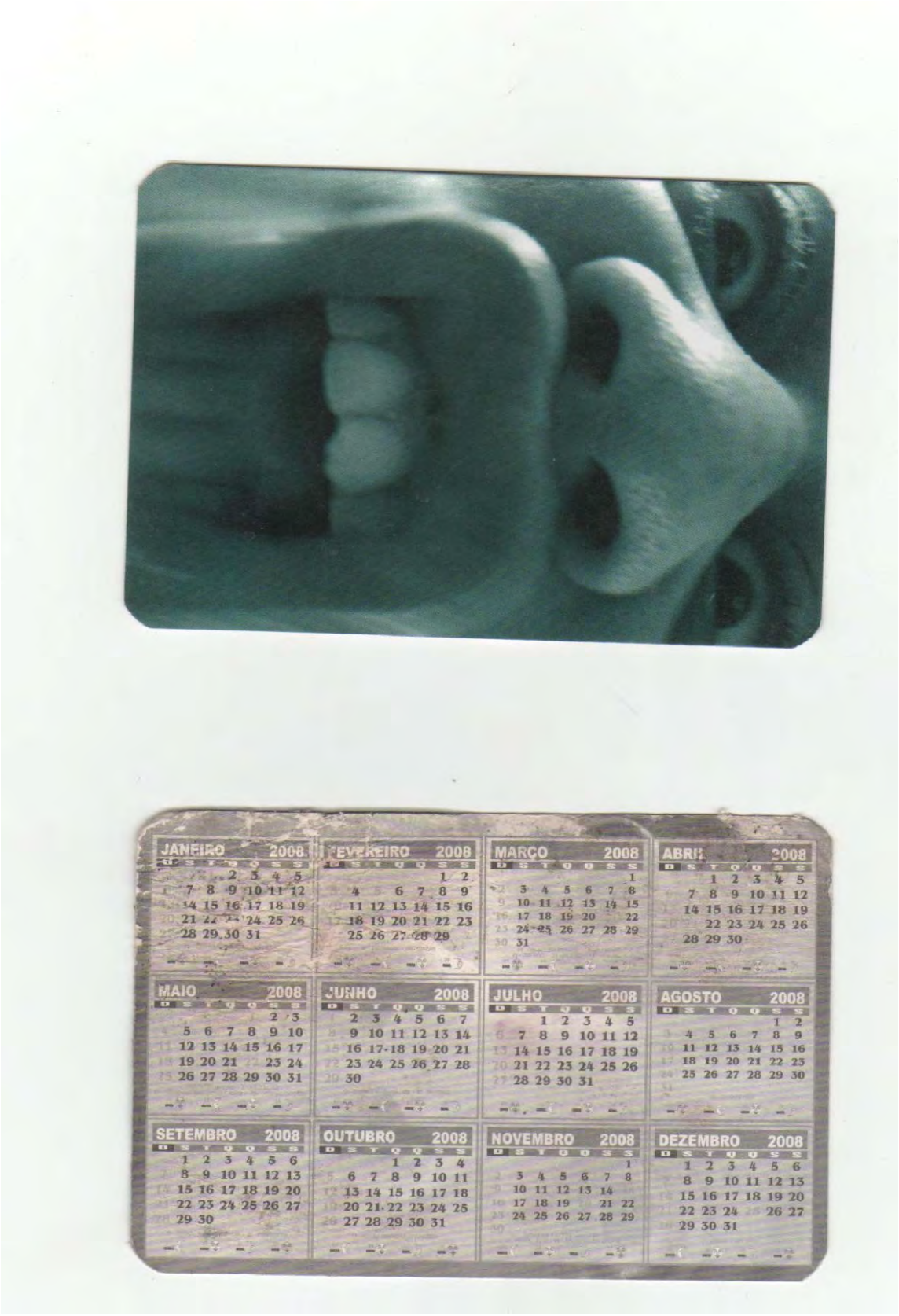
> *“Este presente de Aion, que representa o instante, não é absolutamente como o presente vasto e profundo de Cronus: é o presente sem espessura, o presente do ator, do dançarino ou do mímico, puro momento perverso. E o presente da operação pura e não o da incorporação. Não é o presente da subversão nem o da efetuação, mas, da contra-efetuação* que impede aquele *de derrubar este, que impede este de derrubar aquele e que vem redobrar a dobra.”* (Deleuze, 1998)

Diante do panorama da obra em suas diversas aplicações foi percebido que intuitivamente o autor estava diante de questões conceituais, que pareciam ser as mesmas, presentes nas obras ou preocupações de vários artistas. Essas questões se apresentavam mais no produto produzido que nas fotografias em si. O calendário, por exemplo, poderia ser reduzido ao aspecto da literalidade de uma suposta preocupação com o tempo, assim como os selos arriscam serem lidos na perspectiva do deslocamento realizador das espacialidades. Contudo, a tatuagem, imagem inseparável do corpo, do eu, aqui leva à tensão entre o mesmo e o outro como elementos constituintes da obra em jogo.

Observadas as questões pertinentes e presentes nos trabalhos de diferentes artistas da modernidade, em que a forma e o conteúdo dialogam com conceitos também relativos aos coletivos e à vida praticada, reconheço a proximidade das questões afetas à obra *80faces*. Embora se tratasse de um trabalho feito em 2008, a função prática só duraria o ano de sua validade, 2008. Assim, o calendário obra de arte infere na funcionalidade da arte e, consequentemente, alcança o seu fetichismo. Pois, passados o tempo de validade, o ano do calendário, não haveria razão para preservá-lo além de sua qualidade ou condição de obra de arte, ou etapa de um trabalho processual artístico. Um calendário apenas calendário sem funções poéticas pode ser objeto de atenção e ou desejo de colecionador, não um colecionador de arte, mas um colecionador de calendários, no entanto, o calendário obra de arte arrisca ser ambicionado por um colecionador de arte.

Refletir sobre o valor de uma obra de arte leva a pensar ainda no exemplo do calendário, que este objeto talvez corra o risco de ter um valor de mercado, ainda que baseado em futura valorização, uma esperança de compra e venda uma possibilidade de transformar um insignificante pedaço de papel impresso em ambos os lados em um cheque de valor crescente. A discussão do valor monetário da obra de arte não será aprofundada neste trabalho, não somente por sua complexidade de perspectivas e condições, mas, principalmente, por não se constituir necessária ao desenvolvimento da pesquisa. Contudo, é importante marcar o condicionante financeiro como um dos fatores que regem e conduzem, muitas vezes, o processo de realização artística, tanto em sua crítica e oposição, quanto em busca do aprimoramento da relação com o mercado. Um mercado que avança indiferente ao que não lhe é útil, como as tatuagens efêmeras de um rosto pleno de evidente intenção provocativa registrado durante a efêmera duração da tatuagem ou de um calendário expirado. Entretanto, no sistema da arte tudo, por mais virtual ou efêmero que seja, é passível de ser capitalizado e valorado em consonância com as políticas do mercado da arte e dos interesses dos usuários desse nicho específico de comércio.

Figura 27 – Calendário do Artísta



Fonte: Acervo do Artísta

9.1.5 A identidade do artista, sua identificação, seu contato, sua venda: o cartão de visitas.

> *A reciprocidade permanente dada pela identidade potencial entre o indivíduo criador e o indivíduo receptor existe, pois, mesmo onde seus papéis forem do ponto de vista prático, irreversíveis.* (MUKAROVSKÝ, 2011)

Os cartões de visita têm a função objetiva de auxiliar a memória e ser um meio para ser lembrado, ser assimilado e, sobretudo, permitir ser alcançado, contatado. Ironicamente, num jogo do absurdo, ou como ação de auto boicote neurótico, o artista coloca apenas a seu rosto no cartão que oferece, e onde deveria estar o seu telefone e demais informações para ser alcançado há apenas a radicalidade da sua referência, o seu rosto. Inegável evidência do sujeito, o rosto, nenhuma referência oferece para quem desconhece seu nome, seus registros no espaço e no tempo. A materialidade irrevogável de um rosto importa menos do que um nome, uma denominação virtual que lhe é imposta e atada. O cartão da rostidade funcionaria no desmoronamento da compreensão baseada nas palavras e na formalidade do discurso. O rosto não é partilhável, mas, nada fala de autoria, único não é assinatura e nem endereço próprio seria. A interrogação que o cartão impõe é sobre a validade do rosto sem palavras, da imagem da presença em silêncio versus a vacuidade de estratégias do sentido. A obra impõe a dificuldade da organização de sentidos que impeça o constrangimento do não entendimento, da incompetência em lidar com a presença, aqui, do rosto do artista, sem buscar uma interpretação a qualquer preço, mesmo que essa interpretação pulverize a presença por meio da infidelidade comum às reduções. Conforme provoca Gumbrecht (2010) quando observa que o modo mais perfeito de alguém se esconder atrás de uma máscara, seja seu próprio rosto, é fazer silêncio absoluto. E o silêncio se liga com o mutismo das coisas produzidas pela presença e que, por outro lado, alerta o pensador, não existiria a emergência de sentido, de uma explicação, de uma transformação da presença em sentido, que não alivie o peso da presença. Justo o que *80faces* se recusaria a oferecer.

Figura 28 – Cartão de Visistas do Artísta

Fonte: acervo do Artísta

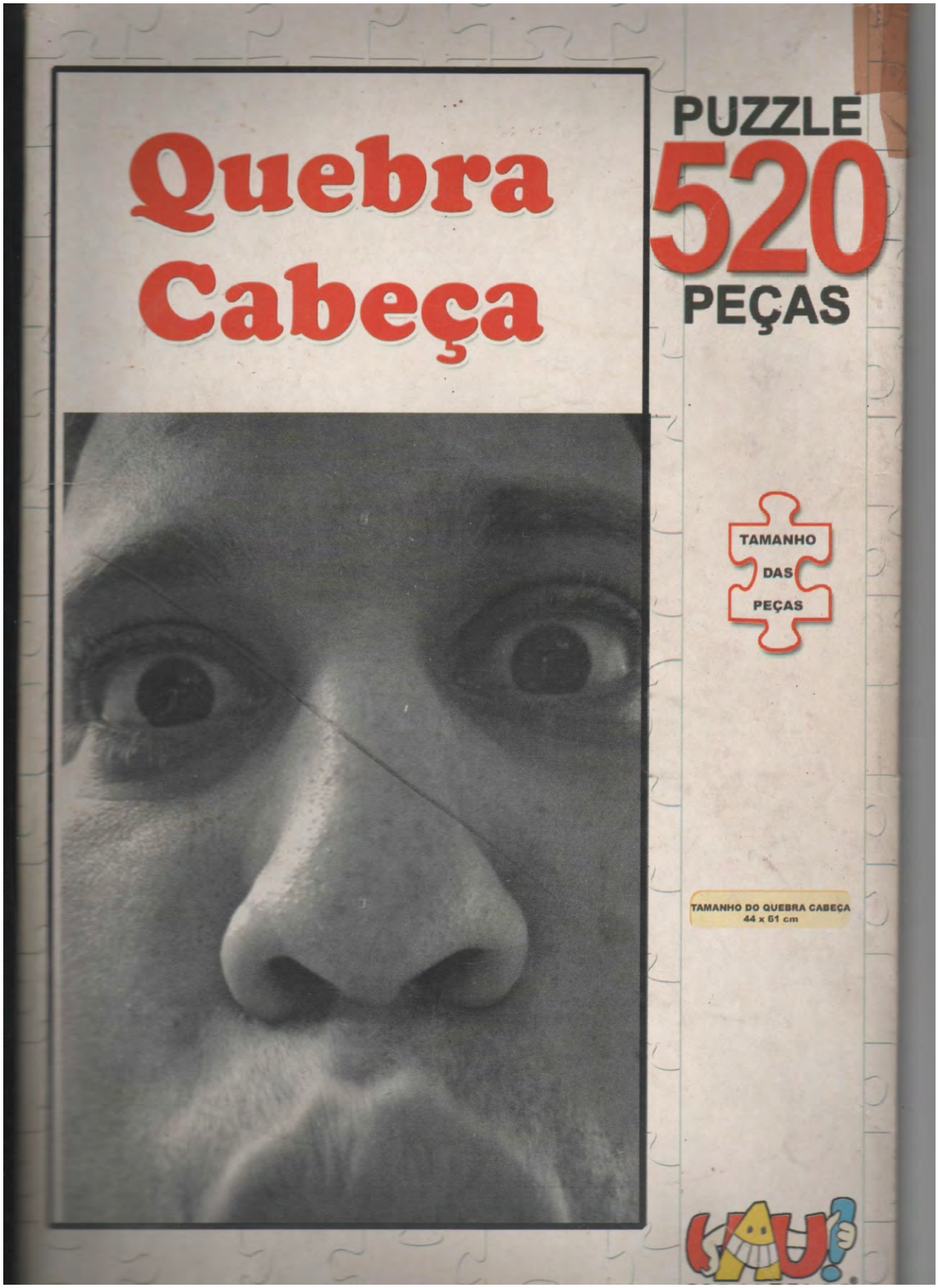
9.1.6 Quebra Cabeças de 520 e 30 peças

> *Não basta opor um "jogo maior" ao jogo menor do homem, nem um jogo divino a um jogo humano: é preciso imaginar outros princípios, aparentemente inaplicáveis, mas graças aos quais o jogo se torna puro.*
>
> (DELEUZE, *A lógica do sentido*, 2007, p. 62)

O próprio nome deste artefato e suporte já alude aos problemas centrais do trabalho. As cabeças das *80faces* evidenciam um corpo sem órgãos, posto que a rostidade impõe a cabeça embora, e inevitavelmente nesta obra, uma cabeça sem corpo. Como deslocamento do corpo, as faces emergem como micro cosmo do sugerido, indiciado macro cosmo corpo. Aguçando a tensão entre presença e sentido, a versão 'quebra-cabeça' se realizou não apenas na materialidade de um jogo, de um *puzzle*, mas, em uma de suas possibilidades, em uma performance que se deu com a montagem do jogo pelo seu autor (Parque das Ruínas, RJ em 2009) e também pelo público (Galeria Gustavo Schnoor, RJ em 2008), ação de remontagem do fragmentado. Mesmo distante de qualquer evento e na privacidade do jogador, esse suporte específico exige a performatividade ou interação entre a obra e o seu fruidor, na medida em que é necessária a manipulação dos fragmentos da imagem para a sua remontagem e, assim, se dar a fulguração da imagem de uma das expressões da obra.

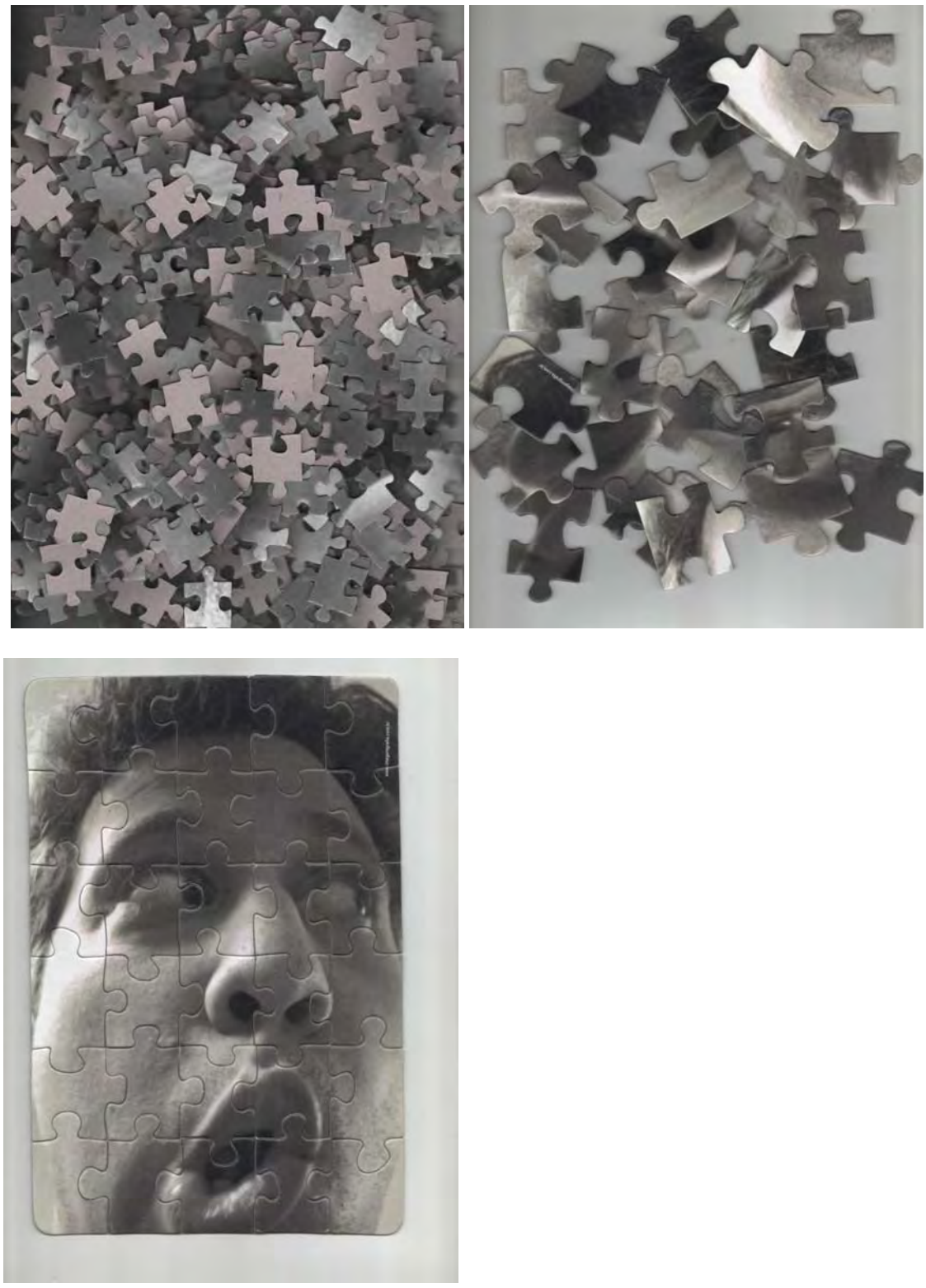
Qualquer uma das imagens que integralizam a obra impõe o desafio da interlocução com um rosto sem nome, corpo, autoria ou legenda. Uma imagem 'quebra-cabeça' que não precisaria necessariamente, como ocorre com os outros suportes, ser fragmentada e ter seus fragmentos embaralhados, pois, cada expressão facial desprovida de um sentido, tecnicamente anexado via argumentação ou legenda, é, em si, um fragmento que demandaria organização, que aspiraria um sentido. Entretanto, não é esse propósito que o autor aventaria. Antes, apostaria na tensão entre presença e sentido, caracterizada pela face órfã de corpo, de organização e de legenda e, sobretudo de assinatura. Portanto, a aposta poética do jogo de reconfiguração, de reencontro do todo se dá a partir do fragmento e, por meio de um tempo de viagem entre tentativas e êxitos de conexão, redundará em uma imagem completa e, também, elemento tão anônimo quanto um de seus pedaços, quanto o fragmento inicial da viagem de montagem da face.

Figura 29 – Quebra cabeças do artista



Fonte: acervo do artísta

Figura 30 – Quebra cabeças montados



Fonte: Acervo do Artísta

Figura 31 – Artista montando quebra cabeças

Fonte: acervo do artista

9.1.7 Balões de látex

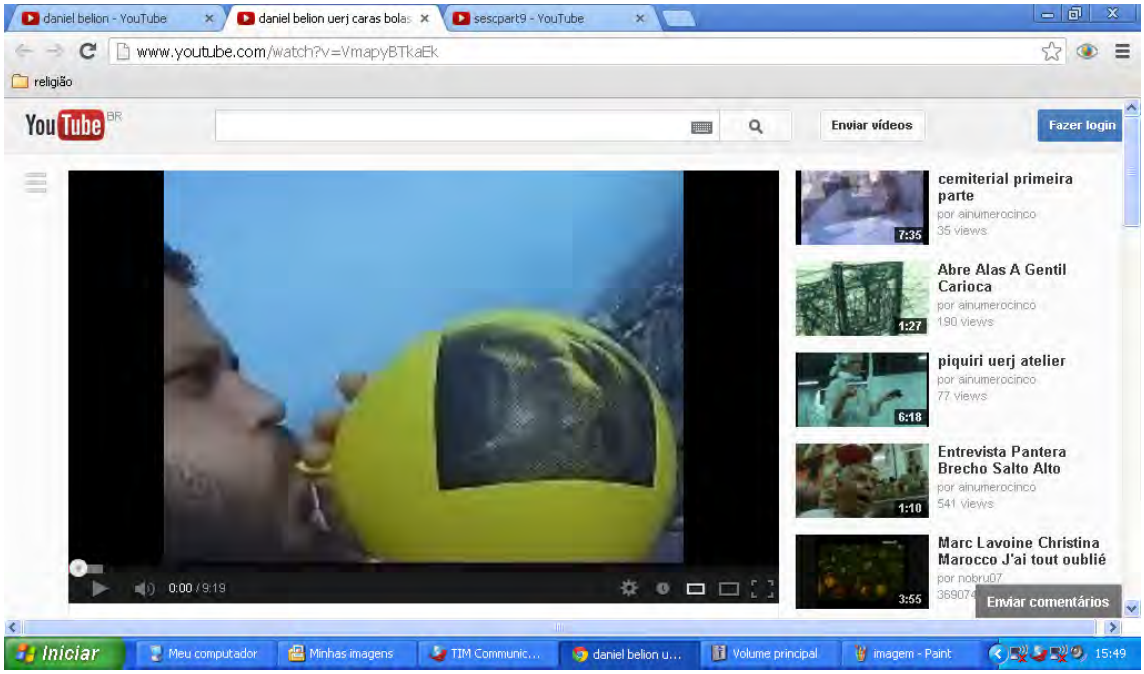
Nas bolas de soprar, tal como no suporte anteriormente tratado, há, inegavelmente, certo grau de ludicidade, um apelo à interação amistosa e prazerosa com o público e igualmente de derrisão, não direcionada ao indivíduo que lida diretamente com a obra, mas, antes aos aspectos sociais derrisórios decorrentes da hipocrisia e demais mazelas dos tempos de hoje. Talvez estivesse as *80faces*, ao mesmo tempo que se expõe - e ao seu autor - sem nome mas, pleno de rostidade, oferece ao público o caráter infantil e ilusório da vida e da arte, que necessariamente se faz tão sério e adulto no fatal amadurecimento das relações mercantis, profissionais e familiares. Assim, as *80faces* que flanam nas bolas são movidas na tensão entre a gravidade precipitante da vida e a leveza flutuante da imaginação.

O registro das ações das 'bolas de encher' foi feito em vídeos, que se tornaram um novo suporte para a obra, *videoarte*. Uma dessas obras decorreu de uma performance na concha acústica da UERJ e outro de uma ação em pleno carnaval do Rio de Janeiro. 'Abandonados' ao vento, se comportavam com a fluidez necessária ao objeto artístico, que aprisionado às questões formais e conceituais, clamaria pela libertação da imobilidade que o artista lhe condenara. Neste produto, apenas uma foto foi escolhida e enviada para uma empresa especializada em produção de artigos para festas e eventos. O recurso aos serviços de uma indústria é encarado aqui como uma parceria artista empresa, em cuja relação o artista não seria mais o único manufaturador do seu produto final, na medida em que conta com uma rede de pessoas, nem sempre conhecidas, e que talvez, sequer, compreendam ou precisariam, necessariamente, compreender a finalidade do trabalho do qual participam e que, no entanto, são imprescindíveis à realização da obra final.

Figura 32 – Bolas de latex

Fonte: Acervo do artista

Figura 33 – Vídeos do artista



Fonte: www.youtube.com.br/danielbelion

9.1.8 Imãs de geladeira

A realização desse suporte começa com um fato interessante e revelador dos sentidos que orbitam as obras de Arte, não só na sua exposição mas também durante a sua produção. Fato que está relatado mais à frente e que explicarei superficialmente agora. Em seguida e também, mais a frente, exponho os diálogos que tive com a empresa que produziu o imã, que não entendia o sentido de se querer fazer um imã sem nenhuma mensagem textual lógica. Várias foram as vezes em que o produto voltou da linha de produção em razão dos funcionários acharem que havia algum erro. Muitos foram os diálogos entre o autor e a atendente da empresa em função do entendimento da encomenda. Definitivamente, em se tratando de uma manifestação da arte, o processo é o mais importante e todo o entorno, físico e temporal, que envolve a produção de uma obra lhe é intrinsecamente relacionado. Sendo assim, existem aspectos do trabalho que só puderam ser fruídos nesta etapa do trabalho, desta forma. Como se fosse mais uma etapa performática deste trabalho, onde os atendentes, a linha de produção e as mais diversas pessoas envolvidas que participaram da obra de arte, o que me faz lembrar, indiretamente, o trabalho de Ricardo Basbaum, 'Voce gostaria de participar de uma experiência artística'[18]**.** Os imãs de geladeira foram espalhados por qualquer local das cidades onde houvesse uma base de metal qualquer. Os locais nos quais os imãs foram deixados foram os mais diversos, no entanto, como o próprio objeto, *imã-de-geladeira*, evidencia, já foram encontrados em diversas geladeiras nos domicílios de pessoas comuns que, de alguma forma, obtiveram o objeto.

Outro aspecto interessante decorrente da circulação errática da obra *80faces* por artistas foi a apropriação de alguns de seus suportes por outros artistas em suas obras, como testemunha uma obra participante de uma exposição realizada no Centro Cultural do Tribunal Regional Eleitoral, na qual o artista, autor de uma exposição de fotos realizadas por meio da tecnologia disponível nos aparelhos de telefonia móvel, teve como objeto central de uma de suas fotos uma das oitenta expressões da obra aqui tratada, justamente a estampada no imã de geladeira que encontrou e fotografou no chão de alguma rua. Com uma das faces formou uma interessante composição de figura e fundo, foto e moldura, que intitulou 'socorro' meio às fotos de sua exposição.

---

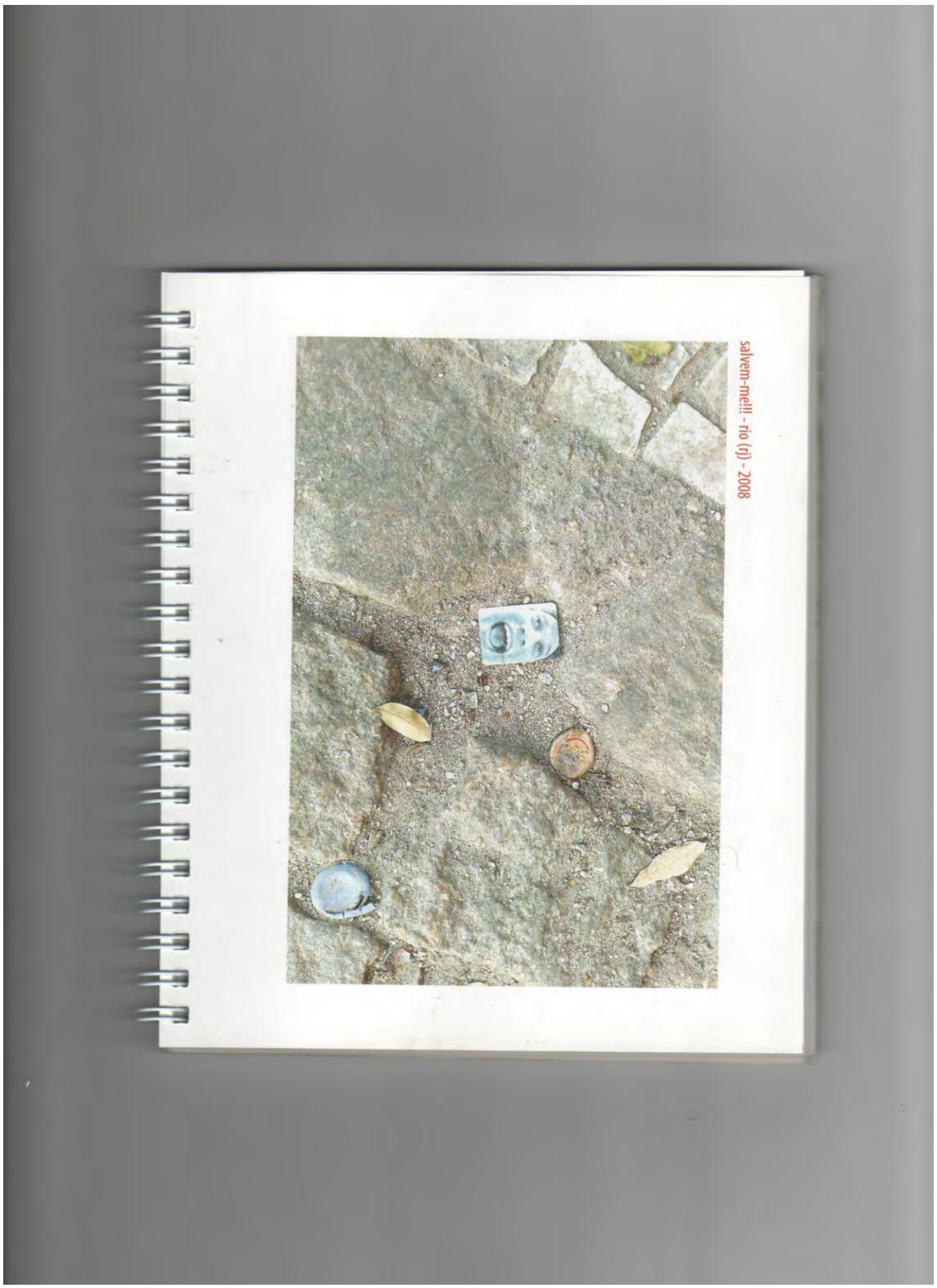
[18] Artista carioca participa regularmente de exposições e projetos desde 1981. Individuais mais recentes incluem *would you like to participate in an artistic experience?*(Logan Center for the Arts, Chicago, 2012) e *conjs., re-bancos*: exercícios & conversas* (Museu de Arte da Pampulha, 2011.

Especialmente interessante foi a repercussão junto a conhecidos do autor das *80faces* que contataram o autor para lhe perguntar se sabia do aproveitamento da sua obra em outra obra. Alguns deles, inclusive, questionaram ao artista ‘apropriador’ se houvera algum tipo de possível parceria, ou se ele conhecia o autor das *80faces*. Este produto também participou de um evento de arte no Circo Voador onde os imãs foram distribuídos e também afixados em postes e demais bases metálicas da rua.

Figura 34 – Imas de geladeira

Fonte: Acervo do artísta

Figura 35 – Artista em catálogo



Fonte: Acervo do artista

9.1.9 Cartazes '*lambe-lambe'*

> *"...o homem é um ser vidente e também criador de imagens, como se não fosse suficiente ver o mundo, ele precisasse desdobrar essa visão, multiplicando as imagens e as imagens das imagens."*
> (BARBARAS, Renaud. O invisível da visão. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2005)

Os cartazes lambe-lambe formaram o último suporte realizado até o presente momento da escrita dessa dissertação, nos quais a obra *80faces* circulou publicamente. Na segunda parte desta dissertação que é composta por algumas passagens/memória da produção das *80faces*, foi pretendido evidenciar todo o processo de negociação com a empresa que fez e colou os cartazes pela cidade. Trata-se de uma produção de caráter ilegal, posto que colar este tipo de cartaz na cidade configura uma infração legal. No entanto, as empresas que prestam esse tipo de serviço se valem de uma brecha no sistema de controle e, assim, os cartazes são colados em alguns locais específicos e, sempre, de grande visibilidade. Naturalmente que esta brecha é dominada por empresas dedicadas à divulgação de eventos musicais na cidade. Nunca consta do cartaz o local do evento, apenas o bairro, para não incriminar o artista ou evento divulgado. O artista autor das *80faces*, ironicamente expõe a sua própria face nesse espaço de ilegalidade, trazendo à tona, consequentemente, a discussão da ilegalidade das artes. Certamente que o termo ilegalidade pode parecer incompatível com a ação artística, muito embora, a execução de muitas obras, ao longo da História da Arte, desafiou diferentes sistemas legais. Por outro lado, há, no próprio sistema das artes certo caráter escuso, na medida em que nem sempre, ou nunca, há o império da ética quando o interesse financeiro predomina e impõe abrir espaço para o livre fluir do capital. É sabido (CITAR FONTE Joost Smieers) que o comércio da arte serve muitas das vezes à ocultação de transações financeiras ilícitas[19]. Assim como, em outros aspectos, em grandes guerras, as artes serviram como demonstrações de conquistas e poder.

19 SMIEERS Joost: *Arte sob pressão: promovendo a diversidade cultural na época da globalização*, Escrituras, 2008.

Para produzir os cartazes foi necessário investir em uma verdadeira negociata que demandou, em certo momento, se evocar a possibilidade de um processo judicial contra a empresa que realiza e distribui os cartazes / lambe-lambe. Esse tipo de serviço é prestado, quase que exclusivamente, para a divulgação de espetáculos populares e quando lhe foi encomendado cartazes nos quais só aparecia uma imagem (as *80faces*) sem nenhum texto, os funcionários "praticamente"recusaram a realização da encomenda, embora este tivesse sido devidamente paga, antecipadamente. É preciso observar que esse tipo de serviço é sempre encomendado às cegas. Por se tratar de atividade ilegal as encomendas são feitas via e-mail e por telefone. Os acordos são, portanto, feitos na confiança de sua execução sem qualquer tipo de garantia para o cliente. Ou seja, o cliente envia a arte de seu cartaz, paga o que lhe é cobrado e aguarda que seus cartazes sejam distribuídos pela cidade, o que geralmente acontece aparentemente sem problemas. Quanto aos lambe-lambes das *80faces*, certamente devido à incompreensão da encomenda, houve atrasos inexplicáveis, desculpas inconsistentes e distribuição, quando houve, inferior ao combinado e que só aconteceu quando a empresa foi ameaçada de representação judicial, o que seria tragicamente irônico, posto que o cliente prejudicado reclamaria do não cumprimento de uma produção ilícita. Finalmente, 10 cartazes foram espalhados em alguns pontos do Rio de Janeiro, ainda que o combinado inicialmente tenha sido a quantidade de 30. Certamente foi um prejuízo financeiro, entendido como um risco quase certo da ação; lamentado, mas, não surpreendente. No entanto, uma boa apresentação da obra na *metrópole comunicacional*. Geralmente colocado nas passagens dos transeuntes em automóveis ou em calçadas, esteve oferecida à participação dos olhares vindo dos automóveis e dos pedestres, como se pode observar em alguns registros fotográficos dessa ação específica.

Um dos cartazes sofreu uma intervenção de alguém que escreveu sobre as *80faces* uma poesia de Cazuza. Outro cartaz foi parcialmente coberto por outro cartaz de forma a sobrar apenas a sua parte inferior formando, assim, uma nova visualidade. Mais uma imagem híbrida entre as muitas que formam o universo imagético da cidade para além da programação oficial da imagem urbana. Invariavelmente os cartazes dialogavam com os outros cartazes que estavam ao seu lado e também com a arquitetura ao seu redor. Os suportes para a fixação das *80faces* foram pilares de viadutos, avenidas, praças, prédios públicos.

Figura 36 – Lambe lambes

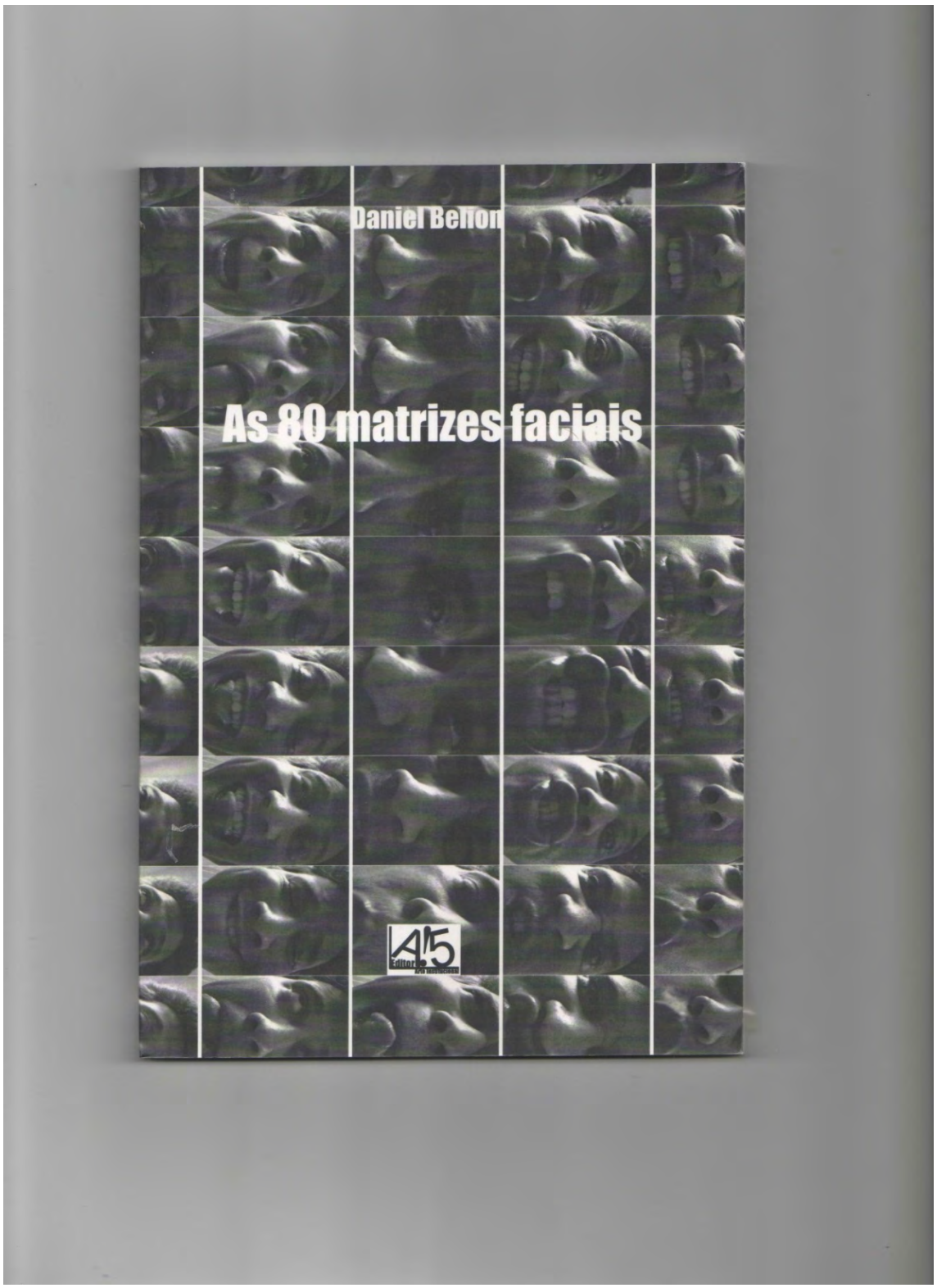
LANÇA

2437-1416
EXCLUSIVO MADEIRAS

Rodrigo Sant'anne

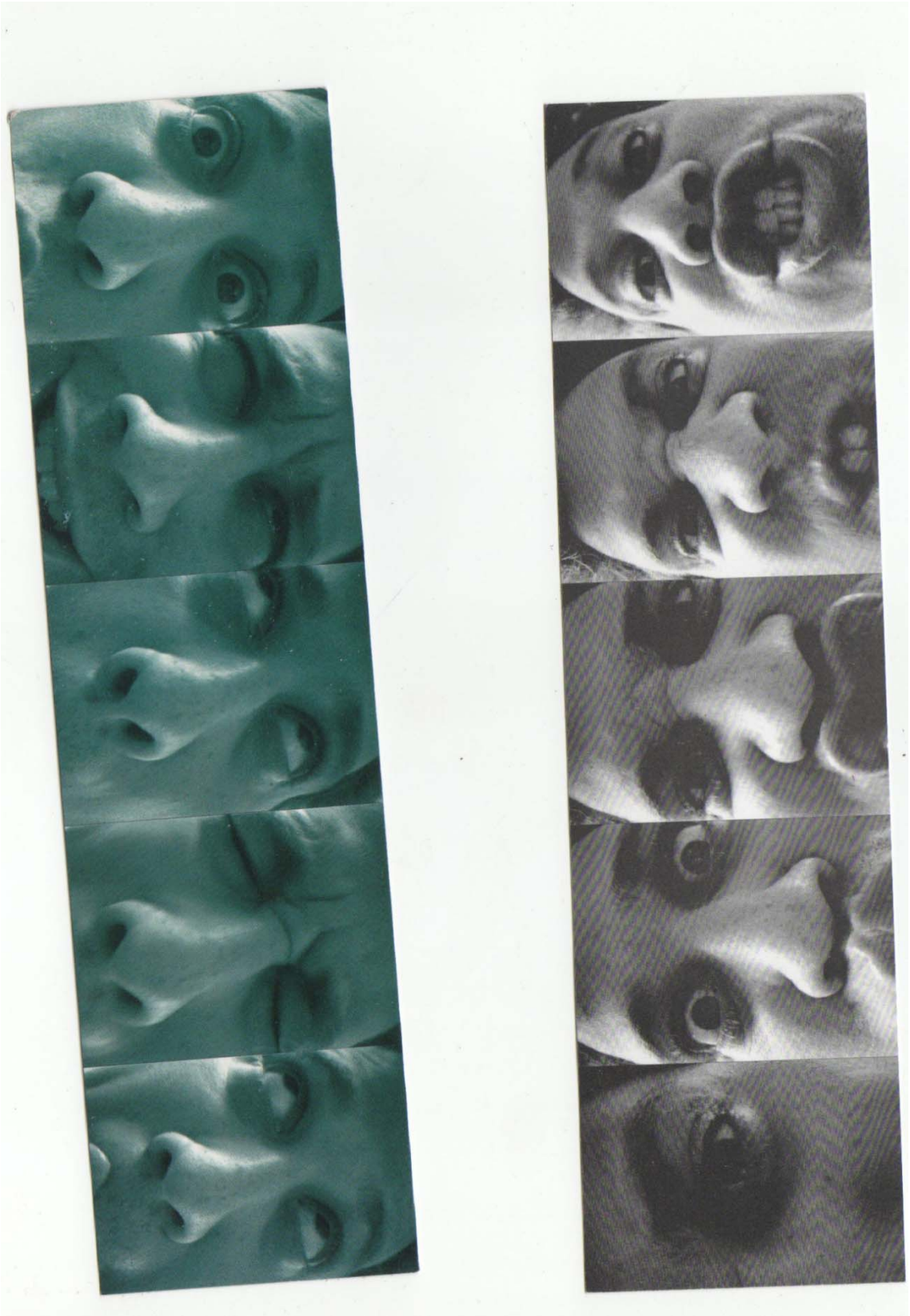
Fonte: Acervo do artista

Figura 37 – Livro do artísta



Fonte: acervo do artísta

Figura 38 – marcadores de livros



Fonte: acervo do artísta

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a apresentação dos suportes que compuseram as *80faces* entendemos que se dá a conclusão dessa dissertação, sublinhando que a obra, pesquisada ao longo dos dois anos do curso de mestrado, não se estanca junto com esse texto. Porque toda obra poética é, inexoravelmente, posta em devir e porque aqui se dá apenas uma interrupção do registro das reflexões deflagradas para melhor explorar e avançar em um processo poético específico. Por decurso de prazo, por necessidade de pausa técnica ou poética, por exigência protocolar da instituição acadêmica e menos por desejo pessoal, o relato e reflexão sobre *80faces* é momentaneamente interrompido.

No espaço dedicado às considerações finais seria oportuno agregar alguns recortes de textos que. se não pavimentaram, de uma forma ou de outra fortaleceram toda a produção e organização da dissertação. São textos coletados ao longo da pesquisa e que foram lidos, escritos e relidos na medida em que as ideias e dúvidas surgiam. Muitas vezes não trouxeram contribuições evidenciadas ao longo da dissertação, mas, certamente foram importantes como lastro para a aventura escriturística e para a organização da memória da obra artística.

Por outro lado, a pesquisa não se reduziu aos aspectos comuns às investigações teóricas que recorrem à revisão bibliográfica de forma tradicional. Aqui, cada texto lido, consultado, aqui anexado ou não, funcionou ao mesmo tempo como teoria e inspiração poética. Cada autor, dos teóricos aos artistas ao qual a pesquisa recorreu, contribuiu para a pesquisa, ainda que tal elucidação fosse provisória, localizar, e de alguma forma compreender e melhor apresentar. O. autor da *80faces*, também autor da pesquisa sobre ela, não pretendeu esgotar a compreensão de sua obra porquanto sabemos, e acreditamos, que nenhuma obra de arte pode ser reduzida a uma tradução textual nem a nenhuma outra forma de clausura teórica impunemente, entendemos que o trabalho aqui apresentado é apenas o registro de um esforço de aprofundamento de uma pesquisa artística em somente um “tempo e espaço”, dentre múltiplos outros . Um mergulho entre milhões de possibilidades que o incomensurável universo da arte e da criação estética oferece. Trata-se, portanto, muito mais de uma *performance* escriturística resultante do enfrentamento de uma obra de arte do que uma afirmação conclusiva sobre a obra investigada. Foi também, entre os sentidos decorrentes dos motivos que deflagraram a pesquisa, uma busca, por meio do esforço da organização da memória, das reflexões e da manufatura da obra, de realizar alguma contribuição produtiva ao universo da arte na atualidade. A busca, portanto, de encontrar algo a ser apreendido e

usufruído, do quase compulsório, ao menos para o autor da *80faces* , ato poético. Ato desdobrado em múltiplos objetos e acontecimentos que expressam, na interação com o público, para além das faces do autor em emoções diversas, a face da cidade em sua mutação permanente surpreendente. Cidade galeria tão humana e tão coisa quanto a *80faces* que a habitou por meio das suas versões e suportes. Cidade simbólica e paradoxal, como *80faces* que se expõe no enigma da evidência anônima cuja potência não consiste em seguir apenas uma única direção, outra direção da lógica dominante, mas, *em mostrar que o sentido toma sempre os dois sentidos ao mesmo tempo, as duas direções ao mesmo tempo* (DELEUZE, 1998).

RESÍDUOS TEXTUAIS

Poéticas livres I

Logo após as chuvas eternas vindas do mar, cultuamos o Deus Elefante, aquele que traz as chuvas, em trombetas apocalípticas; Belion, lentamente, em seus passos quadrados e peso irregular, divididos em quatro patas fortes, mesa de jantar; Belion, a Rainha-Mãe, por causa do que havia acontecido ao rei e aos seus grandes entrou na casa do banquete e disse: Belion, paz vos seja multiplicada; Pareceu-me bem fazer conhecidos os sinais e maravilhas que Deus, o Altíssimo, tem feito comigo.

A teoria de tudo ou a teoria do tudo?

Reflexões sobre autoria.

Assinar as matrizes faciais para mim não teria o menor sentido. Primeiro por me parecer totalmente desnecessário, afinal, sou eu, a minha cara, e a relação cara e nome, neste caso, não faz o menor sentido, por não haver necessidade! Se fosse um quadro, 'O Grito' por exemplo, que nos traz aparentes angústias e estados de estupefação diante do mundo, seria esperado que fosse assinado, mas é sabido que o referido quadro é do pintor - que não me recordo o nome agora e não faz a menor diferença o nome dele – sabe-se que é dele porque está assinado? Se um falsificador fizer uma pintura idêntica e assinar identicamente ao pintor isto caracterizará o quadro como autêntico? Ou nos ensinaram e fortaleceram piamente o valor de tal obra e nome?

Como as fotos são apenas uma parte do corpo, não há assinatura ou autoria aparente. chegou-me a informação referente à ideia de '*fantasmar* o corpo'...

Segue outro texto que me auxilia a entender o trabalho que desenvolvo... dia após dia, posso encontrar em qualquer leitura ou busca que faça, textos que se enquadrem como explicadores do trabalhos que desenvolvo...

"O rosto, afirma ele, é "o que me ordena" servir a outrem, "o que nos proíbe matar". Toda "relação intersubjetiva" passa pela forma do rosto, que simboliza a responsabilidade que nos cabe em relação ao outro: "vínculo com o outro só se dá como responsabilidade", escreve Emmanuel Lévinas [20] (**REF**.). Mas não haveria outro horizonte para a ética além desse humanismo que reduz a intersubjetividade a uma espécie de interservilismo?

[20] Levinas (apud Bauman, Z. Amor líquido. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004). coloca que a responsabilidade pelo outro existe "apenas" por ele ser um ser humano. Assim, amplia-se o conceito de responsabilidade, já que atualmente observa-se que se ele não é meu pai ou minha mãe, "então, eu não quero nem saber". Isso, quando ainda se importa por ser pai e mãe. Um dia, um adolescente me disse que se alguém perdesse a carteira bem em sua frente, ele não a devolveria. Por quê? Porque, segundo ele, ninguém faria isso para ele.

Imagem e Leitura do corpo.

"O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de seu retorno".

Michel Foucault, A ordem do discurso, 2002.

A imagem – metáfora do rosto, segundo Daney – só seria capaz de criar proibições através do fardo da "responsabilidade"? Quando explica que "toda forma é um rosto que nos olha", ele não quer dizer apenas que somos responsáveis por ela. Para entender isso, basta voltar para o significado profundo da imagem em Daney: para o crítico, a imagem é "imoral" quando nos coloca "onde não estávamos", quando "toma o lugar de outra".

Toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o sujeito observador, não o da 'objetividade' da imagem. A condição dos efeitos da imagem é essa. Em particular, o efeito da simulação apóia-se numa construção que inclui o ângulo do observador. O simulacro parece o que é a partir de um ponto de vista; o sujeito está aí pressuposto. Portanto, o processo de simulação não é o da imagem em si, mas o da sua relação com o sujeito.

A formação acadêmica. Artista ou Pesquisador?

A busca pela formação acadêmica em si é também objeto de referência implicado levando em conta o caráter artístico que pode, ou não, ser relacionado à academia. Penso que o que se chama de artista e que se pode diferenciar sutilmente dos chamados pintores, escultores, músicos e poetas, aparentemente não são formados nas 'escolas' mas na chamada e glorificada escola da vida... isto é fatalmente discutível posto que ambas as afirmativas estariam fadadas ao rápido fracasso. Não pretendo elucidar se o 'artistismo' vem de escola ou de berço, no entanto, considero que a formação acadêmica oferece um lastro intelectual e uma aceitação social que só perde para o artista que trilhou seu próprio caminho, se este alcançar a fama e/ou particularidades que o elevassem a digamos um '*honoris causa'*! No entanto, para alçar esta categoria ele deveria estar amparado por uma série de doutores, mestre e burocratas que respaldariam tal conquista! 'Numa Sociedade como a nossa, escreveu Sérgio Buarque[21], em que certas virtudes senhoriais ainda merecem largo crédito, as qualidades do espírito

[21] Juntamente com Gilberto Freyre e Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Holanda, nascido em São Paulo em 11 de julho de 1902, foi alguém que, por meio de um respeitável obra, procurou tornar o país mais inteligível aos próprios brasileiros. Seu interesse oscilou entre a literatura e a história, sempre abordadas pelo viés da sociologia, especialmente a da escola alemã, mais precisamente a de Max Weber. Hoje, Sérgio Buarque de Holanda, falecido em 1982, é considerado um dos mais eminentes intelectuais brasileiros do século XX.

substituem, não raro, os títulos honoríficos, e alguns dos seus distintivos materiais, com o anel de grau e a carta de bacharel, podem equivaler a autênticos brasões de nobreza.

Poéticas Livres II

Rastros,
Pensamento rascunho,
Cartografias afetivas,
Narrativas sedutoras,
A delicadeza,
O sublime do banal,
O eclipse do sujeito,

O autor diante do mundo. Juventude, sexo e tragédia é uma combinação bombástica! Se suicidar?! Prefiro me masturbar! Nenhuma produção estética é a sua superfície. Explícito vulgar, latente refinado é o corpo participativo.

Mito de origem

Mito de origem, Mito do devir, Mito gerador de identidade, não existe origem pura, nem tampouco identidade fixa ou fixável. Penso que se explicarmos o Belo, menos belo ele será; sou o mesmo sempre, sou sempre diferente, assim são as 80 caras de Daniel Belion; impõe a 'pergunta' central da pesquisa que seria: o que é isso? É a pergunta que se faz quando nos confrontamos com as (os) caretas... qual o significado? O que está por trás? Uma questão, uma pergunta, não um enigma com resposta única e absoluta! Por meio de paralelos com outros artistas, a História da Arte, teóricos, críticos, tentarei me decifrar, me contradizendo, enfrentando a mim e a atualidade por meio do enfrentamento da minha obra.

Dos muitos autores que trataram do tema do autorretrato, talvez o primeiro, o qual eu tenha debruçado metodicamente, tenha sido aquele que manipulava sua própria face som suas mãos enquanto se filmava utilizando a própria matéria corpo, em esculturas instantâneas e etéreas. O nome do artista meu cérebro cisma em esquecer e citarei em momento mais oportuno. Espero.

Arthur Omar e o procedimento fotográfico.

Seguindo as pesquisas das matrizes faciais, por volta de 2008, deparei-me com as faces gloriosas de Arthur Omar e suas descrições de "Realizando um auto-retrato"

Apago a luz da sala e começo a pose. Estou completamente no escuro. Aperto o disparador automático da câmera. Em dez segundos o flash vai disparar. Prendo a respiração. Sensação

de urgência. Contagem regressiva. A pose se equilibra no ar. O sinal luminoso da câmera se acelera. Meu rosto se precipita. Estou imóvel. O flash vai estourar. Estou em riste, eriçado, como se esperasse um soco. Já não penso na pose, apenas em me defender da luz. Quero sair. O tempo se contrai. Não penso em mais nada. A pose se decompõe. Um segundo. Meio segundo. Estou preparado. O flash explode. Levo um susto, como sempre. A pupila dilatada se contrai de repente. Ofuscamento. Manchas vermelhas se espalham na escuridão. A foto.

Analisando o autorretrato como vontade do artista e comunicação do eu com o mundo, trago uma conveniente colocação de Luis Camilo Osório e Ligia Canongia referentes às faces gloriosas de Omar, que também dialogam pertinentemente com as ‘matrizes faciais’:

“É como se estes autorretratos estivessem mais interessados na captação do instante criativo – assumido em toda a sua intensidade romântica – do que na sua representação da figura do artista. É a criação que se expõe, mas não se mostra, ela é vontade e não forma.”

> *“O expressionismo já tentara a comunicação do ‘eu’ com o mundo, embora intrinsecamente consciente de sua falência. Ao buscá-la, falava desse abismo. Antropologia da Face Gloriosa repõe a tensão entre a comunicabilidade e o isolamento, entre a identidade e o anonimato, entre a, consciência e a loucura. O êxtase como momento-síntese em que a realidade está suspensa, em que as diferenças se perdem, as fronteiras finalmente se fundem. Por instantes intangíveis e ‘gloriosos’, a vida se identifica com a morte, como num gozo metafísico.”*

Elas mostram essa vida silenciosa (still life, natureza morta) hoje formada pelas relações com o outro.

Quando se define a foto como imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que elas representam não se mexem; isso quer dizer que eles não saem: estão anestesiados e fincados, como borboletas. (BARTHES, 1984, 86)

O público

A ideia de público, tanto no que se refere a espaço público, quanto ao destino da obra, sempre esteve presente nas Matrizes Faciais como uma forma de dialogar com o limite destas funções; a quem se destina a obra? Onde ela será colocada? As Matrizes faciais atendem a diversos públicos, já esteve em galerias participando de salões (SESC Macapá), em encontros de performances (UniversidArte), apropriadas por outros artistas que fotografaram a

fotografia que estava em espaço público (Centro Cultural dos Correios), dentro de mercados (caixas de fósforo recolocadas nas prateleiras) e espalhadas ‘por aí’ na forma de adesivos...

As coisas existem em função do que poderiam provocar no corpo social. Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com ideia de público. O museu, a galeria, a tela, um espaço sagrado da representação, tornam-se um triângulo das bermudas: qualquer coisa, qualquer idéia que você colocar lá será automaticamente neutralizada. Acho que a gente tentou, prioritariamente, o compromisso com o público. Não com o comprador, mercado de arte. Mas com a plateia mesmo. Esse ROSTO indeterminado, o elemento mais importante dessa estrutura. De trabalhar com essa maravilhosa possibilidade que as artes plásticas oferecem, de criar para cada nova idéia uma nova linguagem para expressá-la. Trabalhar sempre com esta possibilidade de transgressão no nível real. Quer dizer, fazer trabalhos que não existam simplesmente no espaço consentido, consagrado, sacramentado, sagrado. Que aconteçam simplesmente no nível da tela, de uma superfície, de um plano da apresentação. Não mais trabalhar com a metáfora da pólvora – trabalhar-estar com a pólvora mesmo. O deslocamento da produção artística do campo estritamente específico de suas linguagens para o ambiente ampliado das relações culturais já foi anunciado com sendo uma passagem da arte do campo estético para o político:

> “*uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a estética fundamenta a arte, é a política que fundamenta a cultura”* (MEIRELLES, 1975:15)

Poéticas Livres III

> *As montanhas ganham vida ao som musical.*
> *Beleza, Liberdade e Amor.*
> *Estudo, Trabalho e Fuzil.*
> *Eu me mascaro, tu te mascaras, o planeta é uma orgia de mascarados!*

Mercantilizando a mim mesmo.

No texto anteriormente colocado vejo várias questões que trago nas matrizes faciais, uma forma de não mercantilizar a obra de arte em seus meios e ditames previamente estabelecidos. Tenho pensado muito sobre as formas estéticas que podemos denominar as produções do Homem; por exemplo, o Pintor, o Escultor, O músico, o Poeta... Todos estão, de alguma forma, ligadps à produção artística, no entanto, me parece que quando chamamos de arte, ou de artista, os mesmos passam a pertencer a outro campo, com normas *estabelecidas* por grupos dominantes que ditam as regras e o que deve ou não ser chamado de arte! Da mesma

forma que, não sendo exclusividade de algum pseudo monstro burocrático, mas a própria idéia romântica de que o artista põe a mão em algo e aquilo se transforma em arte também intoxica e perturba tanto os próprios produtores quanto o seu público.

Como utilizo o meu próprio corpo como matriz da minha obra posso me remeter a outros artistas que também o fazem na arte contemporânea, poderiam ser eles: "Gilbert e George são duas pessoas, mas se comportam como se fosse uma só. Apesar de não serem parentes (Gilbert é italiano e George Inglês), eles se vestem da mesma maneira e nunca são vistos separados, quer caminhando até o mercado para comprar comida, quer aparecendo em um museu como obra de arte. Gilbert e George *são artistas, mas também, o tema da arte que criam."* (Garcia, 1990:15)

Poéticas Livres IV

O mundo da arte é a maior piada que existe. É um exílio para os super privilegiados, os pretensiosos e os fracos... Nunca ninguém me viu, até não saberem quem eu era...

O Materialismo da razão.

Esse materialismo tem como ponto de partida a contingência do mundo, que não tem origem nem sentido pré-existente, nem Razão que lhe possa atribuir finalidade. Assim, a essência da humanidade, se houvesse, seria puramente *transindividual* formada pelos laços que unem indivíduos em formas sociais sempre históricas (Marx: a essência humana é o conjunto das relações sociais). Não há "fim da história" nem "fim da arte" possíveis porque a partida sempre é retomada em função do contexto, isto é, em função dos jogadores e do sistema que eles constroem ou criticam.

Poéticas Livres V

Se um espectador me diz: "O filme que vi não prestava", poderia responder: a falha é sua, pois o que você fez para tornar o diálogo bom? Mas não posso ser tão profético quanto Godard o seria, nem prescritivo. Melhor tentar mostrar as coisas, relativizar e deixar o leitor tirar suas conclusões.

Auto-retrato

Mario Quintana

No retrato que me faço
- traço a traço –
às vezes me pinto nuvem
às vezes me pinto árvore...

às vezes me pinto coisas
de quem nem há mais lembranças...
ou coisas que não existem
mas que um dia existirão...

e, deste dia, em que busco
- pouco a pouco –
Minha eterna semelhança,

no final, que restará?
Um desenho de criança...
Corrigido por um louco!
... a todos aqueles que atravancam meu caminho,
Eles passarão, eu passarinho...

Dúvidas e processos de pesquisa.

Uma grande dúvida que me aflige é a própria pesquisa e moldes pré estabelecidos porque paira uma aparência de que o que se deve fazer em uma pesquisa de mestrado: saber qual a questão que você está buscando, digamos, resolver, ou alçar ares sobre! Daí você faz um apanhado entre todos que já fizeram aquilo, já falaram sobre os mesmos temas; utiliza o seu vocabulário próprio para mostrar que se sabe colocar uma idéia diante a outra e raciocinar sobre as diferenças e semelhanças de cada uma delas e onde que a sua questão tangencia, avança ou fica aquém do que foi dito... em tempos pós estruturalistas, de aparente democracia de conhecimento e liberdade de acesso aos mesmos, tal trabalho acadêmico que mais aparentaria uma academia de ginástica, me soa, no mínimo, ridículo. Sem querer afetar aqueles que tão bem sabem se enquadrar e, com certeza. se beneficiam com tais normas, pois, percebo que quem tem mais a perder com tais críticas aparentemente fruto de um ardor cansado e despreparado, sou eu. Ainda assim, busco uma reflexão diária e espontânea, fruto do viver, e do que está por vir, a cada segundo, tudo pode mudar, e se assim o fosse, de que valeria tanto trabalho: No entanto, não ocorrendo os cataclismos, entendo a importância de deixar aos próximos, raciocínios que estamos desenvolvendo por hoje...

Poéticas Livres VI

O museu é o Mundo (Hélio Oiticica)

Máscaras.

Portadoras de um significado e de um poder pouco verdadeiro, ainda assim as máscaras forjam o sentimento do grotesco e do sublime, do sagrado e do profano, daquilo que assusta e daquilo que seduz, evidenciando que no princípio, ao invés do Verbo foram Elas: ESSAS CARAS MORTAS QUE TAMBÉM SÃO VIVAS; ESSES DISFARCES QUE ESCAMOTEIAM E QUE EXPLICITAM; ESSAS EFÍGIES QUE MOSTRAM UMA COISA QUE NA VERDADE É OUTRA! Exibi-las ao público, não foi uma vontade apenas minha, foi também delas, que queriam vagabundear, VER SÓSIAS, SEUS SEMELHANTES, AS PERSONALIDADES E AFINAL, PARTICIPAR MAIS ATIVAMENTE, POR UNS DIAS, DA SURPREENDENTE MASCARA QUE É O MUNDO, E COM ISSO GARANTIR AOS FARSANTES DO FUTURO, UMA SELVAGERIA MAIS SINCERA.

Porque escrevo desta forma?

Escrevo desta forma, aparentemente assimétrica, desorganizada, confusa e amontoada, pois me parece que qualquer coisa diferente disso, não fosse uma literatura ou ficção, seria sacal. Não que até mesmo estes amontoados de idéias, afirmativas, dúvidas, poesias e fantasias, não sejam também destinadas a olhos e pensamentos selecionados e não fosse um *interesse* particular por elas mesmas, não passariam da primeira página na melhor das hipótese (...e foi o que aconteceu na qualificação). Mesmo assim, ainda para estes que dedicaram seu tempo a ler as linhas que agora escrevo, busco algo menos sacal, que não pese na cabeça de quem lê, e que o mesmo possa articular, ou não, as ideias que aqui estão; abrindo em qualquer página o leitor já terá algumas informações, se ele voltar algumas outras, poderá encontrar informações que lhe farão compor ainda mais o que é o conhecimento que aqui está exposto. A ideia de começo, meio e fim, é falha no que entendo como organizaçao deste texto. Não há começo, tampouco fim, só há meio e como existem diversos meios, devo ser o menos explícito possível quando utilizo na linguagem na sua forma escrita, para esclarecer algo que suponho dominar e estar presente anteriormente na minha mente e na de outros autores que dialogaram sobre temas similares. O que existe é o fruir e os acordos, as leis, as regras e aqueles que optam por fazê-las cessar quando já não mais precisasse delas em suas estritas e exclusivas categorias e formatos.

Matrizes faciais e materiais.

Como as matrizes faciais foram desenvolvidas em diferentes materiais, ainda que na mesma circunstância, por sempre se apresentarem como imagem, aproveito uma citação de Sol LeWitt na qual afirma: “Se um artista usa a mesma forma em um grupo de trabalhos e muda o material, é de se supor que o conceito do artista envolve o material”; inicialmente analisando esta frase eu tinha em mente que meu trabalho se enquadrava assim, no entanto, olhando mais atentamente percebi que talvez estivesse se referindo mais à questão da forma em si, reproduzida por meio de outros materiais. Seria o caso, se as matrizes faciais fossem reproduzidas em esculturas. por exemplo, ou em algo tipo como o trabalho utilizando lixo por cima de imagens gerando a mesma imagem com textura escultórica novamente fotografada (Ah!Ah!Ah!), o que não é o caso. Nas matrizes faciais, as fotos tiveram, no máximo, suas cores alteradas, dando origem às mesmas fotos em outras condições de matizes e apresentações. Mesmo para os adesivos e demais cópias espalhadas não se levou em consideração uma perfeita impressão das imagens. Algumas falhas, nuances e escalas de cores alteradas tornam, também, a apreciação algo mais dinâmico e menos pasteurizado.

Uma das apresentações das matrizes faciais foi em forma de camisa e fora apresentada em uma aula da graduação como sendo uma espécie de múltiplos confeccionados para ser presenteados aos meus apoiadores e financiadores da obra, uma espécie de provocação e alusão às figuras dos antigos mecenas e às suas heranças que ainda se fazem presentes nos circuitos de curadores, donos de galerias e organizadores de grupos que detêm um contato mais direto com o mercado. Na época fiz apenas três camisas e as ofertei ao, na época, ao presidente do BNDES, Carlos Lessa, à primeira curadora interessada no meu trabalho, Desirré Monjardim e ao meu pai Coronel Edison Pinto. Ao final da apresentação, o então professor da disciplina, me questionou, então seu pai é militar?... – isso explica muito... disse. (Cruzes! Quem foi mesmo que me disse isso?!)

As matrizes faciais me parecem ser um estímulo à valorização e ao pensamento, um incentivo para que as pessoas atentem para suas percepções visuais e tenham alguma pausa no automatismo robótico que a fazem meras máquinas num circuito social tão dinâmico e com tão poucas características particulares!

> "Outrora, numa época em que a arte erudita era escassa era, quem sabe, revolucionário e criativo interpretar obras de arte. Agora não é mais. Decididamente agora não precisamos incorporar mais arte ao pensamento ou pior ainda arte a cultura. Agora, a interpretação pressupõe a experiência sensorial da obra de arte, e avança a partir daí. Agora, isto não pode mais ser considerado um pressuposto. Pensemos na mera multiplicidade das obras de arte que se oferece a cada um de nós, acrescentando aos sabores, odores, visões conflitantes do ambiente urbano que bombardeiam nossos sentidos. A nossa é uma cultura baseada no excesso, na superprodução. A consequência é uma perda constante de acuidade de nossa experiência sensorial. Todas as condições da vida moderna – sua plenitude material, sua simples aglomeração – combinam-se para embotar nossas faculdades sensoriais. E é a luz das condições de nossos sentidos, das nossas capacidades (e não das de outra época), que a tarefa do crítico deveria ser avaliada. O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos (pois às vezes me parece que alguns de nós os perdemos). Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais. Nossa tarefa não é descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte, muito menos extrair de uma obra de arte conteúdo maior do que já possui. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si. A função crítica deveria se mostrar como é que é, e até mesmo que é que é, e não mostrar o que significa" (SONTAG, 1987, 23).

Percebo as matrizes (*80faces*) nessa perspectiva, pois, em alguns momentos que, ainda bem, foram poucos, me deparei com a pergunta: O que significam estas fotos?

O que é isso? Política?

Algo do tipo: - Mas o que é isso? Raramente eu teria uma resposta para tal pergunta, pois, não vejo a necessidade de explicar o que está posto como obra de arte. É uma foto, em close, de uma cara, que alguns nem percebem ser a minha, seguindo daí viria outra pergunta: - mas para que serve? E talvez mais uma pergunta? Porque você faz isso? Para estas duas últimas perguntas, creio que por meio do texto de Sontag, seria possível encontrar alguma resposta.

Outra questão que sempre me incomodou, esteve em minha mente e foi de meu interesse é a questão social, do dia a dia das pessoas, do cotidiano, das preocupações políticas, econômicas e da aparente passividade das pessoas em relação ao mundo. Aparente incoerência, pois, o mundo é formado exatamente por estas mesmas pessoas e não haveria dissociação entre estas e as suas ações no mundo que faria ser o que, de fato, é! Para tanto, escolhi uma passagem que se refere às questões de ativismos sociais que a arte, por vezes, dialoga e existe uma linha que estuda e a avalie, "*É cada vez mais presente a intensificação do controle da vida, que ocorre de forma cada vez mais molecular, manifestando certo mal-estar da sociedade contemporânea*".

A vigilância hoje está ao alcance de todos com a proliferação de engenhos de todo tipo capazes de produzir imagens nos mais variados registros. Toda câmera é potencialmente uma câmera de vigilância: vídeo, cinema, celular, máquina fotográfica, scanner, webcam etc., e delas podem ser operadores ou protagonistas qualquer um, conhecido ou não. Vigilância e espetáculo se entrecruzam e tanto em um quanto em outro, podemos reconhecer não apenas um método de controle, mas também um repertório cultural multifacetado. Uma câmera pode muito bem ser um índice de segurança e/ou uma ameaça, de censura e/ou de exibicionismo, de controle e/ou prazer. A vigilância artística que surge desse estado do mundo adquire novas formas, sem excluir elementos da estética clássica. As "visões em olhar" automatizadas dos circuitos fechados de controle e punição, somam-se imagens capturadas por milhões de "autores", homens e mulheres com câmera na mão pronta a filmar tudo e qualquer coisa que possa lhes "interessar"! Cujos frutos são visões produzidas por uma legião de olhares e subjetividades desejosas de imprimir uma marca pessoal, ou coletiva que afirme uma singularidade daquilo que filmem.

O lugar do espectador, o lócus em torno do qual as estruturas espaço temporais de apresentação se organizam, é uma construção do texto que, em última instância, é o produto da ordenação do narrador com relação à historia.

A crítica do olhar sem corpo.

As formas organizativas próprias do campo da política aumentam ainda mais suas estratégias de controle de expressões individuais e coletivas, buscando, desse modo, se manter em torno do discurso da ordem e da garantia da suposta estabilidade. Na sociedade de controle o indivíduo é, simultaneamente, o alvo da produção e da circulação de informações como forma de manter indivíduos conectados a eles, num processo de retroalimentação que não cessa. Deleuze dizia que comunicar é muito diferente de criar. Nota-se que é exíguo o espaço destinado à disseminação de expressões criativas nos sistemas de comunicação, o que se sugere a emergência de iniciativas que curto circuitem, que se insubordinem contra a dinâmica de reprodução em série observada na esfera midiática (Rosemary Segurado; extraído de Arte e Política: pag. 46)

> "O sujeito moderno não só está informado e opina, mas também é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito. Que está permanentemente excitado, e já se tornou incapaz de silêncio. Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece."(LARROSA, 13ºCOLE, 2001)

Produção e produtores

Outra apresentação do trabalho aqui discutido foram os imãs de geladeiras. Selecionei duas das 80 fotos, enviei para uma gráfica especializada e encomendei os imãs que seriam e foram distribuídos por onde eu passava, afixando-os nos locais metalizados e dando para pessoas conhecidas e/ou não. Na época estava começando a trabalhar com materiais gráficos, tarefa que futuramente se transformaria na editora AI5 – Arte Institucional Número 5 (mas isso já está mais pra blá-blá-blá). Bem, os imãs de geladeira, já na confecção gerariam certo tipo de ESTRANHAMENTO, que me parece ser, ainda que eu não saiba por que, um tema fundamental das 80 matrizes faciais. Segue a transcrição da conversa que tive com o atendente da empresa que produziu os imãs, pois, ele não entendia a encomenda, achavam que estava faltando alguma coisa, algo escrito, ou até mesmo desconfiava de que o arquivo original fora trocado, achando que aquela foto só poderia ter sido um engano!

M.T.F informa: *Prezado cliente, seu pedido ficará pendente em nosso sistema pois o mesmo gerou duvidas com relação a arte final enviada, favor revisar seu arquivo ou nos informar se o mesmo será feito assim. Atenciosamente*.

(Fico atento para a ‘dúvida em relação à arte’; a arte gera dúvida? Deveria gerar? Algum dia gerou? Gera nos dias de hoje?)

Outro contato:

E.S.T: *Prezado cliente, o problema é que nos foi enviado uma foto como arte, por isso pedimos para que nos confirme se é realmente esse arquivo que é para ser reproduzido.*

(A foto como arte. Desde que momento na história da arte a foto é introduzida como referência? Ou a própria produção fotográfica já seria considerada ato artístico ou uma espécie de arte? Ou será que no inicio poderíamos observá-la apenas como ciência? Mas não seria a arte uma ciência? Ou A ciência uma arte?)

Em mais um contato, após eu já ter enviado a arte novamente, sim digo, arte, pois é termo técnico da produção gráfica para impressos, sejam cartazes, filipetas, cartões etc.

G.H.O diz: *Prezado cliente, tentamos contato telefônico referente a arte que nos enviada no pedido. Envie-nos uma mensagem de confirmação se a arte do arquivo pode ser produzida ou se a “arte” foi enviada por engano. Atenciosamente.*

Penso: Interessante o atendente usar a palavra arte entre aspas!

Continuei tendo dificuldade para que aceitassem a encomenda até explicar que era sim uma foto de uma Careta, que era como eu chamava por vezes as matrizes.

Recebi mais um contato surpreendente:

J.K.L diz: *Prezado cliente, informamos que nos foi enviado no arquivo uma FOTO de uma pessoa, e não a CARRETA conforme o senhor descreve no contato efetuado, favor nos confirmar se esta arte é para ser efetuada a impressão, caso deseje nos reenvie os arquivos. Estamos no aguardo.*

Dessa vez me interessou a palavra FOTO em maiúsculas, mostrando. como eu comentei logo no início da análise das matrizes, a tônica do trabalho ser, dentre outras que poderíamos considerar, a questão da imagem fotográfica. Mais do que isso, como eles acharam que eu deveria ter escrito errado, pois, continuaram achando improvável a impressão da 'careta', e entenderam ser uma CARRETA, também em maiúsculas.

E segue o contato final depois de vário outros que me vi obrigado a enviar:

J.K.L. diz: *Prezado cliente, pedimos desculpas pelos transtornos ocorridos, informamos que sua arte gerou dúvida, pois, não tem nenhum tipo de informação, pedimos a gentileza que verifique o status de seu pedido em acompanhamento de pedidos, pois se estiver dentro de nossos padrões e não houver nenhum tipo de divergência provavelmente será despachado para o processo na data de hoje. Esteja no aguardo. Para finalizar essa mensagem clique SIM.*

Seria possível uma imagem não ter nenhum tipo de informação? Me o ocorreu a afirmação de Francisco Ortega[22]"... precisamos ser percebidos, senão não existimos!".

Colei muitos adesivos por aí. Colei em alguns estados do Brasil; em banheiros de paradas de ônibus, em faculdades, nas ruas, postos de gasolina, pontos turísticos, galerias, lixeiras, placas, motéis. Penso que aqueles que encontram alguma das versões das 80faces se surpreendem e buscam de imediato um sentido que substitua a inquietante presença de um rosto de legenda. "O que é aquilo?". Sob alguns aspectos essa reação satisfaz ao autor. É o suficiente, o trabalho está feito. "Mas não é marketing... ou é?" Por outros, a inquietação me atinge, "Estarei eu me vendendo?", "Quero algo com isso?".

Consequentemente, o lugar do espectador em sua relação com o narrador é estabelecido (mas não exclusivamente) por identificações com os personagens e pelas visões que podem ter uns

[22] ORTEGA, Francisco: O corpo incerto – p. 44 - Garamond, 1967

dos outros. Mas especificamente, o seu "lugar" é definido pela intensidade variável da identificação com aquele que vê / é visto.

No início eu dava, distribuía adesivos para umas pessoas que eu conhecia guardarem ou colarem onde quiserem... Cheguei a mandar para outros estados, uma carta voltou e eu tenho guardada hoje como registro do trabalho. Comecei a relacionar a minha passagem pelo local, se tem um adesivo ali eu estive ali, mas na verdade o que me motivou a parar de distribuir foi quando vi uma pessoa colocando em um vidro de carro de um taxista. Eu não gostei, fica um rastro forte, digo, o adesivo custa a sair, e não era intenção dar trabalho para o taxista, nem para ninguém, ainda que tenha sido esta uma permanente preocupação minha em relação aos adesivos colados por aí onde possivelmente o pessoal da faxina era que teria o trabalho de retirá-los. Me forçava criar um discurso por meio do qual eu justificaria minha ação e argumentava com a possibilidade de o indivíduo utilizar aquela excentricidade, as imagens, para sair do seu automatismo e pensar em algo ainda que "porque este f.d.p foi colar isso aqui?!" ou mesmo pensar sobre o que seria aquilo...

Autorretrato.

O autorretrato é muitas vezes é definido em História da Arte como um retrato (imagem, representação) que o artista faz de si mesmo, independente do suporte escolhido. Reconhece-se, em geral, que a partir da renascença italiana a produção destes, conscientemente, pelo artista, passou a ser cada vez mais frequente, chegando a obsessão de um Rembrandt – quase uma centena – ou de um Vigée Lebrun.

Cerca de dez por cento da obra de Rembrandt é composta por autorretratos que o mostram primeiro como jovem impetuoso e belo, depois como um próspero adulto, com roupas nobres e posturas elegantes e, no final da vida, já como um artista envelhecido, em roupas de trabalho. Pensa-se que tenha sido o pintor que mais retratou a si próprio.

Porque fotografar, pintar ou esculpir a si próprio, ou em si (corpo como suporte), ou ser o próprio ser o corpo-suporte matéria-material, é o que há. Penso.

Pensar é ensaiar, operar, transformar, sob única reserva de controle experimental em que intervêm apenas fenômenos altamente "trabalhados", os quais nossos aparelhos antes produzem do que registram. A situação é, portanto, a seguinte: tudo que se diz e se pensa da visão faz dela um pensamento.

Itaú cultural e Autorretrato:

O site Itaú Cultural assim define a produção de autorretratos e oferece exemplos pertinentes e úteis à pesquisa. Optei por transcrever as informações em sua íntegra, posto que julgo se tratar de conteúdos úteis aos estudos. Entretanto, não achei oportuno alterar o texto já que o estou colocando por uma demanda externa, percebo que as informações que estão nos textos a seguir, datas, localizações, nomes de pessoas e todos mais dados historicistas, são valorados, ainda que eu particularmente não opte por este caminho de estruturação do trabalho.

"A produção de auto-retratos acompanha uma parcela considerável da história da arte. Não são poucas as vezes em que os artistas projetam suas próprias imagens no papel ou na tela, em trabalhos que trazem a marca da auto-reflexão e, por isso, tocam o gênero autobiográfico. Nesses retratos - em que os artistas se vêem e se deixam ver pelo espectador - , de modo geral, o foco está sobre o rosto, quase sempre em primeiro plano. O semblante do retratista/retratado raramente se apresenta em momento de relaxamento ou felicidade. Em geral, a visão do artista sobre si próprio é sombria, angustiada e até mesmo cruel, quando se evidenciam defeitos físicos ou mutilações. O exemplo mais célebre nessa direção é o Auto-Retrato com Orelha Enfaixada, pintado por Vincent van Gogh (1853-1890), em 1888, após uma crise que o leva a cortar o lóbulo da orelha esquerda. Difícil localizar nos auto-retratos algum tom edificante, heróico ou celebrativo. Ao contrário, essas imagens traduzem, pelo registro da expressão, momentos de angústia e introspecção. Os artistas se retratam, vez por outra, em cenas cotidianas - como em Bonjour, Monsieur Courbet (1954), de Gustave Courbet (1819-1877), ou em situações de trabalho, por exemplo: O Ateliê do Pintor: Uma Real Alegoria que Define uma Fase de Sete Anos de Minha Vida Artística (1854-1855), também de Courbet. Ainda que o auto-retrato se inscreva como arte figurativa, é possível localizar alguns exemplos que fogem a essa tendência. Pintura Suprematista: Auto-Retrato em Duas Dimensões (1915), de Kazimir Malevich (1878-1935) é uma composição abstrata realizada com base em formas geométricas. O artista, autor de um auto-retrato anterior (1910) - em que sua cabeça se encontra justaposta a imagens do corpo feminino nu - retoma o tema da criação artística na tela abstrata de 1915. Como ele afirma, o auto-retrato suprematista lança luz sobre a tarefa do artista e, fundamentalmente, sobre o que ela não é: cópia do mundo e da natureza. A produção de auto-retratos segue o desenvolvimento do retrato, gênero que se afirma de modo autônomo no século XIV e, a partir de então, passa a ocupar lugar destacado na arte européia, atravessando diferentes escolas e estilos artísticos.

A difusão da retratística acompanha os anseios da corte e da burguesia urbana de projetar suas imagens na vida pública e privada. Paralelamente aos retratos realizados sob encomenda, e a outros concebidos com amigos e familiares, os artistas produzem uma profusão de auto-retratos, que funcionam como meio de exercitar o estilo, como instrumento de sondagem de estados de espírito e também como recurso para a tematização do ofício. Não se trata de inventariar essa copiosa produção, que atravessa a história, mas de localizar alguns casos representativos. Na produção retratística de Diego Velázquez (1599-1660), por exemplo, um auto-retrato está entre as suas obras mais famosas. Afinal o que é a tela As Meninas (ca.1656) senão um auto-retrato do pintor, no estúdio, acompanhado de parte da família real espanhola? A arte barroca europeia ganha singularidade nas telas de Peter Paul Rubens (1577-1640). O célebre Auto-Retrato com a Mulher (1609) é revelador do caráter autoral do pintor, expressa na liberdade da pose, na tonalidade dourada que ilumina a tela e na paisagem que se deixa entrever por trás dos corpos em primeiro plano. Rembrandt van Rijn (1606-1669) é outro grande nome do retrato no século XVII. Em meio a sua produção, os auto-retratos ocupam lugar destacado, sobretudo aqueles realizados na fase final de sua vida, por ocasião de forte crise pessoal. Dois auto-retratos datam do último ano de sua vida: Self Portrait at the Age of 63 [Auto-retrato com a idade de 63 anos], pertencente a National Gallery, Londres, e Self Portrait in the 1669 [Auto-retrato em 1669], pertencente ao Mauritshuis, Haia.

Os séculos XVIII e XIX fornecem novos contornos aos retratos, representando figuras de segmentos sociais amplos (e não apenas dos círculos aristocráticos) por meio de mais liberdade expressiva. Os pós-impressionistas, por sua vez, rompem com o acento naturalista que marca a tradição retratística. Num contexto de reflexão sobre as possibilidades e limites da representação - que o advento da fotografia agudiza - e sobre o caráter eminentemente interpretativo da obra pictórica, a produção de auto-retratos se acentua. Além dos angustiados auto-retratos de Van Gogh e Paul Gauguin (1848-1903), Auto-Retrato: Os Miseráveis (1888), deve ser lembrada a série de auto-retratos realizada por Paul Cézanne (1839-1906), no decorrer dos anos de 1861, 1866, 1873, 1880. A última fase da produção de Edvard Munch (1863-1944), por exemplo, está repleta de auto-retratos de forte tom introspectivo (entre outros, Auto-Retrato na Janela, Auto-Retrato com Cabeça de Bacalhau, Auto-Retrato na Varanda Envidraçada II, todos de 1940). Artistas ligados às vanguardas figurativas e não-figurativas experimentam auto-retratos em algum momento da carreira. São lembradas, entre outras, as diversas auto-imagens pintadas por Frida Kahlo (1907-

1954) e mais recentemente as obras de Arnulf Rainer (1929) e Cindy Sherman (1954). No Brasil, do mesmo modo, a produção de auto-retratos acompanha o desenvolvimento da arte. Alguns artistas, entretanto, ligam-se diretamente ao gênero, como Eliseu Visconti (1866-1944) - autor de verdadeira autobiografia pintada -, Guignard (1896-1962), José Pancetti (1902-1958) e sobretudo Ismael Nery (1900-1934).”

Poéticas Livres VII.

“Que importa onde a morte nos irá surpreender! Que ela seja bem-vinda, desde que nosso grito de guerra seja ouvido, que outra mão se estenda para empunhar nossas armas e que outros homens se levantem para entoar cantos fúnebres em meio ao crepitar das metralhadoras e novos gritos de guerra e de vitória!”

Formatos da dissertação.

Pensando sobre o formato do trabalho e a necessidade de realiza-lo em padrões técnicos rígidos, me parece ser um facilitador. no quesito organização para a posterioridade e para melhor catalogação, assim, alguém que tenha interesse em buscar informações sobre o que está escrito no trabalho, não precisará lê-lo, ou somente precisará ir direto a página x ou y para dar uma conferida no que mais lhe interessa, após ter visto no índice qual parte do texto poderia ou não lhe interessar; neste trabalho o que vale é tentar entrar nas questões após ler e tentar entender todo o trabalho, ler como, por exemplo, se leria uma história, um percurso, um caminho, onde se poderia até mesmo ler uma parte distinta da outra sem o comprometimento total do texto e assim, o leitor, poderia ter maior interesse em continuar a leitura, ou não, de acordo com suas percepções e afetos com o tema. Pois, a intenção não é, nem de longe, ser um texto chato e difícil de ler, nem chato ou difícil de produzir. Entendo que a vida talvez seja, na maior parte das vezes. chata e difícil mas não seria por isso que eu faria deste trabalho um martírio para provar a minha capacidade de conquistas de títulos ou competência maior ou menor para adquiri-los. Fato é que as 80 Matrizes Faciais falam por si só, e não seria necessária uma só palavra para defini-las, mas estou um pouco cansado de excentricidades e tentarei um meio termo, tentarei utilizar os padrões escriturísticos na parte-método textual da melhor forma possível dentro das minhas limitações, e também das limitações do método escrito, que tanto impõe ao que está sendo visto o que não estivesse ali, como uma espécie de explicação aos menos informados e um pacto de conhecimento com os gabaritados. A foto

fala por si e não haveria quem não a entendesse, muito embora os entendimentos variem para cada olho e para cada olhar.

Fotografia.

Não uma imagem justa, justo uma imagem. (Godard / BARTHES, 1984, 103)

Embora o movimento exista no tempo, o fotógrafo – ao contrário do dramaturgo ou do desenhista de história em quadrinhos – não conta com a vantagem de recorrer a fatores espaciais / temporais, e por isso deve sugeri-los por meio de uma imagem estática. A expressão facial lhe será útil neste sentido, porque o rosto reflete a tensão, alegria, surpresa ou quaisquer outras emoções despertadas pela atividade (BUSSELE, 1985, 120).

Diz-se que as expressões da fisionomia são por si mesmas equívocas e que esse enrubescimento do rosto é para mim, prazer, vergonha, cólera, calor, vermelhidão orgíaca segundo o que a situação indica. (PONTY, 1942, 22)

Mas, do momento em que refletem pela imagem, em vez de vivê-la, não veem como se poderia conservar- lhe esses poderes. Afinal, compreendo o que me dizem por que sei antecipadamente o sentido das palavras que me dirigem, e. enfim. só compreendo o que já sabia, só coloco a mim mesmo os problemas que posso resolver. (PONTY, 1974, 25)

Não encontramos nas palavras dos outros nada além do que nós mesmos colocamos nelas, a comunicação é uma aparência, não nos ensina nada além de nosso próprio poder de pensar, já que os sinais que nos apresenta não nos diria nada se nós já não possuíssemos por inclinação a sua significação. (PONTY, 1942,22). (há controvérsias...)

A fotografia mantém abertos os instantes que o avanço do tempo torna a fechar em seguida, ela destrói a ultrapassagem, a imbricação, a “metamorfose” do tempo, que a pintura, ao contrário, torna visíveis, porque os cavalos têm dentro deles o “deixar aqui, ir alí”, porque têm um pé em cada instante.

O livro

O livro: ao final da graduação resolvi produzir um livro das 80 matrizes faciais, foi uma das primeiras apresentações do trabalho 80faces. Produzi apenas 20 exemplares, mas nos moldes de um livro comercializável, ou seja, com registro de ISBN, editoração, registro na Biblioteca Nacional. No livro, tratava o tema por meio da imagem, pois entendia que o texto pode ter um formato outro além do expresso por palavras, frases, verbos! No livro das 80 matrizes faciais

coloquei apenas as 80 matrizes faciais. Uma em cada página. Tenho consciência de não haver intimidade ou familiaridade de imagens visuais como discurso textual e até mesmo em um livro de fotografias buscamos explicações, textos, nomes de autores, técnicas, datas. No livro ao qual me refiro, não. Ele continha apenas as 80 matrizes faciais seguidas página a página. Dentre os leitores que tiveram a possibilidade de tê-lo em mãos e lê-lo não houve quem questionasse o entendimento ou as razões de só ter imagens e nenhum texto. Não tive interesse de comercializa-lo, minha intenção com as matrizes faciais nunca foi esta, fosse este o caso, o mais fácil seria escrever um livro de autoajuda...

Formas de apresentação.

Outra forma de apresentação do trabalho e que traz uma questão que discuto com as pessoas que me auxiliam no entendimento do trabalho foi o cartão de visitas; neste, apresento as 80 matrizes faciais, 40 de cada lado, apenas isso. E o que traz de inquietante é a autoria, a identificação, a identidade. Em geral o cartão de visitas traz um contato, telefone, email, nome, endereço; neste não, apenas as 80 matrizes faciais. Como posso colocar algo tão particular e pessoal como a minha própria fisionomia facial e não assiná-la? O trabalho não traz assinaturas, a menos que ele seja capturado pelas garras da institucionalização, como por exemplo, em um salão que participei formalmente no SESC Macapá, quando enviei as 80 matrizes faciais em formato de vídeo e possivelmente, não tenho muita certeza, pois não estive lá, deveria haver algum ‘papelzinho’ contendo a ‘identificação do autor da obra’; mas posso comprovar, através do catálogo, que tinha sim, ali, em rara situação do que toca este trabalho, a identificação minha, meu nome, ainda que o nome que utilizo nas questões artísticas referentes à música e plásticas, que é um sobrenome a mais, que adotei já há uns 18 anos atrás...

As bolas de encher, daquelas de aniversário, também foram uma das matérias primas utilizadas para expor as 80 matrizes faciais pelo mundo. Nestes casos, onde eu as mandei fazer recorrendo ao aparato do sistema de fabricação por outra empresa, eu necessitava selecionar dentre as 80 matrizes, aquela que eu gostaria de imprimir nas bexigas. Selecionadas, enviei e produzi algumas centenas de bolas, amarelas e brancas com um das matrizes faciais impressas, destas bolas eu aproveitei bastante em performances sem registros, onde eu as enchia e deixava por aí, em ônibus, metrôs, soltando pela rua, soltando por aí ao ar livre. Algumas vezes pude filmar as ações, com intuito de produzir um filme, conservei duas

destas situações, uma delas pensada no produto final, e outro uma situação informal, mas que gerou um filme a posteriori.

Consideremos agora um exemplo de percepção auditiva: percepção de um silêncio. Sabemos que é assim que ocorre na comunicação comum. A maior parte dos homens elabora estratégias para influenciar: cria-se um novo contexto e, com a mesma mensagem verbal, e como se nada fosse, induz-se no destinatário o comportamento secretamente desejado.

O quebra cabeça foi uma das apresentações das matrizes faciais e neste eu também tive que escolher dentre as 80 para enviar para a empresa que faria o quebra cabeça. Inicialmente fiz um pequeno de 20 peças, que utilizei em uma performance em 2009 no Parque das Ruinas em Santa Tereza, Rio de Janeiro. É uma questão que gostaria de tratar, a questão da performance; no meu caso, foi o seguinte, eu montaria 5 quebras cabeças em diferentes locais e deixaria os quebra cabeças por lá para quem quisesse recolhe-los ao final do dia de apresentações das performances. Ocorreu que as pessoas, de um modo geral, esperam algo teatral, cênico ou algo nojento, nonsense, abissal... Enfim, parece que o público gosta de ter alguém se fazendo de palhaço, ou de maluco ou até mesmo de babaca. Com todo respeito aos palhaços, malucos e babacas que têm muito mais valor que a maioria daqueles que se denominam performers que fazem qualquer merda para aparecer. Fazer performance significa, antes de mais nada, querer aparecer. Não foi o meu caso naquele dia, mas eu já havia percebido que o circo estava montado e eu não seria um daqueles palhaços. Escolhi os locais onde eu iria montar o quebra cabeça e comecei a minha performance, sem nenhum público me olhando, montei um ali, um acolá e outro e outro e mais outro. Só não consegui me desvencilhar de uma outra babaquice do atual mundo da arte, a necessidade do registro. Enquanto eu montava os quebra cabeças, a minha esposa me fotografava. Realmente, tão nonsense, idiota e maluco quanto qualquer dos outros participantes que faziam musicas com ventiladores, comiam cocos e gritavam palavras ao vento; hoje, mais vale o registro de uma ação, do que a ação em si. Se houve a performance mas não registrou, não fotografou ou filmou, não aconteceu! Deixei os quebra cabeças montados e fui-me embora...

Mandei fabricar mais um quebra cabeça, de 500 peças desta vez, escolhi uma dentre as 80 fotos e enviei para a fábrica de produtos personalizados que geralmente se destinam ou a ações promocionais de empresas ou festas familiares. Esperei, esperei, esperei e ao chegar o quebra cabeças eu não esperei mais, comecei a montá-lo imediatamente, assim que abri a caixa, e só parei quando terminei a ultima peça... acho que demoramos umas 3 a 5 horas, mais uma vez só posso agradecer a companhia, amor e compaixão de minha esposa. Com este

trabalho entrei também para a mostra de alunos da UERJ onde a proposta seria montar o quebra cabeça durante a abertura do evento, mas fui para um encontro de estudantes em Belém do Pará e achei que seria uma oportunidade de apresentar o trabalho por lá, e assim foi... mudei a proposta para que o público montasse o quebra cabeças, o que não ocorreu já que o público gosta das coisas de mão beijadas, dadas, sem ter trabalho, quem não gosta?

A foto com suas variantes de cinza e poucas diferenciações dificulta e muito a montagem do quebra cabeças de 500 peças. Apenas uma vez que eu tentei e consegui montá-lo, acho que mais para garantir que não faltaram peças do que por vontade de montar mesmo...

Outro produto que fiz foi às tatuagens, gostei deste, era uma forma de me colocar no corpo do outro, coloquei até na cabeça de um careca no referido encontro que citei anteriormente; eram aquelas tatuagens que utilizamos água para coloca-las na pele e levam apenas alguns dias para sair; escolhia bem as pessoas, geralmente amigas, parentas ou aqueles que eu realmente percebia interesse na ideia.

Tenho ainda algumas propostas para serem desenvolvidas com este trabalho. Uma delas pretendo que seja feita a final do mestrado como apresentação plástica da ideia. Possivelmente os lambe-lambes, aqueles cartazes ilegais que divulgam shows aqui pelo Rio de Janeiro. São ilegais, mas, existe certa parceria da empresa que os imprime e distribui com os que deveriam retira-los em alguns locais específicos. Embora não sejam permitidos, subsiste uma espécie de parceria entre as empresas privadas ilegais que os produzem e os órgãos de execução do poder público que deveriam dar conta da limpeza. Portanto, resolvi, como nas demais fases e etapas do trabalho, utilizar mais uma vez esta empresa especializada e não utilizar da minha própria manufatura para fazer e colar os cartazes, o tempo de atrocidades maravilhosas já passaram, as atrocidades de hoje não são maravilhosas e estas táticas de fazer atrocidades para aparecer não me agradam. Portanto, estou procurando por meio de interação com produtores e bandas que também tenho chegar a tal empresa para orçar a produção e colocação das matrizes faciais pelas ruas do Rio...

Outra proposta é a de fazer um bandeirão daqueles que sobem nas torcidas organizadas, daqueles que cobrem a própria torcida desde a parte inferior da arquibancada até cobrirem todas as pessoas até a última parte superior...

Ganha-se com isso a boa consciência de que foi o outro que quis, se sua livre escolha, adotar aquele mesmo comportamento. Esta estratégia da influência pode atingir o inconsciente da vítima. (porque coloquei isso aqui???)

Processos de trabalho

• *Olá P.! Tudo bem? Peguei seu contato com a M. ok?! Estou precisando de um contato que talvez você tenha ou possa me indicar quem tem; preciso entrar em contato com aquela 'empresa' que faz e coloca aqueles cartazes lambe-lambes de divulgação saca? é para um trabalho do mestrado de artes que faço na UERJ; talvez você saiba ou saiba me indicar alguém que sabe; agradeço, grande abraço, Daniel Belion*

• *Oi Daniel, tenho e-mail do cara... mas, não pode divulgar a empresa...Vc sabe que lambe lambe não é uma mídia legal né?Abs*

• *Sim sim Marcelo to ligado sim, tenho total consciência, até por isso coloquei 'empresa' entre aspas, se puder me passe o email, manterei sigilo ok, agradecido, abraço, Belion*

• *Oi Daniel o nome do cara é F... mais conhecido como B.*
Segue contato:
XXXXXXXXXX

• *Olá B., peguei seu contato com o P. ok?*
*Preciso de informações de orçamento contigo, o material seriam 2 fotos preto e branco que dariam certo o tamanho dentro de um lambe lambe grande; já estou enviando as mesmas em anexo para você ter uma ideia; gostaria de ter uma ideia de quantidade e pontos de colocação, assim como forma de pagamento e se já envio a arte pronta e se sim qual o tamanho padrão do lambe lambe; estou ciente das particularidades e questões de sigilo ok? * depois farei outro com 80 pequenas fotos do mesmo tema uma ao lado da outra compondo o espaço do lambe lambe * Este trabalho faz parte de um projeto que se chama as Daniel Belion, O santo e as 80 Matrizes Faciais. Primeiro será tipo um tearsing e depois adicionarei informações do local de apresentação. abraço e aguardo o seu contato, meus tels 21 87017087 / 21 79174416. Daniel Belion*

• *Bom dia !*
Segue orçamento FOTO PB
Quantidade: 30 x 10 (300fls)
Formato: 1.90 x 3.22 cm
Cores: PB
Valor: R$ 2.700,00
Quantidade: 50 x 10 (500fls)
Formato: 1.90 x 3.22 cm
Cores: PB
Valor: R$ 3.500,00
Prazo de entrega: 7 dias
Tempo de exposição: 15 a 20 dias.
Forma de pagamento: 50% sinal + 50% ch 15dd ou à vista 10% desc.

• *Ok B.! vou fazer; lhe telefonarei para pegar o número da conta para depósito e enviar as fotos para compor a arte; agradeço desde já a atenção; abraço; boas festas; Daniel Belion;*

• *Olá B.! Estou me organizando para no início do ano fazermos o trabalho, ok?; preciso de mais algumas informações; não sei se você prefere que eu te ligue ou pode ser por*

aqui mesmo; uma das questões se refere ao tipo de arquivo que você precisa para fazer a impressão no referido tamanho, eu mesmo prepararei o arquivo por aqui no tamanho (1.90x3.22) certo? pode ser no Corel? Outra pergunta é referente aos locais; como são 300fls, são 300 cartazes? Em 300 locais diferentes? Você teria a possibilidade de me enviar onde os mesmos serão colocados? ok, por enquanto é isso; grande abraço; agradeço a atenção; Daniel Belion.

- *Bom dia! Formato: 1.90 x 3.22 cm, Arquivo: AI, PDF ou CDR curvas.*

São 30 cartazes. Cada 1 cartaz nosso tem 10 folhas. Locais colados: Z. Sul e Centro ou Z. Sul e Barra ou Barra e Z. Norte.

Esta parte do trabalho anteriormente citada, diz respeito ao trabalho que pretendo fazer como conclusão na apresentação do mestrado. Os lambes lambes, desde que vi o vídeo do grupo atrocidades maravilhosas. foram um objetivo a alcançar, a diferença estaria na confecção já que não tenho interesse em confeccioná-los eu próprio nem mesmo distribuí-los. A ideia é lançar mão da máquina que compõe a parceria mafiosa com o Estado, pois o referido profissional que trabalha com isso, possivelmente é o único no grande Rio que consegue que seu material, seja colocado e mantido não em qualquer parte, mas, em locais previamente acordados com os mecanismos de limpeza e controle, locais de excelente visibilidade. Faça você mesmo o seu lambe lambe, cartaz, adesivo e posso apostar que não ficará mais que 24 horas em espaço público, pois, a limpeza é precisa, utilizando até mesmo formas de tapar as informações dos referidos cartazes que seriam o objetivo da comunicação! Não no meu caso, pois utilizo apenas uma fotografia; sem palavras, frases e coisas assim. Tentei através do e-mail anteriormente citado, deixar o indivíduo confiante, mas ainda não obtive resposta, estou aguardando ansioso e temeroso de não ter resposta ou não conseguir, mas continuarei tentando.

Outra proposta que se relaciona com a ilegalidade e o que é proibido é a proposta do bandeirão em balões. Certo dia, quando eu estava aprendendo a voar de parapente, tive contato com um álbum, pois a região onde morava meu instrutor era também uma região onde existem alguns baloeiros, com um álbum de balões que me impressionou e entendi as razoes das proibições. Eu mesmo nunca vi com meus próprios olhos este tipo de balão aqui por onde resido e ou tenha residido. Enormes, mesmo, alguns andares de um prédio, inicialmente são inflados com maçaricos para depois serem acesas as buchas e os quilos de fogos que vão pendurados, além das bandeiras que tinham as dimensões de campos de futebol!

Poéticas Livres VIII

É o artista que é verídico, e a foto é que é mentirosa, pois na realidade, o tempo não para.

Mercadoria

Ocorre que, neste caso, a mercadoria não é a obra em si, mas o conjunto obra-artista. Quando está à venda um Picasso, o que está à venda não é um quadro qualquer, mas um quadro de Picasso. (...) Aliás, a partir do momento em que se tem dificuldade para estabelecer um consenso sobre o valor das obras de arte, "se fortalece a posição anunciada por Marcel Duchamp de que o critério para a definição do valor artístico é a própria qualidade de artista reconhecida em determinado produto". Isso reafirma o artista como marca (coisa) e vinculado a um produto (obra, que também é uma coisa).

Assim, o conjunto artista-obra se autonomiza e se personifica. A obra de arte com a marca do artista se transforma num ente autônomo. (PIAUI, 2005:29)

Bruce Nauman "Study for hologram"

O uso franco que Naumam fez do próprio corpo como material de escultura se estende a dois outros trabalhos: a modelagem grotesca das feições dele próprio nas cinco matrizes de silk-screen, de 1970, Study for hologram (Estudo para holograma), um experimento infantil regressivo de "fazer caretas" que acaba por rivalizar com os caprichos fisionômicos de Franz Xavier Messerchmidt, escultor vienense do séc. XVIII; e a mímica musical à Beckett do videoteipe Violin tuned DEAD (O violino afinado DEAD)-1969, em que o artista reitera sua frase tonal mórbida, atacando as cordas de seu instrumento como se fosse um aluno desesperançadamente sem talento, condenado a uma prática solitária e eterna. Bruce Naumam (1941) exprime o espírito motivador dos trabalhos, quando afirma, em 1970: "Quero usar meu corpo como material e manipulá-lo".

Câmera como Máscara – Arthur Omar

Provavelmente a máquina fotográfica é uma espécie de máscara, como aquelas do carnaval de antigamente. As pessoas usavam máscara negra. Até hoje eu tenho fascinação por máscaras. Possuo uma coleção, é uma das minhas favoritas. A câmera fotográfica talvez seja uma máscara negra. Vai colada ao rosto. É um dos poucos instrumentos artísticos que toca o rosto, ou que, digamos, sensibiliza o rosto, assim como o pincel sensibilizaria a mão, e a bola sensibilizaria os pés. Como eu estou dentro do carnaval, estou mascarado com a minha

câmera, colada ao rosto, ocultando os meus olhos. É uma espécie de fantasia. Com o meu rosto, eu vou captar o rosto do outros. É um jogo de rosto a rosto. (OMAR, Arthur)

A câmera e o rosto.

Só existem duas formas de arte que utilizam o instrumento de trabalho contra o rosto. Uma é a arte do violino, a outra a da câmera fotográfica. Que são provavelmente instrumentos de intensa emoção, de uma intensa vibração emocional, que executamos com a ponta dos dedos. Eu vejo esse percorrer o carnaval com a máscara da câmera como uma aventura, um risco. É o meu rosto que está amplificado, sensibilizado, sensorializado, percorrendo aquela coisa. Então, ele recebe tudo de volta. Estou mascarado, fantasiado de fotógrafo. Ergo sum. (OMAR, Arthur)

Máscara II (Regimes de Poder)

No mandarinato, domina o mandarim. No sultanato, domina o sultão. No mascarato, domina a máscara. Esse é o regime do meu rosto. Meu rosto é o mundo, logo tudo é máscara. Nietzsche. (OMAR, Arthur)

A grande novidade, o grande salto foi dado quando a cultura da letra transmitida pelos meios impressos alcançou os setores populares, artesãos, operários e, finalmente, camponeses – a revolução dos jornais e editoriais populares do fim do sec. XIX e das primeiras décadas do sec. XX. Porque então, essa impressão de novidade radical que experimentamos hoje? Porque vivenciamos o presente como o que acontece a nós e somente nós.

Ao escritor, ao filósofo, pede-se conselho ou opinião, não se admite que mantenha o mundo suspenso, quer-se que tomem opinião – eles não podem declinar as responsabilidades do homem que fala. A música, inversamente, está muito aquém do mundo e do designável para figurar outra coisa senão épuras do Ser, seu fluxo e seu refluxo, seu crescimento, suas explorações, seus turbilhões. O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação.

E o fotógrafo? Só se vê o que se olha.

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo.

Teoria mágica da visão.

Desse jogo de sombras e outros semelhantes, todos os homens que têm olhos foram algum dia testemunhas. Quanto ao espelho, ele é um instrumento de universal magia que transforma as coisas em espetáculo, os espetáculos em coisas, ou em outrem e outrem em mim. Com frequência os pintores sonharam sobre os espelhos porque, sob esse "truque mecânico" como sob o da perspectiva, reconheciam a metamorfose do vidente visível, que é a definição da nossa carne e da vocação deles.

Divagações, experiências.

Este trabalho é referente à ditadura militar brasileira e o que o Brasil se tornou a partir de então. O que o Brasil se tornou? O que foi a ditadura? Quem é o povo brasileiro? O que é a atual presença das esquerdas no poder? Quem é o poder por detrás dos poderes que se esconde desde a ditadura até então e por o que está por vir?

Sou um filho da ditadura militar, o Brasil, país hipócrita, cristão, fascista e monárquico é um filho das ditaduras. Uns pais que, talvez. por ser formado pela confusa e também frutífera herança das diferentes matrizes formadoras, se interessa por estranhos discursos oclusos e ocultos, por vezes idiotas, cretinos e desonestos. Onde estão os torturadores? Onde estão os senhores de engenho? Onde estariam os maus caráteres que imperam disfarçadamente na nossa sociedade? Qual a herança que nos tornou um país que briga entre si querendo o que não se sabe o que, mas 'sempre' fruto de uma exploração do homem pelo homem, da enganação, da indiferença e da mentira?

Arte e vida.

Para dar conta deste trabalho preciso explicar muita coisa que se refere a todo o meu caminho, pois, caminho pelas questões 'Arte e vida' e por vezes até temo não ser capaz de esclarecer cientificamente as angústias e pensamentos que me levam a continuar estudando, trabalhando e acordando.

Entendo que a Arte, assim como os seres humanos e talvez todos os demais seres, determinados por uma forma e conteúdo específico, são classificados, classificadores, classificáveis e classificatórios. O Homem é um grande inventor, inventa de tudo e por vezes não é capaz de reinventar a si mesmo! A invenção 'Homem' talvez seja a invenção humana mais divina que possa existir, ou talvez seja 'Deus' a invenção divina mais humana que se possa constatar.

Certo dia estava eu em minhas pesquisas, pois assim entrei na faculdade, buscava em todas as vias informações que me auxiliassem no trilhar do caminho da arte acadêmica, academicismo este que busca explicar, catalogar, classificar...

Num dado momento, um dos entrevistados – o vídeo acho que era de uma coleção que tratava de gravuristas – disse que buscava com a sua arte, fazer o que só ele poderia fazer... Opinião esta apoiada na forte perspectiva da arte como coisa única, específica, com certa aura... Mas, pensando sobre isso fui buscar a minha própria expressão, algo que pudesse fazer e ser eu mesmo que estivesse fazendo, sem pretensão de atingir as demandas externas ditatoriais e ou as influências externas impossíveis de negar ou desassociar. Nos casos da mensagem visual e da mensagem verbal houve um deslocamento de contextos. É a defasagem, ou diferença, entre contexto habitual e o novo contexto (entre um silêncio e outro, o silêncio conhecido e o silêncio inédito, no caso da mensagem verbal) que dá a mensagem um novo significado.

A primeira vez que me deparei com as matrizes faciais foi quando necessitei apresentar um trabalho na faculdade sobre reprodução técnica e acho que até mesmo a captura técnica, já no pensamento digital da mesma; na época eu havia comprado minha primeira câmera digital, uma canon powershot, em 2004; gosto de dizer que foi por meio de um prêmio de escultura que consegui dinheiro para comprá-la, menos por vaidade e mais por querer incluir neste discurso o percurso de uma vida destinada e apoiada em várias vertentes da arte, crendo que assim, poderei iluminar questões da arte e da minha vida que seria mentirosa produção textual se eu acreditasse poder dissociar uma coisa da outra;...

Todo ser humano quer estar bem com a sua imagem.

Virei a máquina para a minha cara, bem próximo ao meu rosto, no máximo um palmo de distância; apertei disparador – regulara a máquina para fotos contínuas, enquanto o botão estivesse apertado as fotos seriam tiradas em sequencia; iniciei uma série de movimentos faciais que poderia chamar de ‘caretas’ e que seria como uma espécie de ‘rostificação’ ou talvez algo como a ‘Face Gloriosa’, adaptada à minha performance caricatural; ... parei... e fui ver as fotos, num total de exatas 80, exatamente 80 diferentes matrizes faciais; utilizei o termo matrizes referindo-me à influência da gravura e me fazendo valer da mesma lógica de reprodução e matriz; surgiram as 80 matrizes faciais; neste momento creio que ainda se chamavam ‘Caretas’ ou ‘Eu’, ou ambas, já que continuei efetuando trabalhos com elas por todo o meu percurso plástico e os nomes foram se modificando se um para o outro sem perder o cerne da obra;

‘Toda forma é um rosto que nos olha’ com esta proposição que não é minha e não me recordo de quem é, pois uma das questões que busco trabalhar tanto na linha acadêmica como artística é a rigidez de parâmetros de autoria e regras,... qual a diferença que faz? Uma questão de ego, econômica? Qual diferença faz dizer quem falou esta frase? Em dias atuais, de dita alta tecnologia, teríamos recursos que facilmente ajudariam a sua busca da mesma em mecanismos internáuticos, coloca-se lá na busca ‘... Toda forma é um rosto que nos olha...’ e de pronto acharíamos onde esta frase está pertencida, presa, alocada, de quem ela saiu do cérebro pela primeira vez (!?)... portanto, assim como não assino as 80 matrizes facias, raramente dou crédito às sitações que utilizarei em tal trabalho, dificultando um pouco a minha aceitação aos protocolos, moldes e abnt’s vigentes, no entanto ampliando os campos perceptórios e os caminhos diferenciados a se trilhar por outros que ainda virão...

Falar sobre o tema

Falar sobre o tema deveria ser uma ‘coisa’ obvia para quem defende uma tese sobre o seu próprio trabalho. Para mim não tem sido tão fácil assim. Então, interrompendo um ciclo de ‘elucubrações’ poéticas, tentarei ser frio e calculista para expor aqui, de uma forma escrita, como que para quem nunca viu o trabalho referido possa saber do que se trata.

Seria algo assim:

São fotos.

Sim fotos, 80.

80 fotos, que eu resolvi chamar de matrizes faciais (mas isso é uma questão a ser discutida futuramente).

Porque eram fotos do meu rosto bem próximo.

Sim eu virei a câmera para mim, atitude hoje muito comum na era de câmeras digitais e celulares com câmera...

Apertei o disparador estando a máquina já previamente selecionada na função múltiplas fotos...

Comecei a executar o que na época acho que chamei de caretas... talvez um pouco influenciado, ‘subconscientemente’, pelo trabalho de Bruce Naumam...

Quando parei de fotografar observei no visor display que foram exatas 80...

Coloquei-as no computador, arquivos digitais, pixels... não mais filmes, nem revelações... mas ainda com total relações de efeito, de forma, luz e sombra... dentre outros...

Nada se compara à energia de um grupo de pessoas tentando e conseguindo o mesmo Propósito

Às vezes se diz que a arte contemporânea é, acima de tudo, assumir a responsabilidade pela invenção artística; realmente, a imediates da fotografia faz com que as imagens fixem a verdade de um jeito que a arte é incapaz de fazer.

A produção do texto

A produção deste texto, desta 'dissertação', se deu de forma intencionalmente confusa, desorientada, mas não menos organizada e caótica; assim vejo o mundo, não poderia aderir ao artificialismo de métodos e normas que mais inibem a produção e a criatividade posto que talvez não pudéssemos suportar um mundo em constante e incessante estado de mudanças; no entanto assim ele o é, assim se faz, e assim eu fiz; palavras minhas se fundem a palavras de amigos; textos meus, textos de rua, textos de acadêmicos, textos de gênios, textos ignorantes, se fundem dando origem ou desorientando as coisas; os loucos vieram para confundir os sábios, e ambos frequentam o mesmo mundo e por vezes as mesmas escolas; em outros momentos são as mesmas pessoas; não dei créditos a muitos. Para mim não faz diferença, diferença faz o pensamento e ele estar sendo apropriado, perpetuado, utilizado, absorvido, se foi eu ou não que o escreveu, que o pensou, que o fez, não faz diferença; em alguns momentos o assunto fluiu por um dado caminho e daí a um instante se virou a outro; assim são os caminhos da vida, do pensamento, das organizações e distúrbios, erros geram acertos, textos quebrados criam penicilinas; outra forma que optei foi pela organização em apenas duas partes, apresentação e bibliografia; não vejo sentido em apresentar algo mais que isso, em verdade, até mesmo a bibliografia para mim se fazia desnecessária, ela serve apenas a questões autorais que ou valorizam o bolso ou o ego do indivíduo que produziu, em tese, tal pensamento, pois não precisamos ser muito inteligentes para perceber que apenas o suor do mesmo (do autor), testando e executando diferentes vezes o que outros faziam também antes ou ao mesmo tempo, levou ao crescimento e nomenclatura de pensamentos sob seus estatutos; não posso contudo declinar a admiração pela indolência humana daqueles que optam por 'apenas' levar suas medíocres (no sentido de médias) vidas, preocupando-se quando muito em criar 'apenas' seus filhos, não precisando inventar nada além de suas próprias formas de sobrevivências; o que falar, digamos, de um grande gênio que escreveu grande parte da sua obra sobre a influência de uma droga estimulante que hoje cria grande problemas aos quadros de adição da população? Um pensamento de um gênio drogado serviu e serve de influencia ao

pensamento e à concepção psicológica de grande parte da população; não é de se espantar, portanto, que tal droga continue avassaladoramente sendo consumida por uma sociedade moldada por padrões estáticos e muito sólidos onde se valoriza muito quem fez, faz ou deixa de fazer; este é um outro motivo pelo qual opto por não dar autoridade ao pensamentos seja lá de quem for; não preciso nem devo levar, seja lá quem for, tão a sério, seja ele um gênio ou um bossal; em verdade, preciso levar a sério a mim mesmo, e as matrizes faciais são algo muito sério. No entanto também não devo me levar tão a sério....

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZZO, Ezio Flavio. *Máscaras e disfarces*. Brasília: Gal y Mar Editora, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos visuais*: corpos Erópticos e metrópole Comunicacional. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2008.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia.São Paulo: Editora 34, 2012 e 1995. v.2 e 3.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon*: lógico da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warbung. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC Rio, 2010.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LE BRUN, Charles. *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*. Digitized by the Internet Archive in 2011 with funding from University of Toronto. Disponível em: <http://www.archive.org/details/methodepourappreOOIebr>.

MARTINS, Raimundo; PEREIRA, Alexandre; VALENÇA, Kelly B. C. Um olhar formatado. *Visualidade*s, Goiânia, v.6, n.1 e 2, 2009.

MERLEAU-PONTY, M.. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MUKAROVSKÝ, Jean. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*: ensaio de ontologia fenomenológica .Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

VESTERGAARD, Torben. *A linguagem da propaganda*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Figura 39 – Auto retrato do artísta

Fonte: acervo do artísta

“Não existem coletes a prova de palavras”