

ALGUMAS COISAS DURAM MUITO TEMPO E MAIS UM POUCO

A obra de arte confessional como ponto de intersecção coletiva e individual

THOMAS GABRIEL BENEZ SZOTT
DISSERTAÇÃO DE Mestrado APRESENTADA
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
Mestrado em Artes Plásticas. Ramo Pintura

ORIENTADOR:
PROFESSORA DOUTORA FILIPA CRUZ

COORIENTADOR:
PROFESSORA DOUTORA JOIELE LAMPERT DE OLIVEIRA

**ALGUMAS
COISAS
DURAM
MUITO
TEMPO
E
MAIS
UM
POUCO**

**THOMAS
SZOTT**

ALGUMAS COISAS DURAM MUITO TEMPO E MAIS UM POUCO

A obra de arte confessional como ponto de intersecção coletiva e individual

Thomas Gabriel Benez Szott

Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas - Pintura
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Orientador: Professora Doutora Filipa Cruz
Coorientador: Professora Doutora Jociele Lampert de Oliveira

2021

*Para Mara e Maria,
na terra e no céu.*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer a minha orientadora, a Professora Filipa Cruz, por sua simpatia, dedicação e, sobretudo, paciência e compreensão comigo durante o processo de escrita da dissertação. Eu acredito que há ocasiões na vida em que só é preciso que alguém nos dê a oportunidade e a atenção para alcançar os nossos objetivos, e foi o que a Professora Filipa me deu ao aceitar me orientar neste trajeto. Sou muito grato desde o café que marcamos para conversar sobre o que hoje está se completando.

A Professora Jocielle Lampert, por me acompanhar em mais um ciclo de aprendizado e por me dar o seu apoio, mesmo estando a um oceano de distância. Por me ensinar o gosto pela pesquisa e o prazer das tintas.

As minhas amigas que tive a sorte de conhecer durante estes dois anos, em especial à Leticia Maia, Bruna Vettori e Catarina Marques. Hoje mais do que nunca sei que a vida não se vive sozinho e que os amigos tornam tudo mais especial. Tenho muita admiração por todas e esperança para o futuro de todos nós.

A minha mãe Mara, por acreditar em mim e pelas palavras de carinho e encorajamento. Por me ensinar a “botar os pés no chão” e enfrentar os desafios do caminho, mas sem deixar de aproveitar os prazeres da vida.

E por fim, a minha avó Maria, a quem considero como minha segunda mãe e queria muito poder dividir este momento. Sei que está olhando por mim, onde quer que esteja.

RESUMO

A presente dissertação analisa a arte confessional como intersecção de questões pertencentes à individualidade e coletividade de sujeitos. Como resultante contemporânea da confissão no contexto das artes plásticas, a arte confessional responde a uma longa linhagem de práticas confessionais que visam o conhecimento de sujeitos sobre si mesmos e a expressão deste saber a outros: o artista expressa em seu trabalho as particularidades de si que apenas este conhece aos espectadores. Considerada uma prática artística essencialmente individualista, observa-se a arte confessional como derivada a partir da autobiografia do artista, empregando sua memória e perspectiva desta na construção de narrativas de vida. O artista, ao recorrer à memória para relembrar momentos de sua vida, acaba-se envolvendo em processos de autoficção nos quais tem sua memória e a memória de si alterada decorrente de seu contexto presente. Além de sua memória, é possível perceber a presença da expressão da subjetividade do artista. Seus sentimentos, pensamentos e ações, decorrente do contexto em que este existe acabam por guiar as narrativas de vida que apresenta. Desta forma, argumenta-se que objetos artísticos de cariz confessional poderiam existir como via de conexão entre indivíduos decorrente de sensações compartilhadas. Considera-se as sensações compartilhadas como elementos que existem dentro do âmbito da intersubjetividade humana, ou seja, sensações que qualquer sujeito poderia experienciar como amor, luto ou prazer. Tanto a memória quanto a subjetividade particular do artista, apesar de se originarem de uma voz singular, atuam dentro da esfera coletiva. Espectadores ao contemplar objetos artísticos que expressam o “eu” do artista encontrariam a possibilidade de reflexão e autodescobrimento de si mesmos na vida do outro. A presente dissertação origina-se a partir de uma pesquisa prática em arte que se baseia na rememoração e revelação do sujeito, assim como sobre reflexões da vida daquele que se está a revelar.

Palavras-chave: Arte confessional, confissão, espectador, memória, autobiografia, subjetividade, colectivo.

ABSTRACT

This dissertation analyzes confessional art as an intersection of issues pertaining to the individuality and collectivity of subjects. As a contemporary result of confession in the context of plastic arts, confessional art responds to a long lineage of confessional practices that aim at the knowledge of subjects about themselves and the expression of this knowledge to others: the artist expresses in his work the particularities of himself that only this one knows the spectators. Considered an essentially individualistic artistic practice, confessional art is seen as derived from the artist's autobiography, using his memory and perspective of this in the construction of life narratives. The artist, when resorting to memory to recall moments in his life, ends up involved in self-fiction processes in which his memory and memory of himself are altered as a result of his present context. In addition to his memory, it is possible to perceive the presence of the expression of the artist's subjectivity. His feelings, thoughts and actions, resulting from the context in which he exists, end up guiding the life narratives he presents. In this way, it is argued that artistic objects of a confessional nature could exist as a way of connection between individuals resulting from shared sensations. Shared sensations are considered as elements that exist within the scope of human intersubjectivity, that is, sensations that any subject could experience such as love, mourning or pleasure. Both the memory and the artist's particular subjectivity, despite originating from a singular voice, act within the collective sphere. Spectators, when contemplating artistic objects that express the artist's "I", would find the possibility of reflection and self-discovery of themselves in the life of the other. This dissertation originates from a practical research in art that is based on the remembrance and revelation of the subject, as well as on reflections on the life of the one who is revealing himself.

Keywords: Confessional art, confession, spectator, memory, autobiography, subjectivity, collective.

SUMÁRIO

<i>AGRADECIMENTOS</i>	3
<i>RESUMO</i>	5
<i>ABSTRACT</i>	7
<i>INTRODUÇÃO</i>	13
<i>CAPÍTULO I – CONFESSIONÁRIO</i>	17
1.1 O REVELAR DE SI	19
1.2 POÉTICAS CONFESSIONAIS NAS ARTES PLÁSTICAS	23
1.3 ARTISTA CONFESSIONAL, ARTISTA EMANCIPADO	26
<i>CAPÍTULO II – ALGUÉM ESTEVE AQUI: UM LABOR DE MEMÓRIA</i>	37
2.1 THE BALLAD & RAY’S A LAUGH – AMOR E DOR EM FOTOGRAFIAS FAMILIARES	39
2.2 COMPREENDENDO AUTOBIOGRAFIA	48
2.3 MEMÓRIA E AUTOFICÇÃO	52
2.4 LEMBRANDO COLETIVAMENTE	55

<i>CAPÍTULO III – INTERFACES INTERPESSOAIS: A INTERSECÇÃO ENTRE PESSOAL E COLETIVO</i>	61
3.1 EXQUISITE PAIN & MY BED – MEMORIAL DE UM CORAÇÃO PARTIDO	63
3.2 INTERIOR COMPARTILHADO	70
3.3 COMUNIDADES INVISÍVEIS	73
3.4 ALGO FAMILIAR	77
<i>CAPÍTULO IV – PARA QUEM ESTIVER LENDO</i>	81
4.1 ALGUMAS COISAS DURAM MUITO TEMPO E MAIS UM POUCO	83
4.2 PROCESSOS CONFESSORAIS	91
4.3 CARTOGRAFIAS DE ORIGEM	106
<i>CONCLUSÃO</i>	113
<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i>	117
<i>ANEXO - ALGUMAS COISAS DURAM MUITO TEMPO E MAIS UM POUCO: PORTFÓLIO</i>	123

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de Mestrado em Artes Plásticas – Pintura apresenta-se como conclusão de um ciclo de estudos que se centrou numa pesquisa sobre arte, resultante de uma pesquisa em arte. Partindo de reflexões originadas em uma investigação artística que se baseia na revelação da própria história e intimidade, o seu objetivo é analisar como objetos artísticos de cariz confessional se podem apresentar como ponto de encontro e reflexão de questões da individualidade e coletividade de indivíduos – do artista e dos espectadores –, através da história de vida pessoal explorada no campo das artes plásticas.

A arte confessional é um termo referente a uma forma de arte que surgiu no final do século XX focada na revelação intencional do eu privado (Jackson, R. L. & Hogg, M. A., 2010, p. 1). Segundo Outi Remes, em sua tese *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art* (2005), a arte confessional é uma subcategoria da arte autobiográfica, pois ambas utilizam e partem de assuntos provindos das particularidades da memória do artista. Partindo da arte autobiográfica, a arte confessional compartilharia o caráter autorreferencial da primeira ao se basear na vida do artista, tomando uma seleção de memórias e eventos do seu passado como material exploratório. Porém, distingue-se da estrutura autobiográfica comum, ao explorar assuntos que poderiam ultrapassar os limites do que o espectador possa considerar “seguro” ou agradável (Remes, 2005, p. 8): eventos, situações, experiências e sensações vivenciadas pelo artista em sua intimidade e cujas expressões através das artes plásticas poderiam ser percebidas como menos “dignas” de serem reveladas tão abertamente ao público.

No primeiro capítulo são abordados conteúdos que evidenciam o estado da arte da presente pesquisa. Como modo a dar base para os assuntos desenvolvidos nos capítulos subsequentes, são apresentados conteúdos introdutórios referentes à confissão, à arte confessional e ao artista que recorre a este modo de fazer arte para a expressão de si. Ao longo de processos de desenvolvimento e reconfiguração enquanto uma prática ocidental, a confissão teria sua resposta no âmbito artístico através de um termo nomeado como arte confessional, o qual se referiria a uma prática onde artistas revelariam informações sobre sua história e subjetividade em suas produções plásticas.

No segundo capítulo, concentra-se no indivíduo confessional que revela sua vida através da produção artística. Ao se apresentar como uma prática artística de caráter particularmente individualista, na qual o artista se tem como centro focal de todas as suas produções, considera-se esta como composta, principalmente, pela autobiografia do artista. A revelação do indivíduo de sua vida se faz através do ato de rememoração desta, dos caminhos que percorreu e pessoas que estavam presentes em sua trajetória pessoal. A arte confessional ao gerar materiais que lidam com a memória, pode oferecer a possibilidade do entendimento destes como objetos memoriais, à medida em que expõem, através da perspectiva do artista, a vida de pessoas de sua época.

No terceiro capítulo volta-se a atenção em direção aos espectadores. Observando como o contato com a história de vida do artista pode dar origem a processos de identificação e reflexão, do espectador com suas próprias vivências, considera-se que obras de arte confessional, apesar de serem originadas pela subjetividade de um indivíduo, podem acolher e representar a de outros. Apesar das especificidades da vida de cada um, pessoas conseguiriam conectar-se umas às outras mediante aquilo que resulta de suas vivências: o sentir. Como sensações universais, estas estariam a unir cada indivíduo intersubjetivamente, podendo ser

vivenciadas e compartilhadas por qualquer pessoa.

Por fim, o quarto capítulo reserva-se como capítulo pessoal daquele que está a escrever. Esta última secção do texto, que se dedica aos objetos artísticos que correspondem e originaram o foco dos assuntos da pesquisa teórica realizada, busca discorrer sobre o corpo das produções artísticas apresentadas e seu processo de criação.

Como uma dissertação que aborda temas sobre as narrativas de vida de sujeitos, expressas através do trabalho artístico, a presente investigação tem como lugares de origem, pontos que também são pessoais a aquele que está a escrever. Seja de minha própria produção artística, baseada na rememoração e revelação de vivências e que se apresenta como marco de evolução de práticas diarísticas, quanto do interesse com a obra e vida de artistas confessionais e/ou autobiográficos, a investigação é, sobretudo, uma busca de aprofundamento dos conteúdos abordados, de autoconhecimento através da prática artística e, possivelmente, de proporcionar a outros esclarecimentos sobre a temática da arte confessional.

CAPÍTULO I

CONFESSIONÁRIO

1.1 O REVELAR DE SI

A revelação da vida e consequente intimidade – seu eu – por parte de indivíduos, de forma autônoma ou compelida, ocorre cotidianamente. Basta ter em mente sessões de psicanálise com um terapeuta, de psicologia, o confessionário com um padre ou uma conversa íntima com familiares ou amigos, o uso de diários e consequente processo de os tornar públicos e o universo artístico e literário. Inserida em diversos âmbitos da vida humana como um dos modos mais valiosos de produzir, estudar ou reanalisar a verdade do sujeito, a confissão tornou não só a sociedade em uma sociedade confessional, como “[o] homem ocidental [também] se tornou um animal confessional” (Foucault M. , 1978, p. 59). Quanto à origem da confissão e sua inserção na existência humana, levou-se em consideração a genealogia da confissão na obra de Michel Foucault, e a forma como permitiu perceber que o ato confessional abrange um conjunto de saberes e práticas relativas à subjetividade, onde o exercício da exposição de si produz um conhecimento acerca do sujeito.

Em *Technologies of the Self* (1988), Foucault rastreia a presença inicial de práticas confessionais até ao período histórico da Grécia Antiga, as quais se apresentavam tanto na prática de “cuidado do eu”, como na afirmação “conhecer o eu” (Foucault M. , 1988, p. 22). Foucault expressa que, como princípio geral de conduta social e pessoal, o “cuidado do eu” teria como objetivo o aperfeiçoamento pessoal, o considerar e o tornar a própria vida em algo a aprimorar através da auto percepção e correção (Foucault M. , 1988, p. 19). De modo a cuidar de seu eu, indivíduos deveriam manter o hábito da escrita de suas ações, pensamentos e atividades do dia de maneira a revisá-los, ou seja, deveriam conhecer o seu eu. O “cuidado do eu” através da escrita proporcionaria o conhecimento de si e o “conhecer o eu” tornar-se-ia no objetivo principal da busca do cuidado de sua vida (Foucault M. , 1988, p. 26). O foco desta escrita sobre si, não teria como objetivo buscar as próprias falhas, mas exercitar bons costumes e regras de conduta. Para o autor, os erros cometidos

seriam apenas detalhes passíveis de correção: “[o] indivíduo constitui a intersecção entre atos que devem ser regulados e as regras do que deveria ter sido feito” (Foucault M. , 1988, p. 34).

Sem embargo, com o surgimento da religião cristã, Foucault aponta que se reconfigurou a relação entre as práticas do cuidado e conhecimento do eu. Enquanto antes o “cuidado do eu” se compreenderia como a preocupação do indivíduo pela sua auto regulação e aperfeiçoamento, no Cristianismo seu objetivo ter-se-ia voltado para a manutenção da pureza e para a renúncia do “eu”. O “conhecimento do eu”, obtido através da escrita, ter-se-ia substituído pela verbalização deste, e, ao invés de se apresentar como a percepção de possíveis melhorias a realizar, nesta nova configuração tornar-se-ia numa forma de proporcionar aos outros (e não ao indivíduo) o conhecimento de seus pecados. “Conhecer a si mesmo era paradoxalmente o caminho para a renúncia de si próprio” (Foucault M. , 1988, p. 22) e renunciar o “eu” seria a principal condição a se submeter na busca pela purificação do espírito e pela salvação da alma.

Para Foucault, “[o] Cristianismo não é somente uma religião de salvação, é uma religião confessional” (Foucault M. , 1988, p. 40). O autor destaca a presença de dois modelos principais de revelação cristã. O primeiro, a exomologese ou “reconhecimento do fato” (Foucault M. , 1988, p. 41), apresenta, em caráter de penitência, a revelação da verdade de si. A penitência, não como um ato, mas um *status*, seria imposta e confirmada de forma pública pelo padre ao indivíduo que o buscava para revelar seus pecados. Não existindo como um comportamento verbal, mas como um reconhecimento de si como pecador, o indivíduo revela sua verdade não para a renunciar, mas como forma de expor sua natureza pecadora. O indivíduo revela-se para ser julgado e, como penitente, prefere a punição do que o abandono da fé (Foucault M. , 1988, pp. 41, 43).

O segundo modelo consiste na *exagoreusis*, uma prática distinta de revelação verbal do eu, reminescente das práticas gregas, que teria seu foco voltado para o pensamento. Como uma forma de autoexame, a *exagoreusis* estaria relacionada à obediência e à contemplação – dois princípios espirituais do Cristianismo monástico. O indivíduo deveria obedecer às regras e ao mestre – com poder para discriminar seus pensamentos em bons ou ruins –, e seu comportamento estaria em total controle deste último como “um sacrifício do eu, da vontade própria do sujeito” (Foucault M. , 1988, p. 45). O indivíduo deveria cultivar a pureza de seus pensamentos, ao passo que seria sua obrigação voltar estes continuamente a Deus, assegurando-se que seu coração era suficientemente puro. Para atingir tais objetivos, o indivíduo deveria “contar todos os pensamentos ao seu diretor, ser obediente ao mestre em todas as formas, se envolver permanentemente na verbalização de todos os pensamentos” (Foucault M. , 1988, p. 47). A confissão como uma marca da verdade, através da contemplação permanente de Deus, teria o ato de confessar como um sacrifício do seu próprio “eu”.

Com o advento das ciências humanas, a confissão sofre outro processo de reconfiguração, mantendo as práticas de conhecimento do eu e a revelação verbal deste provindas do Cristianismo, porém, sem a obrigatoriedade da renúncia de si. Foucault em *The History of Sexuality I: The Will to Knowledge* (1978), argumenta que as sociedades ocidentais, pelo menos desde a Idade Média, estabeleceram a confissão, próxima do depoimento de testemunhas e de rituais de teste, como um dos principais meios e técnicas nos quais se confia para a produção da verdade (Foucault M. , 1978, p. 58). No entanto, Foucault diz que sua prevalência veio com o surgimento de um número de áreas, como a psicanálise e a psiquiatria moderna, focadas na expressão verbal dos pacientes de suas ansiedades e desejos inconscientes. Estas ciências tornam-se exemplo de como práticas religiosas de confissão, apropriadas por uma *scientia sexualis*¹ secular, se introduziram nos aspetos mais íntimos da vida

¹ Foucault chama de *scientia sexualis* a prática ou procedimentos que as civilizações ocidentais desenvolveram através dos séculos para produzir a verdade do sexo (a confissão), que são engrenadas em uma forma de conhecimento-poder. Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality I: The Will to Knowledge*. P. 58.

(Foucault M. , 1978, p. 58). A confissão apropriada em diversas áreas, não se limitaria ao espaço da igreja, fazendo parte dos relacionamentos que indivíduos teriam entre si, como consigo mesmos. Introduzida em diferentes âmbitos da sociedade, a confissão a tornaria, assim, em uma sociedade confessional:

A confissão espalhou seus efeitos por toda a parte: na justiça, na medicina, na educação, nas relações familiares, nos relacionamentos amorosos, nos assuntos mais comuns da vida cotidiana e no mais solene dos rituais; um confessa seus crimes, seus pecados, seus pensamentos e desejos, suas doenças e problemas; passa-se a revelar, com a maior precisão, o que é mais difícil de contar (Foucault, 1978, p. 59)

Embora se apresentasse em seu início como uma prática de cuidado e conhecimento do eu por indivíduos e, posteriormente, reconfigurada como forma de designar penitência e renunciar a si mesmo, a confissão inserida em diversas áreas da vida cotidiana tornar-se-ia parte das interações e relacionamentos entre indivíduos. Seja dentro da esfera profissional (o paciente que revela suas aflições físicas ou psíquicas ao médico) ou pessoal (confidências contadas a aqueles que se tem confiança), indivíduos expressam suas “verdades” uns aos outros, de forma autônoma, quanto compelida. Como uma autoexpressão do indivíduo que envolve o contato com um outro, a presente pesquisa tem como objetivo apresentar como a confissão inserida nas artes plásticas pode constituir não apenas uma forma de conexão entre indivíduos, como levanta questões pertencentes aos âmbitos individual e coletivo.

1.2 POÉTICAS CONFESSIONAIS NAS ARTES PLÁSTICAS

Considerando a aparente omnipresença da confissão nas diversas esferas da vida humana, também é possível observar sua existência no âmbito das artes plásticas. Apresentando-se sob o termo da arte confessional, este refere-se a uma forma de arte contemporânea que foca na revelação intencional do eu privado (Jackson, R. L. & Hogg, M. A., 2010, p. 1) ou então, na qual artistas empregam em suas obras, assuntos retirados em grande parte, ou exclusivamente, de suas vidas (Galenson, 2008, p. 2). Em ambos os casos, a arte confessional compartilha de pressupostos da confissão, principalmente no que concerne ao conhecimento do eu e sua comunicação com outros indivíduos.

David Galenson (2008) compara a arte confessional à poesia confessional do final do século XX, caracterizada como “altamente subjetiva, [que] privilegiava o pessoal sobre o universal, era escrita na linguagem de fala comum, frequentemente tomava a alienação como tema e não reconhecia nenhum assunto como fora dos limites” (Galenson, 2008, p. 5). Os artistas confessionais, como os poetas confessionais, assumiriam aquilo que melhor conhecem como objeto central de suas produções – a sua própria vida e intimidade – dedicando (quase) todo o seu corpo de trabalho à autoexploração e expressão/revisitação/exploração de experiências passadas na sua estrutura conceptual e/ou compositiva. Apesar da arte confessional ser enquadrada como um termo que se refere a uma prática contemporânea (Jackson, R. L. & Hogg, M. A., 2010, p. 1), Galenson, propondo um esboço da história da arte confessional, compreende Vincent van Gogh como um “protótipo do artista confessional” (Galenson, 2008, p. 8):

“[van Gogh] converteu todas as suas aspirações e angústia em sua arte, a qual se tornou como o primeiro exemplo de uma arte verdadeiramente pessoal, arte como um meio profundamente vivido de libertação pessoal ou transformação de si mesmo” (Schapiro, como citado em Galenson, 2008, p. 7).

Como exemplo de artistas cujas produções são dedicadas à exploração de suas experiências passadas, Galenson sugere, também, como poéticas confessionais podem também ser observadas nas obras de Edvard Munch, Frida Kahlo, Francis Bacon, Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Tracey Emin, entre outros.

Explorando o termo, Outi Remes em *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art* (2005) propõe que as poéticas confessionais nas artes plásticas abrangem outras subjetividades além daquela pertencente ao artista, podendo ser substituídas pelas de outros sujeitos abordados nos objetos artísticos e pela do espectador. Em seu modo convencional, as poéticas confessionais partiriam da vida do artista. Sua autobiografia, sentimentos ou estados mentais seriam o foco principal de suas produções artísticas, podendo ter sua vida e arte estreitamente aproximadas (Remes, 2005, pp. 9, 79). Como possível variação deste modo, o foco dos assuntos e objetos artísticos seria a vida de outros sujeitos ao invés da vida do artista. Este seria somente um agente canalizador das experiências de vida de outras pessoas, tornando suas obras como espaço para que estes pudessem revelar questões sobre si, se assim o desejassem (Remes, 2005, pp. 10, 62). Além da confissão do artista ou dos sujeitos aos quais este primeiro abordaria em suas obras, o espectador também estaria a produzir poéticas confessionais a partir de sua subjetividade (Remes, 2005, pp. 151, 155): ao ter contato com objetos artísticos de cariz confessional, produziria significados e conceitos partindo de sua própria vida comparada com o que visualizaria ou se confrontaria.

Remes refere que apesar da arte confessional frequentemente apresentar aspetos chocantes e sensacionalistas, respondendo a modos de consumo semelhantes aos dos tabloides, novelas documentais e *reality-shows*, também alimenta o apetite do espectador por relações pessoais (Remes, 2005, p. 9). O espectador procura o conhecimento da vida do outro para obter, sanar e/ou visualizar algo da sua própria

vida – ou por puro prazer curioso –, apesar da possível existência de informações que o possam chocar, constranger ou considerar inseguras (Remes, 2005, p. 8). A arte confessional apesar de revelar a relação entre arte e o voyeurismo obsessivo da sociedade, não é um simples subproduto deste tipo de cultura, pois diferente do entretenimento confessional que busca proporcionar entretenimento a um grande público, esta não se compromete a agradar sua audiência (Remes, 2005, p. 185). Em sua pesquisa, a autora utiliza como recorte a produção de artistas britânicos do final do século XX como Tracey Emin, Gillian Wearing e Richard Billingham, sugerindo que a arte confessional, em relação às obras produzidas neste local e período, surgira como reflexo, mimese e paródia dos valores e cultura britânica e do seu modo de confessar (Remes, 2005, p. 184).

A exemplo do que é apresentado por Galenson e Remes, percebem-se potenciais conexões entre aquilo que expõem com as práticas confessionais levantadas por Foucault em sua genealogia da confissão. Num panorama geral, as produções de artistas confessionais poderiam ser identificadas como reflexo da confissão inserida nos diversos contextos da sociedade. Assim como na psicanálise, na justiça ou nas relações familiares, as artes plásticas também seriam um campo no qual os sujeitos se poderiam confessar ou explorar a confissão. Atendendo aos artistas ou sujeitos que estão a revelar o que melhor conhecem – seu eu –, a comunicação de sua pessoa e história assemelha-se aos modos de conhecimento do eu, presentes tanto na Grécia Antiga quanto no Cristianismo, porém reformulados na contemporaneidade. Não se observam suas revelações como forma de reconhecimento de si como indivíduos pecadores, e sim de sua própria humanidade. Apesar dos processos de reconfiguração, a confissão nas artes plásticas, assim como com a palavra escrita e falada dos períodos gregos e cristãos, seriam meios dos quais indivíduos poderiam transpor, conhecer, cuidar e comunicar suas questões e vivências pessoais.

1.3 *ARTISTA CONFSSIONAL, ARTISTA EMANCIPADO*

Para Foucault a confissão é uma relação de poder e esta relação é necessária para a sua existência (Foucault M. , 1978, p. 61). Um indivíduo que confessa necessita de um confessor, ou seja, de uma autoridade a quem confessar e que não é somente um interlocutor, mas quem “requer da confissão, a prescreve e a aprecia, e intervém de forma a julgar, punir, perdoar, consolar e reconciliar” (Foucault M. , 1978, p. 62). Considerando a arte confessional como reflexo contemporâneo da confissão nas artes plásticas, compreende-se que esta, provavelmente, também exista dentro de uma relação de poder, pois, segundo Foucault, necessitaria de uma para existir: o artista que expressa as particularidades de sua vida e pessoa o faria pois alguém estaria a compeli-lo a se confessar. Mas quem compele o artista confessional? Existe realmente uma autoridade física a demandar saber a verdade sobre sua vida e pessoa? Nesta pesquisa, considera-se a não existência desta autoridade, ou ao menos, não como uma outra pessoa a exercer esta relação com o artista, pois, como uma prática autorreferencial, seria difícil imaginar que haveria alguém a intimá-lo a que se revele. No lugar disto, julga-se o artista confessional como autônomo dentro desta relação de poder, assumindo simultaneamente as posições daquele que confessa e aquele que requer sua confissão, exercendo a revelação de si em total liberdade.

Tendo em mente a arte como um modo de comunicação e de expressão, é possível considerar que neste jogo de transmissão de mensagens haja sempre quem se enquadre como emissor (o artista) e como recetor (o espectador). É possível argumentar que aqueles que estão a observar trabalhos de arte também possam ser considerados como agentes transformadores dos significados destes.

Ao contrário do artista que cria, manipula e dá a vida às imagens e matérias, o espectador encontra-se num ponto além, interpretando o sentido daquilo que observa e experiencia à sua maneira dentro do enquadramento e contexto que lhe é disponibilizado, apesar das intenções iniciais do artista com o significado de seus objetos artísticos (Rancière, 2012, pp. 17 - 21). Jacques Rancière em *O Espectador Emancipado* (2012) esclarece como o espectador tem capacidades autônomas de compreender e “traduzir à sua maneira o que percebe” (Rancière, 2012, p. 20). Como espectadores, indivíduos deteriam o poder de associar e dissociar os signos daquilo que veem ao que viram, de criar suas conexões e entender a proposta do artista. Os objetos artísticos que surgiriam como um elemento entre espectadores e artista, possuiriam um sentido que o artista não poderia antecipar. Seriam os espectadores que agiriam como intérpretes ativos deste novo sentido, apropriando-se do que este expressa, para torná-lo seu (Rancière, 2012, pp. 18, 19, 25). Rancière sugere que os artistas, assim como mestres ou pedagogos, não deveriam participar na lógica da relação pedagógica embrutecedora – a lógica de transmissão fiel e direta –, preferindo, ao invés desta, a emancipação intelectual daqueles que ignoram (Rancière, 2012, pp. 14, 17). O artista embrutecedor estaria frequentemente construindo o abismo de conhecimento entre si e aqueles que estão a observar, constantemente colocando-se em uma posição de saber versus ignorar com o espectador, onde este deveria entender os significados intencionados pelo artista para, assim, deixar de ser ignorante (Rancière, 2012, p. 14). Em oposição disto, a emancipação intelectual surgiria a partir do momento em que o artista não iria estar a construir a distância de saberes entre ele e o espectador, mas dispendo meios para que este entenda suas produções à sua maneira (Rancière, 2012, p. 15). Seja pelo título, materiais empregues, cores, formas e/ou contexto em que o trabalho de arte está inserido, os espectadores obteriam suas próprias conclusões pelo que o trabalho apresenta e não pelo que lhes é dito.

Desta forma, é proposto contemplar a lógica da emancipação de forma inversa, focando-se no artista. Em primeiro lugar, se os espectadores são emancipados em sua compreensão dos objetos artísticos, poder-se-ia dizer que o artista também se encontra emancipado nesta lógica, ou ao menos, que teria a capacidade de assim o ser. Tendo em consideração a condição emancipada dos espectadores, ao invés de insistir na transmissão direta e fiel do significado de suas produções artísticas, o artista não teria obrigações ou expectativas que o compeliriam a produzir para o entendimento de outros. Isto não quer dizer que suas produções não possam ser interpretadas como inicialmente foram concebidas, ou até que sua intenção não seja válida, apenas que a partir do momento em que uma obra toma participação no conhecimento público, seu significado deixa de ser fixo e singular².

Ao buscar pela libertação da relação de poder exercida pela confissão, sugere-se observar o artista confessional sob a perspectiva do artista emancipado. Em primeira instância, como qualquer artista que pode ser emancipado em sua própria produção, o artista confessional pode ser independente em seu revelar, ao abdicar do controle sobre o entendimento de outros sobre os símbolos e significados que produz. Se a confissão é a revelação da verdade do eu do artista e os espectadores interpretam o que observam à sua maneira (dentro de um enquadramento ou contexto), não haveria sentido em considerar que estes ocupariam a figura de autoridade que requer a confissão do artista, pois tirariam suas próprias conclusões do que lhes é revelado – não haveria sentido em lhes confessar a “verdade”.

Isto é reforçado se for levado em consideração que o que o artista confessional cria é decorrente de sua própria história e subjetividade – a sua confissão. Foucault sugere que a “confissão liberta, mas o poder reduz um ao silêncio” (Foucault M. , 1978, p. 60),

² “[Uma] obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade” (Eco, 2015, p. 95).

deste modo, ao não ser submetido à compreensão dos espectadores dos significados produzidos, tanto o artista confessional quanto a confissão estariam libertos do silêncio que poderia provir das amarras de outros.

Embora possa aparentar ser uma prática artística narcisista ao concernir principalmente, senão completamente, ao próprio artista, objetos artísticos confessionais podem apresentar algo sobre outros indivíduos tanto quanto sobre aquele que os realizou. Constituindo-se pela autobiografia do artista, a arte confessional, como uma resposta contemporânea da confissão, comporia uma forma de conhecimento historiográfico através da perspectiva pessoal do indivíduo em suas narrativas de vida. Smith & Watson (2002) sugerem que narrativas de vida são sempre interações simbólicas no mundo, discursos marcados por registros culturais e historicamente específicos, resultantes dos processos de conhecimento da experiência da própria vida pelos indivíduos que estão a contá-la (Smith & Watson, 2002, pp. 26, 49, 50). Ou seja, as narrativas de vida do artista estariam influenciadas por seu contexto histórico e cultural à medida em que este absorve e filtra as questões presentes no tempo e ambiente em que existe, seja de forma consciente ou inconsciente. O artista confessional ao lidar com questões do seu “viver”, teria seus objetos artísticos como resultantes do mundo em que existe e que poderiam elucidar a vida de outras pessoas daquela época.

Analisando o panorama atual da arte confessional, as obras de Jenna Gribbon servem como exemplo desta relação de influências. Tendo a confissão presente no corpo completo de suas produções, as pinturas de Gribbon apresentam grandes doses de intimidade. Pensando na forma como indivíduos olham uns para os outros e reconsiderando o papel do *voyeur*, a artista ao trabalhar a partir de bases fotográficas como registro de memória e experiência, pinta aqueles que lhe são mais próximos – seus amigos, filho e namorada - em retratos de momentos de intimidade, capturados em instantes de *joie de vivre*.

Em *Microcosm* (2020) (Figura 1), Gribbon apresenta uma cena de intimidade onde figura a si mesma junto a seu filho pequeno a dormir. O espaço privado do leito, partilhado por mãe e filho em momento de repouso, é tornado público; seu microcosmo é revelado aos olhos de outros. Esta pintura não apenas representa o carinho materno, expresso pelo olhar e situação em que se encontram as figuras, mas pode ser um fixar do instante. Já em *Lunch Touch* (2020) (Figura 2), como se o espectador estivesse a olhar pelos olhos da artista, a mão de sua namorada repousa em sua perna, por debaixo da mesa, numa demonstração de afeto que outrora seria percebida somente por aquelas duas pessoas. Embora não se especifique o local onde ocorre a cena, podendo ser no espaço de sua casa ou em um local público, a obra denota o gesto carinhoso do cotidiano de um casal. A hora do almoço, sendo um momento de reunião entre as duas partes, torna-se uma oportunidade de troca de afeto. *Studio Break* (2019) (Figura 3) revela outra camada de intimidade, também expondo ao público o que seria privado. Tal como o título anuncia, a cena apresentada nasce de uma pausa do trabalho de ateliê. Na intimidade da nudez e no durante ou no após uma relação sexual, a composição organiza-se a partir do olhar de Gribbon. Observa-se a mão de sua namorada sobre seu peito, enquanto esta se posiciona entre suas pernas. Gribbon, com suas pinturas, revela ao espectador uma gama de momentos íntimos, que outrora seriam compartilhados somente pelas pessoas presentes naqueles instantes. Ela convida quem observa a ser *voyeur* de alguns recortes de sua vida, frutos da representação de momentos experienciados longe do olhar do espectador. Gribbon expressa pictorialmente janelas para instantes de ternura ou de dinâmicas cotidianas da esfera privada.

Observando as suas produções plásticas, é possível compreender que Gribbon ao apresentar ao espectador aquilo que a própria observa, guia o olhar deste somente para o que a artista quer que este veja. Ela proporciona meios para que interpretem



Figura 1 Jenna Gribbon. *Microcosm*. Pintura. Óleo sobre linho. 31 x 23 cm. 2020. Cortesia de Frederick and Freiser Gallery.



Figura 2 Jenna Gribbon. *Lunch Touch*. Pintura. Óleo sobre linho. 31 x 23 cm. 2020. Cortesia de Fredericks and Freiser Gallery.



Figura 3 Jenna Gribbon. *Studio Break*. Pintura. Óleo sobre linho. 25 x 20 cm. 2019. Cortesia de Fredericks and Freiser Gallery.

seu trabalho dentro de um contexto de observação destes, mas sem estabelecer um significado definitivo. Convidando à emancipação dos espectadores e, emancipada em sua expressão como qualquer outro artista, suas produções que são sobre sua vida e a partir de sua perspectiva, podem ser percebidas como confessionais e emancipadas. Ao mesmo tempo em que a artista expressa assuntos e questões de sua vivência, em suas pinturas percebe-se a presença de outras pessoas. Estas pessoas, que fazem parte de suas narrativas visuais, apresentam fragmentos de sua própria história expressa pictoricamente: é em grande parte, pela observação daqueles que habitam suas pinturas, que se chega à configuração de um fragmento contextual de sua vida. Como se percebe em seus objetos artísticos, Gribbon além de ser mãe de uma criança, também está em um relacionamento homoafetivo. Apesar de nos dias atuais ainda existir a discriminação de homossexuais, e ainda mais se adicionar o preconceito contra famílias que não são formadas pelas figuras habituais de pai-mãe, vive-se num contexto histórico sem precedentes quanto à aceitação de pessoas não pertencentes à hegemonia heterossexual. As obras de Gribbon, como produto de seu tempo, estão marcadas por este contexto histórico, consequentemente vindo a existir precisamente porque foram realizadas neste momento.

Apesar de objetos artísticos confessionais poderem ser percebidos como chocantes ou “estranhos”, não se considera que estes atributos sejam inatos dos trabalhos e sim como uma consequência da percepção do espectador. Aqueles que estão a observar, em sua perspectiva e posicionamento, conferem significados ao que observam, nunca coincidindo com a intenção do artista. As pinturas de Gribbon parecem transmitir naturalidade nas cenas de intimidade, de relação amorosa, de filiação, de sexo ou do cotidiano simplesmente, o que não implica serem interpretadas por outros de forma semelhante.

A partir do analisado, extrapola-se que o artista confessional, na lógica inversa do espectador emancipado, fugiria à relação de poder outrora necessária à existência da

confissão, precisamente por sua prática se referir a questões de sua vida e intimidade como foco central, ainda que sejam incluídas outras pessoas que participam do contexto representado ou da situação confessada: o expressar sobre si mesmo não está restrito à representação do próprio corpo. Embora a confissão em seu reconfigurar se tenha estabelecido como uma relação de poder, no âmbito das artes plásticas esta se percebe como isenta de uma figura de autoridade. O artista que revela e expõe suas particularidades e experiências, teria o poder de dar forma e de traduzir plasticamente temas que são vividos pelo próprio, mas, também, pelos demais, o que lhes confere um carácter próximo ao universal. Como modo de expressão que capacita o indivíduo a interpretar ideias através de diferentes linguagens e formas, a arte confessional proporcionaria o desenvolvimento de habilidades interpessoais.

No caso da arte confessional, a confissão ganha liberdade em lugar da penitência, o artista confessional não está sob juízo do espectador, tampouco este está sob o domínio do informado. A confissão e o artista confessional estão livres, pois não se espera nada destes como denunciante ativos de qualquer questão existente. No entanto, apesar da qualidade individualista desta prática, esta ainda pode envolver outros. O artista confessional ao fazer uso de sua história, conseqüentemente trata do período e contexto em que existiu, podendo abranger a realidade de outras pessoas que também existiram nesse momento. Suas narrativas de vida tornam-se espelhos da realidade e experiência humana vivida em determinada época. Entre os artistas cujas obras se percebem enquadrar sob o termo da arte confessional e que apresentam questões referentes ao tempo e lugar em que existem, existiam, produzem e estavam a produzir fazem-se notáveis os nomes de Tracey Emin, Frida Kahlo, Louise Bourgeois, José Leonilson, Nan Goldin, Richard Billingham, Greyson Perry, Gillian Wearing, Sean Landers, Félix Gonzalez-Torres, Wolfgang Tillmans, Bas Jan Ader, entre outros.

CAPÍTULO II

ALGUÉM ESTEVE AQUI:
UM LABOR DE MEMÓRIA

2.1 *THE BALLAD & RAY'S A LAUGH – AMOR E DOR EM FOTOGRAFIAS FAMILIARES*

Sendo a arte confessional uma prática particularmente única e individual ao artista que a realiza, observa-se que esta se desenvolve a partir de sua rememoração. Tingida pelas questões internas como sentimentos, afetos, traumas e estados psicológicos, quanto por questões referentes ao seu contexto histórico e cultural, a autobiografia ocupa uma grande parte dos assuntos confessionais desenvolvidos. O artista explora a sua vida e história e, como janelas sobre a existência de uma pessoa, os objetos artísticos oferecem ao espectador uma visão de sua vida física e real, os lugares que habitou e as pessoas fizeram parte de sua vivência. O espectador vê através do olhar do artista, que, por sua vez, observa através do prisma de sua existência. Mediante a exploração de sua história ou de situações específicas de sua vida pela arte, objetos artísticos confessionais que lidam com a autobiografia do artista poderiam considerar-se, com o passar do tempo, materiais de contribuição histórica – o artista em suas narrativas de vida apresenta não só a realidade em que este e outros viveram, como possibilita a compreensão das questões presentes naquele período e lugar. Estas particularidades da memória e da autobiografia, podem ser observadas em *The Ballad of Sexual Dependency* de Nan Goldin e em *Ray's a Laugh* de Richard Billingham.

Diário visual que narra a luta por intimidade e entendimento entre amigos, familiares e amantes, *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) é o nome da série fotográfica de Nan Goldin, na qual a artista capturou a vida de pessoas que viviam em Boston, Berlin e Nova York entre as décadas de 1970 e 1980 (figuras 4, 5 e 6). Originalmente exibida em formato de slide-show, as mais de 700 fotografias que compõem a obra eram apresentadas em conjunto com uma trilha sonora que ia de Maria Callas, James Brown a Velvet Underground e anedotas pessoais da artista sobre seus amigos.

Como protagonistas de suas fotografias, Goldin retratou a vida de pessoas que viviam naquele tempo e lugar, especificamente a vida de pessoas pertencentes à comunidade LGBTQIA+, as quais Goldin descrevia como “A Família de Nan” (Smith M. R., 2012, p. 18). Considerado pela artista como um diário visual de suas memórias, um “diário que ela deixa outros lerem” (Goldin, 2012, p. 6), a obra apresenta imagens de seus amigos e pessoas que a rodeavam, em momentos de amor, prazer, dor e perda, em um período marcado pela crise da HIV/AIDS e do uso excessivo de narcóticos. Além de revelar suas aventuras pessoais e as daqueles que a rodeavam, Goldin fomenta um entendimento sobre as diferentes linguagens afetivas que homens e mulheres possuem, sobre as dificuldades da vida naquele período histórico e sobre o esforço entre autonomia e dependência.

Realizada durante um período de dismantelamento do estado de bem-estar e desindustrialização em massa decorrente de mudanças na indústria manufatureira britânica, *Ray's a Laugh* (1996) é o nome da série de fotografias que traça a experiência pessoal de Richard Billingham e de sua família durante um período difícil de transição social. Realizada entre 1990 e 1996 na região de Midlands, Reino Unido, no apartamento onde moravam seus pais, a série expõe a relação disfuncional dos membros da família do artista, marcada pela pobreza debilitante e pela devastação do alcoolismo crônico de seu pai Raymond (figuras 7, 8 e 9). As imagens documentam a vida cotidiana de sua mãe Elizabeth, seu pai, Raymond e de seu irmão Jason, assim como o ambiente esquelético de sua casa e as interações violentas entre os membros de sua família com uma franqueza chocante. Ao longo da série, são revelados o alcoolismo severo de Raymond e a fixação obsessiva de Elizabeth por animais de estimação, somados à pobreza em que viviam. Tudo é gravado em filme fotográfico e o espectador acede a todos os momentos e ocasiões de sua vida: felicidade, tristeza e até tédio. Em *Ray's a Laugh*, Billingham representa cenários da classe trabalhadora da época enquanto evidencia o fracasso generalizado da desindustrialização e das reformas de bem-estar britânicas.



Figura 4 Nan Goldin. *Trixie on the cot, NYC (de The Ballad of Sexual Dependency)*. Fotografia. Impressão de alvejante com tinta de prata. 65,4 x 97,5. 1979. Cortesia de Solomon R. Guggenheim Museum.



Figura 5 Nan Goldin. *Bruce on top of French Chris* (da série *The Ballad of Sexual Dependency*). Fotografia. Impressão cibachrome. 22,9 x 34,9 cm. 1979. COrtesia de The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.



Figura 6 Nan Goldin. *Getting high, New York City* (da série *The Ballad of Sexual Dependency*). Fotografia. Impressão cibachrome. 22,9 x 34,9 cm. 1979. Cortesia de The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.



Figura 7 Richard Billingham. *Sem título (da série Ray's a Laugh 25)*. Fotografia. Impressão Fuji em cores de longa duração em alumínio. 80 x 120 cm. 1994. Cortesia de Saatchi Gallery.



Figura 8 Richard Billingham. *Sem título (da série Ray's a Laugh 36)*. Fotografia. Impressão Fuji em cores de longa duração em alumínio. 105 x 158 cm. 1995. Cortesia de Saatchi Gallery.



Figura 9 Richard Billingham. *Sem título (da série Ray's a Laugh 28)*. Fotografia. Impressão Fuji em cores de longa duração em alumínio. 105 x 158 cm. 1994. Cortesia de Saatchi Gallery.

The Ballad of Sexual Dependency de Nan Goldin e *Ray's a Laugh* de Richard Billingham são produções artísticas confessionais que utilizam a fotografia de forma documental para apresentar assuntos que derivam da temática familiar, que adota tanto o formato de família biológica, no caso de Billingham, quanto de família escolhida, em Goldin. Através de fotografias que imortalizam janelas de tempo, suas obras refletem o contexto e período em que foram realizadas e a complexidade dos relacionamentos entre indivíduos que se encontram à margem da sociedade. Goldin e Billingham, nos registros familiares, expõem a precariedade decorrente das políticas públicas do tempo e lugar em que estavam inseridos: Ronald Reagan, ao escolher ignorar a situação devastadora que a epidemia da AIDS³ estava a causar em Nova York entre as décadas de 1980 e 1990, especialmente em comunidades de indivíduos LGBTQIA+, gerou uma crise de saúde pública que estigmatizou e ceifou a vida de milhares de pessoas⁴. Similarmente, tomando sugestões do Reaganismo americano, as políticas públicas de Margaret Thatcher e John Major promoveram a perda da segurança financeira e de um estado de bem-estar que assolou os cidadãos britânicos de baixa e média classe (Smith M. R., 2012, p. 25).

Embora suas primeiras apresentações fossem em espaços expositivos, as obras posteriormente tiveram seu tamanho reduzido, adotando o formato de livro. Como livro de fotografias, suas obras atingem um novo grau de conexão emocional com o espectador ao se assemelharem, nesta nova reconfiguração, a álbuns de fotografias familiares. Ao invés da contemplação de imagens no espaço de um museu ou galeria,

³ “Em 14 de outubro de 1987, o Senado dos Estados Unidos votou a favor da Emenda Helms. O objetivo da lei era alocar os gastos para o ano fiscal. Incluída na legislação estava uma estipulação de que ‘...nenhum dos fundos disponibilizados sob esta Lei para o Centro de Controle de Doenças deve ser usado para fornecer educação, informação ou materiais de prevenção sobre AIDS e atividades que promovam ou encorajem, direta ou indiretamente, atividades sexuais homossexuais”. Art Basel – Louise Lawler “Helms Amendment”, 1989. Acesso em 02 de Setembro de 2021: <http://artbasel.com/catalog/artwork/39168/Louise-Lawler-Helms-Amendment>;

⁴ The Guardian. The first lady who looked away: Nancy and the Reagan’s troubling Aids legacy. Acesso em 02 de Setembro de 2021: <http://www.theguardian.com/us-news/2016/mar/11/nancy-ronald-reagan-aids-crisis-first-lady-legacy>.

estes álbuns proporcionariam ao espectador o manuseio e a observação das imagens em seu próprio tempo e espaço, sem o medo de que suas reações sejam notadas por outros (Smith M. R., 2012, p. 27). Reconfiguradas neste novo formato físico, consequentemente sendo reproduzidas para a aquisição de suas audiências, a memória da vida dos artistas, e daqueles que estes tinham como mais próximos, estaria sendo reavivada pois deixariam de ser somente um evento – suas autobiografias se perpetuariam nos olhares e memórias de outros.

2.2 COMPREENDENDO AUTOBIOGRAFIA

Sidonie Smith e Julia Watson em *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life's Narratives* (2002) estabelecem diferenças entre diversos modos de relatos de vida, como a escrita de vida e as narrativas de vida. Enquanto para Smith e Watson a escrita de vida é um termo geral que abrange a escrita que tem como assunto a vida biográfica, novelística ou histórica, a narrativa de vida autorreferencial é um termo mais estreito, que aborda a subcategoria da autobiografia na literatura, e a partir desta, a escrita confessional (Smith & Watson, 2002, pp. 3, 146). A autobiografia confessional, como as *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau (1782) ou as *Confissões de Santo Agostinho* de Agostinho de Hipona (397-400 d.C.), caracteristicamente surge como reveladora da vida íntima do autor de forma mais nua, mais “sincera”. Aqueles que se propõem a expor a experiência íntima e o exercício de reflexão a ele associado, mostram a natureza humana em toda sua crueza e possível feiura, formas frequentemente rejeitadas e escondidas por aqueles que contam suas próprias vidas (Spender, 1980, pp. 17, 18). Para Spender “[s]eu propósito é contar a verdade exata sobre a pessoa que este conhece mais intimamente – ele mesmo” (Spender, 1980, p. 118). Relacionada à literatura, Outi Remes em *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art* afirma que a arte confessional é uma subcategoria

da arte autobiográfica, pois ambas utilizam e partem de assuntos provindos da intimidade e história do artista – a confissão seria um modo do indivíduo revelar sobre sua vida (Remes, 2005, p. 8). A partir das afirmações destas autoras é possível entender a confissão como uma forma de expressão da autobiografia, e assim, a arte confessional como autobiográfica.

Se abordar arte confessional é, também, abordar a autobiografia, é necessário examinar o que compõe esta rememoração. Etimologicamente, autobiografia vem do grego e é a junção das palavras *autos*, *bios* e *grafe*, que significam, respetivamente, auto ou eu, vida e escrever (Smith & Watson, 2002, p. 1). Compreendendo-as em sentido literal, a combinação destas palavras significa a escrita de vida do eu, ou, a escrita de alguém sobre sua própria vida. Como uma narrativa pessoal, a autobiografia é o relato do ponto de vista de alguém sobre a sua vida. O autobiógrafo torna-se, na revisitação da própria vida, contemplador e contemplado: Autocontemplado. Stephen Spender (1980) sugere que o autobiógrafo, propondo-se a narrar a sua vida e ao recobrar os eventos de seu passado, é “confrontado não somente com uma pessoa, uma vida, mas duas” (Spender, 1980, p. 116). Uma delas existe de forma externa, pública, é aquela que outros conseguem ver. A personalidade que existe a partir de sua pessoa física, histórica e social, suas realizações, aparência, relações pessoais – atributos pertencentes ao “real” de uma pessoa viva no mundo. A outra vida, é conhecida somente pelo autor. É a pessoa íntima, o eu interior, visto da interioridade de sua existência. Apesar de, frequentemente, não ser considerada como contributo significativo para uma “história do mundo”, o eu interior tem sua própria história (Spender, 1980, p. 116): A história do indivíduo que se contempla a si mesmo e não do indivíduo contemplado por outros.

Somos vistos pelo exterior por nossos vizinhos; mas permanecemos sempre ao fundo de nossos olhos e de nossos sentidos, situados em nossos corpos, como um motorista no banco dianteiro de um carro, a ver outros carros vindo em sua direção. Uma única pessoa [...] é uma consciência dentro de uma máquina confrontando o resto do tráfico (Spender, 1980, p. 116).

Inicialmente propondo a autobiografia como uma narrativa em prosa que um autor faz sobre sua história individual, na qual busca não só revelar os acontecimentos de sua existência mas a história de sua personalidade (Lejeune, 2008, p. 14), Philippe Lejeune sugere em *O Pacto Autobiográfico* (2008) que o que define uma narrativa autobiográfica é um acordo realizado com o leitor: “[o] que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade selado pelo nome próprio [do autor]” (Lejeune, 2008, p. 33). Lejeune acredita ser necessário a criação de uma relação autor-leitor, onde o autor assegura o leitor de que este primeiro é realmente o personagem narrado e o narrador, ambos compartilhando o nome existente na capa do livro.

Em contrapartida, o leitor torna-se agente decisivo no que diz respeito à legitimidade do conteúdo, à medida de que este é, no fim, quem define para si que o que lhe é apresentado é uma autobiografia. O leitor é quem decide firmar um “pacto”, um acordo com o autor, de que este além de ser a mesma pessoa que narra a história, é uma pessoa real e o que narra não é uma obra de ficção. Tal como aponta Rancière (2012) sobre a relação do espectador com obras de arte, este pacto também não pode ser antecipado. Embora a produção autobiográfica, de artes plásticas ou literatura, apresente o nome do autor como sendo o do indivíduo que está a narrar e o qual viveu nas narrativas relatadas, isto não assegura que este acordo seja efetivamente infalível. O autobiógrafo estaria apenas a disponibilizar meios para que o leitor ou espectador chegasse à sua própria conclusão. Relativamente à legitimidade dos conteúdos da narrativa autobiográfica, apesar de existir este acordo entre autor-leitor, não é possível dizer que haja uma verdade autobiográfica definitiva: “[quando] um é ambos o narrador e o protagonista de uma narrativa (...) a verdade da narrativa se torna indecifrável” (Smith & Watson, 2002, p. 12). A autobiografia será verdadeira pela intenção do próprio autor em sua realização, mas dependerá daqueles que se envolvam no acordo para ganhar legitimidade.

Nancy K. Miller afirma que “[os] escritores de autobiografia e os leitores de autobiografia são codependentes” (Miller, 2002, p. 3). O autor de uma autobiografia precisa do leitor para que proporcione à narrativa seu caráter autobiográfico e o leitor, em contrapartida, consome estas narrativas pois busca obter algum sentido para sua própria vida na experiência do outro (Miller, 2002, p. 137). Esta experiência, que passa pela memória do autor, passaria também pela do leitor, proporcionando-lhe a oportunidade de experiências singulares de identificação, como um redescobrir de si mesmo através do corpo ou sob a pele do outro mediante a narrativa ali apresentada. Semelhantemente, o autor, ao se deparar com seus outros “eus” no ato de reconstruir sua história – seu eu presente, passado, público e privado – ganharia a oportunidade de se autodescobrir através de si mesmo (Eakin, 1985, p. 36), este é autor e leitor de sua própria história. Como uma troca intersubjetiva que ocorre através da contemplação da memória, seja a própria como a de outros indivíduos, a autobiografia produziria um entendimento do significado da vida. Autobiógrafo e leitor (ou espectador), encontram-se a si mesmo e aos outros através do lembrar, redescobrimo e remodelando a sua vida (Miller, 2002, pp. 12, 25).

Embora as narrativas de vida autobiográficas e, conseqüentemente, confessionais, condigam com a história de um único indivíduo – aquele que estaria a lembrar de si – e possam surgir como oportunidade para que este se encontre consigo mesmo, obtendo perspectivas sobre o desenvolvimento e mudanças de sua história, esta não se limita somente a este. As autobiografias dependem do contato com o outro para que possam ser consideradas como experiências de vida verídicas. Como ponto de encontro, onde autor e leitores/espectadores se reúnem em sua codependência, a obra autobiográfica não só pertenceria a quem a criou, mas a todos os que participam em sua existência.

2.3 MEMÓRIA E AUTOFICÇÃO

Baseada na narrativa retrospectiva de sua vida, o autobiógrafo depende da memória para revisitar o passado. Esta seria a fonte autenticadora dos atos autobiográficos (Smith & Watson, 2002, p. 16). Porém, para Paul John Eakin a “verdade autobiográfica não é fixa, mas um conteúdo em evolução, em um processo complexo de autodescoberta e autocriação, sendo o eu que é o centro de toda narrativa autobiográfica, assim, necessariamente, uma estrutura fictícia” (Eakin, 1985, p. 3). O indivíduo que está a lembrar, apesar de ter seu olhar voltado ao passado, está inerentemente envolvido com uma ação do seu tempo presente - este observa a sua vida passada através do prisma da pessoa que *é* e não da pessoa que *foi*. Influenciando continuamente o que o indivíduo está a lembrar, o seu contexto e perspectiva presente modificam a memória do que este viveu, reconfigurando cada lembrança às suas mudanças, crescimento e redescoberta. O indivíduo ao lembrar-se de si no tempo presente, cria uma nova versão sobre quem alguma vez existiu.

Eakin em *Fictions in Autobiography - Studies of Self-Invention* (1985) afirma que a autobiografia pode ser entendida não apenas como uma arte da memória, mas como uma arte da imaginação (Eakin, 1985, pp. 5, 6). Apesar de ser apresentada como verídica de acordo a intenção do autor, conteria ficção – autoficção – à medida em que este, em suas mudanças e evoluções pessoais, também teria suas memórias transformadas. Eakin escreve que para o autobiógrafo a memória deixa de ser um armazém no qual o passado se mantém imaculado, pronto para qualquer possível visita numa data futura, e que a autobiografia não oferece uma reconstrução do passado historicamente verificável, de forma fiel e sem qualquer intervenção. Ao invés disso, os materiais do passado são moldados pela imaginação e pela memória para poder servir as necessidades da consciência presente (Eakin, 1985, p. 5). No entanto, isto não quer dizer que o autobiógrafo tenha intenção de enganar aqueles

que estariam a ler/percecionar sua história, apenas que, ao realizar um retorno ao seu passado, novos sentidos podem ser conferidos à sua vida. Requerer que uma autobiografia grave narrativamente uma vida sem qualquer mácula de interpretação seria uma tarefa virtualmente impossível, pois a essência humana é não narrativa, quando senão, anti narrativa (Eakin, 1985, p. 130).

Mediadas através da escrita ou plasticidade, as memórias das experiências do autobiógrafo são interpretações do seu passado ou até mesmo do seu presente cultural e histórico (Smith & Watson, 2002, p. 24). Referente às obras de Nan Goldin e Richard Billingham, estas apesar de serem autobiografias visuais, não foram realizadas em momento de rememoração, como pessoas em um tempo presente olhando para seu passado. Ambos os artistas realizaram suas obras no momento presente, durante a própria vivência das situações/assuntos, ou seja, capturaram o que estavam a viver através de suas fotografias, interpretando o seu contexto através de suas perspectivas. Susan Sontag, sugere em *On Photography* (2005) que enquanto a pintura é uma “interpretação estritamente selecionada” (Sontag, 2005, p. 4), a fotografia pode ser tratada como uma “transparência estritamente selecionada” (Sontag, 2005, p. 4). Para Sontag, a fotografia implica que indivíduos têm conhecimento do mundo assim que a câmera fotográfica o documenta – aceitam que a fotografia expõe uma documentação da “realidade” (Sontag, 2005, pp. 4 - 6). Sem embargo, isto se opõe ao entendimento que o mundo não é como aparenta ser, que as fotografias, apesar de registrarem o “real”, são atravessadas pelo olhar particular do fotógrafo em sua criação, sujeitas à autoficção.

Goldin ao registrar sua família escolhida, não presenciou os momentos de amor, perda e companheirismo das relações de seu grupo apenas como uma *voyeur*, mas existiu e vivenciou junto deles as questões de sua época. Saindo de casa aos catorze anos após o suicídio de sua irmã mais velha, Goldin expressa que sua prática fotográfica se iniciou ao ter se tornado obcecada com nunca mais perder a memória de ninguém⁵.

⁵ Nan Goldin. I'll be your mirror (Submetido ao Vimeo em 2012). Acesso em 27 de Agosto de 2021: <http://videos.sapo.pt/Ystuom59225zPjLZrmp7>.

Considerando o contexto em que a artista se encontrava quando realizou *The Ballad of Sexual Dependency*, seu motivo é mais do que aparente em suas fotografias, na documentação quase excessiva dos momentos que presenciou. Não só pela perda de sua irmã, mas como daqueles que foram sucumbindo ao longo de sua vida, suas produções artísticas podem ser contempladas como resultado de um grande medo do desvanecimento das pessoas que amava, da tentativa de mantê-las vivas em suas fotografias. No entanto, como Sontag afirma, “todas as fotografias são *memento mori*” (Sontag, 2005, p. 11), são uma lembrança da mortalidade, do passar do tempo e da certeza de um fim. Goldin apesar de querer manter sua “família” viva através de memórias fotográficas, cria imagens que lhe dizem o contrário, de que esta não é para sempre. As fotografias de Goldin, que nada mais são exemplos de seu olhar para o mundo em que vivia, estão tingidas pela sua necessidade de fazer lembrar, de se lembrar e de não esquecer.

Billingham, que também fotografou sua família, oferece um ponto de vista distinto. Provindo de uma família de baixa classe econômica, tanto o que suas imagens captam, quanto o próprio material que utiliza para realizar sua obra, expõem a precariedade de seu meio familiar. Registradas através de uma câmera fotográfica Instamatic comum e filme de baixa qualidade, o artista revela que suas fotografias eram, inicialmente, apenas materiais que este produzia como referência para pinturas que fazia na época. Estas imagens, que não aparentam ter intenções de requinte ou de tornar as cenas de sua vida familiar algo que não era, refletem a praticidade para qual foram realizadas. A precariedade como uma qualidade de algo que é o mínimo suficiente, que sempre falta complemento, percebe-se no contexto de *Ray's A Laugh*, seja no conteúdo das fotografias, no meio utilizado

para sua realização ou no motivo pelo qual foram registradas inicialmente. Percebido através das fotografias de Billingham, o contexto no qual indivíduos estão inseridos pode não apenas afetar aquilo que têm ao seu alcance material, mas a forma como veem aquilo que os rodeia.

Embora a autobiografia de um indivíduo, como Eakin aponta, seja construída, também, através da autoficção, não se percebe que isto seja realizado com a intencionalidade de enganar aqueles que participariam da experiência autobiográfica como leitores ou espectadores. A autoficção de si e de sua vida é apenas uma condição do ato de lembrar e, conseqüentemente, do ato de viver. Indivíduos no decorrer de suas existências estariam em processos de constantes mudanças e reconfigurações de suas identidades, perspectivas de vida, condições financeiras e materiais, entre outras, que alterariam a forma como compreendem a vida passada. Do mesmo modo, como visto nas fotografias de Goldin e Billingham, apesar de não serem percepções de seu passado, ainda são produções plásticas que resultam da influência do momento presente dos artistas, do que vivenciaram e de sua condição e contexto.

2.4 *LEMBRANDO COLETIVAMENTE*

Embora a experiência do artista, representada através da memória autobiográfica, aparente ser algo unicamente particular a este, esta é tudo menos pessoal (Smith & Watson, 2002, p. 24). O indivíduo que vive no contexto de uma sociedade é influenciado pelas questões presentes em seu tempo e meio, sendo sua experiência, assim, decorrente de processos pelos quais “se torna um certo tipo de sujeito, possuindo certas identidades [...] constituídas por meio de relações materiais, culturais, econômicas e intersíquicas” (Smith & Watson, 2002, p. 25) e que são compartilhados por outros que existem no determinado momento.

Segundo Michael Pollak em *Memória, Esquecimento e Silêncio* (1989), a memória consiste em uma operação coletiva que reúne eventos e interpretações de um passado que se busca preservar (Pollak, 2006, p. 25). De modo a definir e reforçar “sentimentos de pertencimento e fronteiras entre coletividades de tamanhos diferentes” (Pollak, 2006, p. 25), a referência ao passado manteria a coesão dos grupos e instituições de uma sociedade, definindo o seu respectivo lugar na mesma, como seus complementos e oposições irreduzíveis. Pollak sugere que a memória sofre flutuações decorrente das funções do momento em que é estruturada e expressa. Isto também seria verdade em relação à memória coletiva, que, para o autor, estaria melhor organizada (Pollak, 1992, p. 204).

Para Maurice Halbwachs, em *The Collective Memory* (1980), uma memória coletiva existe a partir da conjunção da memória de mais de uma pessoa sobre um determinado evento, no qual estes indivíduos não teriam a obrigatoriedade de ter estado presentes como testemunhas, podendo apoiar e influenciar suas memórias pelo testemunho e opiniões de outros, assim como de seu próprio passado (Halbwachs, 1980, pp. 22, 23). A memória, geralmente considerada como uma forma de consciência do indivíduo sobre si, isolada de outros e a partir da qual este seria capaz de conjurar suas vivências passadas ao acaso ou a sua vontade própria (Halbwachs, 1980, p. 54), distinguir-se-ia em duas formas contrastantes: pessoal e coletiva. A memória pessoal seria a recordação do passado conhecida e vivida pelo indivíduo, que por sua vez poderia apoiar suas lembranças na segunda forma, a memória coletiva ou histórica, de modo que as histórias de vida individuais pertenceriam à história geral (Halbwachs, 1980, p. 52). A memória coletiva, enquanto representação do passado de forma condensada e esquemática, poderia obter uma maior continuidade dos eventos de determinados períodos, através dos relatos pessoais daquele que estariam envolvidos no processo de lembrar – a memória pessoal proporcionaria retratos mais ricos do passado coletivo.

Halbwachs escreve que o indivíduo que participa nestes dois tipos de recordação do passado adota atitudes contrárias em seu envolvimento com cada uma (Halbwachs, 1980, p. 50). Como participante na memória individual, este posiciona suas lembranças dentro da estrutura de formação de sua personalidade e vida. Apesar disso, o indivíduo não está completamente isolado do mundo externo, pois pode buscar nas lembranças de outros e em pontos determinados pela sociedade – na memória coletiva – o que lhe falta para completar seu próprio passado (Halbwachs, 1980, p. 51). No caso da memória coletiva, o indivíduo participa como membro de um grande grupo que forma o passado através de recordações conjuntas. Apesar de perder sua consciência pessoal como indivíduo, este, com suas memórias, ajuda a “evocar e manter recordações impessoais do interesse do grupo” (Halbwachs, 1980, pp. 50, 51) – sua pessoa dissolvida ajuda a observação do passado com mais exatidão.

A despeito do que fora exposto quanto à criação de uma nova memória coletiva, esta não existe dentro de uma fórmula infalível, pois é dependente de variáveis externas. Para Halbwachs um indivíduo necessita não somente do testemunho e evidência presentes na memória de outros, como precisa que sua memória esteja em harmonia com a destes para que seja sustentada - eles precisam fazer parte de um mesmo grupo (Halbwachs, 1980, p. 31). Deste modo, faz-se necessária a formação de uma comunidade afetiva. Uma comunidade do afeto relacionar-se-ia à possibilidade de vinculação entre seus membros, através da comunicação, pela simpatia e a igualdade de interesses. Segundo Gianni Vattimo (Vattimo, 1971, p. 31) isto é algo que acontece longe da razão, já que a afetividade é o que cada um tem de mais profundo, de mais individual e de mais modificável. Ao serem motivados por uma dimensão afetiva comum, os indivíduos apresentam como objetivo o compartilhamento de experiências e a busca pela aceitação social (Machado, 2015, p. 3).

A unificação de uma comunidade pelo sentir de experiências humanas comuns poderia dar lugar a indivíduos em harmonia, enquanto formadores de uma nova história social

ao romper com estereótipos e diferenças alienantes. A reconstrução do passado, para assim alterar o presente, necessitaria começar a partir de “dados e concepções compartilhadas” (Halbwachs, 1980, p. 31) – a história pessoal tem que se tornar conhecida e as barreiras que dividem indivíduos devem ser esquecidas – a fim de “englobar, compreender e confirmar mutuamente as lembranças” (Halbwachs, 1980, p. 32) de uma vida passada comum.

Retomando o contexto em que se encontram inseridos os artistas ao realizar as suas obras, apesar da autobiografia não se configurar como material histórico estável (contém a interpretação do autor de sua própria vida), estas poderiam apresentar meios de se contemplar, relacionar e lembrar momentos passados de forma distinta. *The Ballad of Sexual Dependency* de Goldin surge de um momento de grande perda humana decorrente da crise sanitária causada pela epidemia da AIDS. É inegável dizer que o período é uma sombra na vida de muitas pessoas, especialmente daqueles que foram mais afetados, ao perder suas vidas ou a de conhecidos, e do estigma que prevaleceu sobre os que sobreviveram. No entanto, em meio a toda dor, medo e incerteza, Goldin, em sua série fotográfica, oferece um outro olhar para o que se passava, em particular para a vida das pessoas que existiam naquele momento. Não só havia perda e dor, mas havia o companheirismo dos relacionamentos entre amigos e amantes – das famílias que um escolhe. Apesar da situação daquele momento, pessoas ainda encontravam formas de viver e regozijar com os seus, de encontrar “santuário” uns nos outros. De forma similar, *Ray's a Laugh*, de Richard Billingham, expõe o “drama” que trabalhadores e pessoas de classes econômicas mais baixas enfrentavam sob a política de Margaret Thatcher. Embora suas fotografias familiares não sejam um exemplo da situação geral que outros poderiam estar experienciando, tendo em vista as questões de alcoolismo e violência familiar, estas oferecem uma compreensão do fracasso generalizado da desindustrialização que afetou o Reino Unido. A despeito da precariedade do momento e dos problemas em sua casa, as fotografias de Billingham apresentam um olhar de apreciação pelas pessoas presentes nas imagens. Mesmo que, inicialmente, houvessem sido criadas como material de

referência e composição para outros objetos artísticos, estas imagens documentam a personalidade e características dos retratados. Estes, com todos os defeitos que possam apresentar, ainda são sua família.

A despeito das particularidades pessoais levantadas pelas produções dos artistas, ambas podem oferecer um outro entendimento perante o espectador face aos eventos decorridos. Ao expressar seu ponto de vista pessoal, como pessoas que vivenciaram de perto estas situações, fornecem o testemunho visual de sua vida e dos que estavam presentes – o testemunho de pessoas semelhantes a qualquer outra, que se relacionam e constituem laços afetivos românticos, fraternos e familiares. Ainda que sejam narrativas que apresentem aspetos específicos do tempo e espaço em que ocorreram, poder-se-ia alegar que, ao entrar em contato com estas, o espectador obtería uma outra compreensão para os eventos que ocorreram.

Portanto, originando-se na história de vida do artista e de sua consequente rememoração, objetos artísticos de cariz confessional tomariam parte como meios de expressão de sua autobiografia. A confissão sendo um subproduto da narrativa de vida autobiográfica, exporia questões e assuntos do artista que outrora poderiam ser deixados ao desconhecimento dos espectadores, ao serem considerado como menos agradáveis ou dignos de serem expressos. Como um dos principais regentes dos assuntos abordados nas obras, a memória do artista, que se apresenta com caráter mutável, comporia uma possível via de encontro entre este e os espectadores – e do artista consigo mesmo – na oportunidade para o autodescobrimento e para o descobrimento do outro. A rememoração de vida passada não só constitui um meio de o artista perceber as suas mudanças e o desenvolvimento de sua pessoa ao passar do tempo, mas ofereceria um testemunho pessoal aos espectadores do contexto histórico e cultural da época lembrada. Como um meio onde artista e espectador se encontram em codependência, a autobiografia, e, portanto, a arte confessional, apresentam-se como um jogo de confiança, verdade, imaginação e intersubjetividade.

CAPÍTULO III

INTERFACES INTERPESSOAIS:
A INTERSECÇÃO ENTRE
PESSOAL E COLETIVO

3.1 *EXQUISITE PAIN & MY BED – MEMORIAL DE UM CORAÇÃO PARTIDO*

Apesar das especificidades da vida de cada um, é possível argumentar que as pessoas se conseguem conectar umas às outras mediante aquilo que resulta de suas vivências: o sentir. Fazendo parte da gama de sensações universais, sentimentos como amor, prazer, felicidade, dor ou luto seriam o que está a unir cada indivíduo em sua intersubjetividade, podendo ser vivenciados e compartilhados por qualquer pessoa. No entanto, isto não é dito de maneira a afirmar que todas as pessoas vivenciem as emoções da mesma forma. Cada indivíduo experiencia conforme a sua singularidade e contexto; o sentir emocional, que é pessoal, seria universal no sentido de que qualquer um os poderia vivenciar, mesmo que cada qual em sua determinada maneira. A conexão com o outro através do sentir também não apresentaria um caráter determinante ou de obrigatoriedade, mas uma possibilidade de identificação, de reconhecimento ou de conexão. Obras de arte confessional ao serem compostas não apenas pela autobiografia do artista, mas como de seu ponto de vista afetivo – seus sentimentos e estados mentais decorrentes de suas vivências –, poderiam ser compreendidas como via em que indivíduos de realidades distintas encontrariam a oportunidade de se conectar. Como interfaces interpessoais, a arte confessional poderia apresentar-se como a intersecção entre pessoal e coletivo.

Buscando elucidar o momento de intersecção interpessoal, as obras *Exquisite Pain* de Sophie Calle e *My Bed* de Tracey Emin são exemplos onde se detetam este encontro sensível. Apresentando-se como materializações da experiência de ter o coração partido, as obras são expressões de suas autoras dos eventos que vivenciaram e dos sentimentos que neles repercutiram. Embora as narrativas transpostas em suas obras se refiram sobretudo às suas próprias experiências, a resultante sentimental que transmitem – os sentimentos de mágoa e tristeza – pode ser compreendida dentro da perspectiva de sensações universais, podendo ser compartilhados por qualquer pessoa

que já as tenha experienciado.

Exquisite Pain (2003) é o registro visual e testemunho da mágoa resultante do término de um relacionamento. Composta por uma coleção de fotografias, passagens de avião, cartas de amor reproduzidas, bordados e trechos de conversas gravadas, a obra divide-se em duas partes. Na primeira parte do projeto, o espectador é levado por Calle em uma contagem regressiva através de fotografias dos noventa e dois dias que anteciparam sua rejeição e desconsolo, e onde em cada fotografia está estampado um número que anuncia a quantidade de “dias até à infelicidade” (figura 10 e 11). Na segunda parte o relato da história de Calle é posto lado a lado com a recordação de outras pessoas de suas experiências de mágoa e dor. De forma a tentar superar o choque do término, a artista contava sua experiência dolorosa a amigos e estranhos que encontrava, pedindo-lhes em troca a descrição do pior momento de suas vidas, a partir dos quais gravou noventa e nove relatos. Apresentados como dípticos, os relatos são bordados em linho cinza-escuro, para a versão de Calle, e em branco para as histórias anônimas. Cada texto é acompanhado de uma imagem: para as memórias dos outros, uma fotografia que identificativa desta, e para a história de Calle, a fotografia repetida do telefone vermelho no qual ouvira que seu relacionamento havia terminado.

Também se originando de um momento de dor, *My Bed* (1998) é o vestígio material do coração quebrado de Tracey Emin. O trabalho é composto por uma cama que se encontra desarrumada e que está rodeada por objetos diversos, como contraceptivos usados, garrafas de bebidas vazias, maços de cigarro e peças de roupa interior manchada de urina e outros fluídos corporais (figura 12). Tanto a cama como os objetos que a acompanham – que pertenciam ao quarto de Emin –, são resultados de um grande episódio depressivo, decorrente do término de um relacionamento. Os objetos de *My Bed*, dispostos no espaço sem nenhuma explicação ao público além do

título da obra, tornam-se a cena de um crime que os espectadores vão desvendando a partir de sua percepção sobre o exposto. Em seu conjunto, a obra apresenta um jogo de inversão de sentidos e de estranhamento: o espaço do quarto, tido em primeira instância como privado, é transferido para o contexto público de uma galeria. De forma semelhante, seu sentimento é tornado informação pública aos espectadores. À cama é retirada a sua função cotidiana – apesar de ser propriamente nomeada como pertencente a Emin, esta em sua apresentação aparenta estar “abandonada”, a artista não se encontra nela. A cama, associada ao conforto, descanso e segurança, ao ser apresentada em completa desordem e com objetos que normalmente não pertenceriam ao espaço do quarto, é transformada em um lugar de confusão, solidão e sofrimento.



Figura 10 Sophie Calle. *Exquisite Pain (Count Down – 53)*. Fotografia preto e branco, estampada a mão com tinta vermelha, com texto de acompanhamento. 22,2 x 31,1 x 3,2 cm. 2003. Cortesia de Paula Cooper Gallery.



Thirty-six days ago, the man I love left me. It was January 25, 1985, at two in the morning, in room 261 of the Imperial Hotel. I had gone away to Japan for three months and we were supposed to be meeting up at New Delhi airport. He was coming from Paris, me from Tokyo. For ninety-two days I had been counting the hours keeping me from this reunion. I was happier than I'd ever been before. And just at that moment I was given a message: I had to call my father. M. was in hospital. Since we had just spoken, I imagined an accident on the way to Orly airport. That he was injured, or dead. That my father had been given the job of announcing the news. It never occurred to me that it was just a trick to get out of our rendezvous. It took me ten hours to get through. My father didn't know a thing. I tried to call M. at home. He picked up the phone. He muttered something about an infected finger that needed treatment. I understood that he was leaving me. Over the phone. The cheap way. Saved himself the journey.

It was in 1983, August. There was no hope for him. We all came to Los Angeles. To the Cedar Sinai Hospital. I stayed in his room a whole week, just sitting. Sitting. His eyes had been shut all week. Basically, he wasn't there. On the seventh day, a Sunday – I was holding his hand – all of a sudden he opened his eyes – they were green – and looked at me. I was so overjoyed that I shouted, "He's awake!" "But he isn't breathing," answered his sister. The last thing he did was look straight at me, then die. I am obsessed by the contrast between my expectations and those few words: "But he isn't breathing." And I thought those open eyes meant there was more time. My image of death is so influenced by the movies that I thought he could revive, like on television. What made him open his eyes? Did he know he was about to die and want to take a last look at this world he was leaving? I can't get that look out of my head. Those staring, open eyes. Busy dying.

Figura 11 Sophie Calle. *Exquisite Pain (36 days ago)*. Fotografia, bordado, linho, alumínio, moldura. 48 x 60 cm para cada fotografia e 120 x 60 cm para cada bordado. 2003. Cortesia de Perrotin Gallery.



Figura 12 Tracey Emin. *My Bed*. Instalação. Estrutura de cama, colchão, roupa de cama, travesseiros e objetos variados. Dimensões gerais variáveis. 1998. Cortesia de Tate Modern.

Exquisite Pain e *My Bed* apresentam algumas similaridades: ambas se originam em episódios de dor emocional que revelam ao público informações privadas e que podem ser observadas como modos de intersecção do pessoal e do coletivo. Em *Exquisite Pain*, Calle conta sua história para outros de forma a aliviar sua dor e estes em troca contam-lhe suas histórias. O que outrora seria uma experiência privada – as memórias de eventos dolorosos e o conhecimento secreto daquilo que somente aqueles que vivenciaram o momento sabem –, torna-se algo compartilhado, do mesmo modo em que Emin revela aos espectadores o momento de fragilidade emocional que viveu, através da apresentação do espaço em que ela habitou. Tratando-se de um assunto que é próximo da vida de qualquer pessoa, suas produções podem ser consideradas representações de formas distintas de sentir a experiência de ter o coração partido.

My Bed como o vestígio do que passou ou como destroços de um naufrágio, mostra apenas o que ficou após o acontecimento: as marcas da pessoa que uma vez habitou o espaço daquele quarto e cama. No entanto, esta não é uma memória que desaparece com o passar do tempo. Ela mantém-se presente, evocada pela cama e pelos objetos que a acompanham, de forma eterna e revivida. Já *Exquisite Pain* posiciona-se com outra perspectiva deste tipo de narrativa: esta é sobre os processos de início e fim do sofrimento. A obra, em toda a sua documentação, exhibe o que aconteceu com a artista, como teve seu coração partido, e a partir disto, como achou o caminho para a superação. Lidando com as relações entre indivíduos, *Exquisite Pain* não trata apenas a mágoa de ser abandonado por alguém querido, mas o apoio emocional que é encontrado naqueles que estão perto. Ambas as obras podem ser percebidas como interfaces interpessoais, como elementos de conexão entre indivíduos, pois apresentam facetas de uma experiência humana que pode ser compartilhada e vivida por qualquer pessoa, independente de seu contexto. Apesar de provirem da intenção, subjetividade e história individual de cada artista, as obras poderiam tomar

vida própria a partir de seu reconhecimento, projeção e apropriação por parte dos espectadores com suas próprias experiências e memórias.

3.2 *INTERIOR COMPARTILHADO*

Como objetos artísticos que se originam a partir de assuntos provindos da interioridade e história do artista, pressupõe-se que estes proporcionem aos espectadores a oportunidade de obterem momentos de identificação e reflexão com a própria vida. Observando os exemplos de *Exquisite Pain* e *My Bed*, ambas as obras expressam sentimentos que fazem parte da gama de sensações pertencentes à vivência humana geral: nestes casos, a profunda tristeza pelo fim de um relacionamento. Ao abordarem uma experiência que pode ocorrer na vida de qualquer indivíduo, assim como os sentimentos que evocam, estas obras tornar-se-iam espelhos de experiências humanas, podendo ser sobre a vida de qualquer pessoa. Qualquer indivíduo poder-se-ia reconhecer-se na história comunicada. Para Nancy K. Miller (2002), este desencadeamento seria o modo relacional que organiza a experiência da narrativa de vida e o que conectaria leitores e autores seriam processos de identificação e diferenciação (Miller, 2002, pp. 2, 3). Sobre a identificação, Miller sugere que os temas que surgem em autobiografias pertencem tanto a um indivíduo como a outros (Miller, 2002, pp. 10, 12). Sensações decorrentes de experiências ou, até mesmo, as experiências em si, podem ser consideradas próximas do universal: vivenciadas e compartilhadas por qualquer indivíduo. Na segunda situação, a autora diz que contemplar a vida de outros aos quais um não se identifica, pode ter muito a dizer sobre a vida daquele que está a ler. Aquele que contempla uma vida distinta da sua, pode obter reconhecimento de si mesmo ao comparar as diferenças entre a sua vida e a do outro - a diferenciação pode levar os leitores numa jornada de volta a si (Miller, 2002, pp. 11, 12). Miller expressa-o da seguinte forma: “Em vezes as minhas identificações com histórias que não são

sobre mim (nem sequer remotamente) vieram a sentir como uma redescoberta de minha própria vida e memórias, como uma assombração” (Miller, 2002, p. XIII).

Se o espectador se pode perceber a partir da identificação ou diferenciação com a história de vida apresentada pelo artista, seria possível deduzir que este primeiro, através de experiências e sensações compartilhadas e do reconhecimento de realidades alheias à sua, estaria a engajar-se em relações interpessoais que se poderiam apresentar como reflexão sobre questões pertences às outras pessoas. Em *Aesthetic Separation, Aesthetic Community* (2009), Rancière descreve que as sensações compartilhadas são como um tecido sensorial, uma distribuição do sensível que liga seres humanos uns aos outros e que define a maneira como estão juntos. Este aponta que o artista é um tecelão deste tecido sensorial, tecendo a partir de percepções e afetos que constituem o tecido da experiência ordinária, novas formas de perceber e sentir (Rancière, 2009, p. 56). À vista disso, poder-se-ia supor que objetos artísticos que abordam e se originam a partir da vida do artista, seriam capazes de, ao “tecer” novas formas de perceber e sentir a experiência do viver, criar novos caminhos a trilhar em direção a novas formas de relacionamento entre pessoas.

As obras de Calle e Emin podem ser percebidas como possibilidades de onde processos de identificação e diferenciação poderiam ocorrer com os espectadores frente aos assuntos que exprimem. Tanto o coração partido, quanto o abandono e a solidão, são alguns dos elementos presentes na experiência de relacionamentos entre sujeitos, surgindo, por sua vez, como possíveis consequências do término destes. Pessoas unem-se e separam-se, amam-se e deixam de se amar e isto atravessaria a experiência de qualquer pessoa, independente da especificidade de seu contexto: a cama que não apresenta um corpo, pode ser a cama de qualquer pessoa, até mesmo do espectador; a situação em que um sujeito recorre a seus amigos em busca de apoio emocional, poderia acontecer com qualquer um. Sem embargo, não se exclui a eventualidade do contrário acontecer. Há espectadores que contemplam estas

experiências e não se identificam com o que está exposto, ou então, com a forma como está exposto. Os processos de identificação e de diferenciação não só indicariam as similaridades e distinções entre questões particulares ao indivíduo, mas seriam uma forma de este se desvendar. Ao mesmo tempo que expandiriam a compreensão das diferenças e limites que separam pessoas ou grupos, poderiam representar a possibilidade de caminhos para relações interpessoais, auxiliando o entendimento de uns com os outros.

Apesar de Rancière apontar que não se deve confiar no que chama de “modelo pedagógico da arte” (Rancière, 2012, p. 53) para estabelecer que o que o artista exprime afetará os espectadores de qualquer forma – “não há evidências de que o conhecimento de uma situação provoque o desejo de mudá-la” (Rancière, 2012, p. 29), é preciso levar em conta o que a arte confessional expõe e a presença do artista confessional considerado como emancipado. Como uma prática que, à primeira vista, concerne ao artista, esta não seria realizada com intenções de influenciar de qualquer forma o espectador, pois teria seu foco voltado à autoexploração e à expressão do artista. A reflexão e compreensão do espectador com realidades distintas à sua existiria como uma possibilidade e, decorrente, acima de tudo, de seu empreendimento autônomo em se relacionar com o outro – o elemento norteador da aproximação entre pessoas seria as sensações compartilhadas, ao invés de qualquer influência que o objeto artístico possa apresentar sobre si.

A arte confessional ao estar levantando assuntos originados no ato de viver e sentir, estaria lidando com assuntos que pertencem à subjetividade humana. Deste modo, em *Intersubjectivity – The Fabric of Social Becoming* (1996), Nick Crossley afirma que a subjetividade humana é intersubjetiva, ou seja, que não pode ser reduzida a um único sujeito. Todos estão interconectados em suas identidades, ações, emoções e pensamentos – a consciência de si mesmo implicaria sempre um senso do outro

(Crossley, 1996, pp. 9, 16, 30). Se todos os indivíduos estão interligados, ter consciência sobre si mesmo propiciaria estar consciente sobre outros. Logo, o contato com obras que expressam aspetos referentes à subjetividade do artista e, por isso, à subjetividade humana, estaria pondo o espectador em contato com questões que se referem à sua própria. O reconhecimento do outro seria consequência dos processos de identificação e diferenciação. Sujeitos percebem, experienciam e respondem uns aos outros ao se inserirem em uma teia de percepções da consciência humana que é definida como abertura para o outro (Crossley, 1994, p. 24). Apesar de perspectivas diferenciadas da percepção de cada um, consequente de fatores discrepantes como posições sociais, humor e propósito, sujeitos poderiam entrar dentro do campo perceptivo de cada um, ao debater e mostrar aos outros como ver as coisas da forma como observam (Crossley, 1996, p. 30).

3.3 *COMUNIDADES INVISÍVEIS*

Através de processos de identificação e diferenciação com a história do outro, é possível argumentar que espectadores, e sujeitos num modo geral, possam se reunir em grupos ou coletivos a partir daquilo que reconhecem entre si. Pensamentos, sentimentos, identidades, entre outras particularidades intersubjetivas, poderiam compor bases nas quais sujeitos em sociedade encontrariam seus semelhantes, criando um senso de comunidade.

O termo “comunidade”, de origem do latim *communita*, refere-se a grupos que convivem e partilham experiências, espaços geográficos, língua e cultura, assim como participam em ideias e visão de mundo, podendo conectar-se em maior ou menor grau com os princípios e a dinâmica da sociedade ampla (Pereira, 2018, p. 29). Igualmente, o termo comunidade pode estar tanto relacionado a um local

geográfico, a uma área, como a um conjunto de redes sociais onde o indivíduo se insere (Moraes, 2010, p. 7). Zygmunt Bauman (Bauman, 2003, p. 7), relaciona-o com sensações e comportamentos. O pertencer a uma comunidade traria um sentimento de segurança, de apoio, o compartilhar e cuidar mútuo:

Para começar, a comunidade é um lugar “cálido”, um lugar confortável e aconchegante (...) Lá fora, na rua, toda sorte de perigo está à espreita; temos que estar alertas quando saímos, prestar atenção com quem falamos e a quem nos fala, estar de prontidão a cada minuto (Bauman, 2003, p. 7).

O exposto permite perceber que o termo pode ser configurado em dois tipos de comunidade: a comunidade territorial ou geográfica e a comunidade relacional. Como especificado por Moraes, o primeiro diz respeito aos bairros, cidades, aldeias ou regiões, nos quais as pessoas apresentam um sentimento de ligação pelo local, realizando suas necessidades por meio de recursos locais e/ou do contato com outros moradores. Já o segundo refere-se a interesses e valores comuns dos indivíduos para obter novas competências ou relações – a comunidade que surge decorrente de um sentimento de identificação, pertencimento e vínculo afetivo a sujeitos de um grupo e não a um local.

Tomando como referência a comunidade relacional, o sentido de comunidade acontece quando se estabelece uma rede de relações com algum propósito comum e que de certa forma afeta a vida de seus membros. Para que haja a existência de uma comunidade é pertinente que ocorra o sentimento de pertencimento e de vínculo afetivo (Da Costa e Silva, 2015, p. 287) e a construção de um sentido comum (Bertini, 2014, p. 84). Considerando a importância do estabelecimento de vínculos e de sentimentos envolvidos em uma comunidade relacional ou afetiva, as relações entre

indivíduos possibilitariam a intimidade e partilha de experiências (Fraga, 2007, p. 1) em forma de lembranças compartilhadas. Maurice Halbwachs considera as lembranças compartilhadas como elementos importantes para uma pertença grupal, nomeada como comunidade (Halbwachs, 1980, p. 29). De forma semelhante, para Martins (Martins, 2011, p. 219), a existência de uma comunidade afetiva assegura a reconstituição de lembranças compartilhadas, mesmo que não sejam estritamente iguais entre os membros. Os sentimentos que surgem na comunidade afetiva fortificam a existência da memória coletiva, que serve de apoio para a memória e lembranças individuais.

Segundo Israel Brandão (Brandão, 2012, p. 33), a afetividade envolve a emoção e o sentimento, sendo a emoção algo provocado a partir de um estímulo, de um acontecimento; e o sentimento relacionado às reações de prazer e desprazer. Em outras palavras, a emoção é uma reação a estímulos externos enquanto o sentimento se refere à tomada de consciência da emoção. Cabe ressaltar que a afetividade não se limita a emoções positivas ou agradáveis, podendo ocorrer a partir de emoções de tristeza, raiva e medo (Rezende, 2008, p. 2). A palavra “afeto” pode ser empregue a qualquer sentimento ou emoção, sejam eles positivos ou não, pois estes afetariam um indivíduo de alguma forma. Os participantes de um grupo, ao se relacionarem uns com os outros, poderão desenvolver e construir afetos tanto positivos quanto negativos. Reforçando o já dito, as pessoas são construídas e constituídas por afetos, sejam eles bons ou não, e percebidos de forma única, onde, internamente, são filtrados e guardados de forma a dar sentido e significado aos fatos/situações ocorridas. Estes sentimentos, que poderiam servir como catalisadores de mudanças de vida interna e externa, apresentar-se-ia como potenciais geradores de novas possibilidades de ser e estar no grupo e na vida e de novas ressignificações (Bonfim, 2010, pp. 33, 34). Pelo exposto, pode ser dito que os sentimentos e emoções fazem parte de um processo grupal, direcionando e redirecionando as relações pessoais e as

reações desencadeadas em determinadas situações e que as memórias e os afetos são elementos constitutivos que permitem o reconhecimento de pertença a um coletivo, no caso, comunidade relacional ou afetiva.

Matthew Ryan Smith em sua tese *Relational Viewing: Affect, Trauma and the Viewer in Contemporary Autobiographical Art* (2012), discorre sobre a relação comunicativa entre o espectador e os objetos artísticos autobiográficos. Smith afirma que sujeitos podem-se relacionar aos objetos artísticos que comunicam a vida do artista da mesma forma que se relacionam aos demais. A partir de processos cognitivos, como a memória e identificação, estes negociariam a troca de experiências assim como em uma conversa (Smith M. R., 2012, pp. 11, 69). Segundo Smith, a obra autobiográfica seria o elo relacional entre o artista e o espectador, a vinculação passiva, porém viva, entre histórias de vida. Apesar da ausência física do artista, a comunicação com o outro ainda seria mantida enquanto a essência do que se está a transacionar ainda está presente – a experiência de vida.

Com relação ao papel das obras de arte neste processo de comunicação com o outro, Rancière considera estas como “um entrelaçamento ou torção de sensações” (Rancière, 2009, p. 56) da mesma maneira que o seria um coletivo humano. Se um coletivo se compõe por estas torções, a relação criada entre artista e espectadores, e espectadores entre si, poderia ser uma comunidade afetiva. Raquel Paiva, em sua reflexão sobre as comunidades de afeto, menciona que a vinculação afetiva parece mais estar movida por determinantes sensíveis do que por laços de parentesco, territoriais e, até mesmo, legais. (Paiva, 2012, pp. 70, 74). Estas comunidades de sensação ou de afeto não seriam apenas construídas a partir de obras confessionais, mas pelo relacionar do espectador com os assuntos da história pessoal e experiências de vida de cada um. Talvez não se possa mais pensar em comunidade no sentido tradicional, em especial a centrada no enfoque da localidade, ao lado da comunidade

de parentesco e da comunidade afetiva (Paiva, 2012, pp. 70, 74). É possível que a ideia da comunidade afetiva revele com maior nitidez os traços do que se entende através de obras confessionais como elemento de conexão, em que o afeto, a simpatia, a igualdade de interesses e de partilha definem as interações entre sujeitos.

3.4 *ALGO FAMILIAR*

Como seres intersubjetivos por natureza, interconectados uns aos outros em sua intersubjetividade, seres humanos deteriam a capacidade de reconhecer particularidades como emoções, pensamentos e ações em outros sujeitos. Isto não quer dizer que estariam em concordância. Em comunidade, ao se verem de frente a processos de reconhecimento do outro, obteriam o reconhecimento de si mesmos através da identificação ou diferenciação com aqueles que os rodeiam. Considerando que reconhecer compreende em si os processos de identificação e diferenciação, que por sua vez são formas de se relacionar aos conteúdos comunicados, é proposto que se entenda a arte confessional como relacional.

Nicolas Bourriaud em *Estética Relacional* (1998) contribui para o entendimento das possibilidades colaborativas e sociais do discurso artístico contemporâneo. De acordo com Bourriaud, as estéticas relacionais correspondem a “um conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o conjunto das relações humanas e seu contexto social, ao invés de um espaço independente e privado”. Segundo o autor, a partir da década de 1990 alguns artistas como Rirkrit Tiravanija, Douglas Gordon e Carsten Höller envolveram-se diretamente com as “esferas inter-humanas: os relacionamentos entre pessoas, comunidades, indivíduos, grupos, redes sociais, interatividade, e assim por diante” (Bourriaud, 1998, p. 7). Neste espaço abstrato de expressão social, artistas relacionais atuavam em interações e trocas com os espectadores, abordando em suas obras a experiência compartilhada do

mundo: Tiravanija, em *pad thai* (1990), cozinhava para os visitantes de galerias e museus, enquanto Höller, em *Test Site* (1998), fabricara escorregadores gigantescos que levavam os participantes de alturas elevadas para o chão.

Embora Bourriaud descreva um movimento artístico que se caracteriza por seu comportamento social e potencial colaborativo entre artistas e espectadores, este não alude diretamente à arte confessional, estendendo o conceito de estética relacional apenas a práticas artísticas que envolvem o espectador como participante ativo dos objetos artísticos. Para Bourriaud, na arte relacional o artista é apenas um agente catalisador de possíveis relacionamentos que poderiam vir a surgir da participação dos espectadores com as obras ou “formas” (Bourriaud, 1998, pp. 11, 12). Estas formas, que seriam “unidades estruturais que imitam o mundo” (Bourriaud, 1998, p. 111), se apresentariam como mais ou menos democráticas e produziriam um “modelo de sociabilidade que transpõe a realidade ou que a pode veicular nele” (Bourriaud, 1998, p. 109). Apesar de considerar que todo objeto artístico se possa apresentar desta maneira, este exclui as formas que chama de totalitárias, ou seja, que não permitiriam o diálogo e existência do espectador em si.

A partir do apontado por Bourriaud, em relação à arte relacional, poder-se-ia considerar que esta não compreenderia a arte confessional pelo motivo de que seu caráter é, à primeira vista, essencialmente individualista. Entretanto, apesar da arte confessional ser uma prática que parte de uma voz singular, também apresenta possibilidades relacionais. Originadas de aspetos pertencentes à vida do artista, principalmente ao que se refere à sua história, objetos artísticos confessionais poder-se-iam aproximar às “formas” de Bourriaud, ao transpor ou veicular, a realidade em si. Ao que fora observado no exemplo das obras de Sophie Calle, Tracey Emin, Nan Goldin, Richard Billingham e até mesmo de Jenna Gribbon, ao se constituírem de suas autobiografias, conseqüentemente necessitam da participação do espectador para serem consideradas como tal. Os espectadores não apenas são agentes

participantes na legitimação da veracidade dos conteúdos expostos, mas se envolvem em processos de identificação ou diferenciação de experiências intersubjetivas de afeto, memória, imaginação e relacionamento com outros. Apesar de não interagirem diretamente com o funcionamento das obras, estes ainda se estariam inter-relacionando, ainda em momento de troca consigo mesmos e com os demais, podendo levar o conhecimento e autodescobrimento obtido para além do espaço expositivo.

A despeito da arte confessional se apresentar como provinda da voz singular do artista, este é um agente catalisador da formação de coletividades afetivas e subjetivas. A arte confessional como uma prática em que se rememora e transforma a vida e subjetividade individual, é um modo relacional com a capacidade de perpassar a esfera artística para atingir o meio interpessoal de indivíduos consigo mesmo e com outros.

CAPÍTULO IV

PARA QUEM ESTIVER LENDO

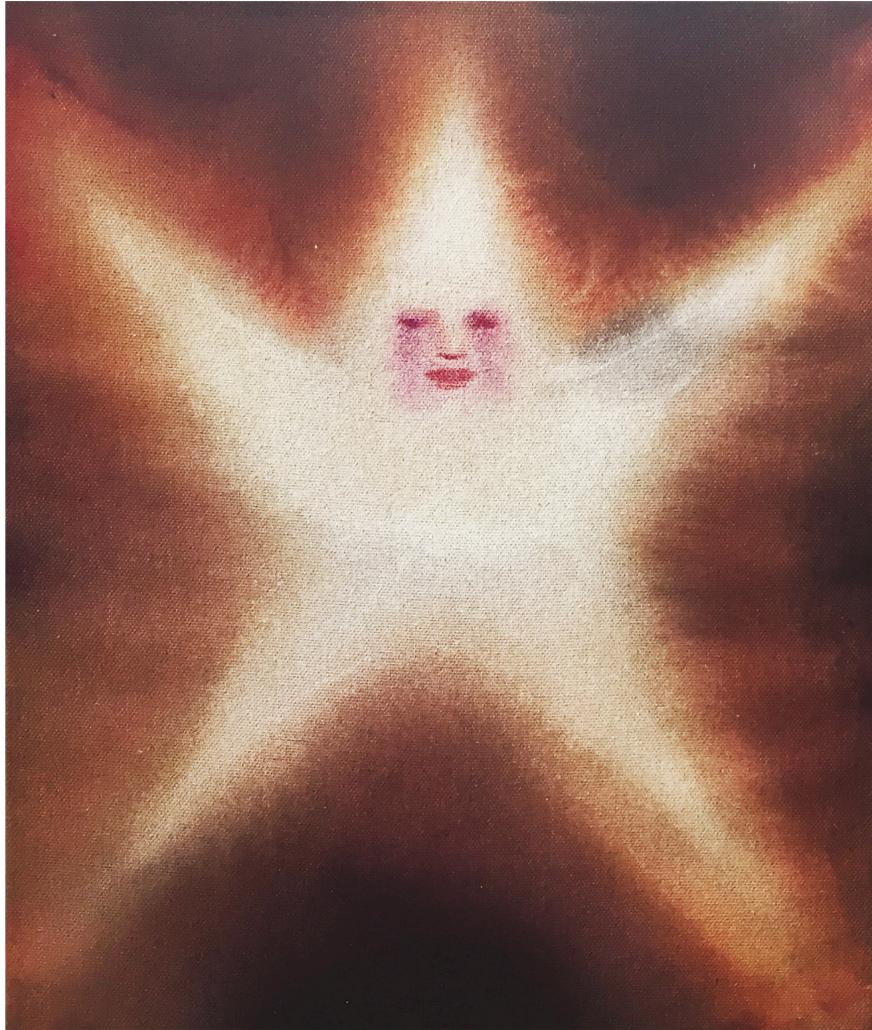
4.1 *ALGUMAS COISAS DURAM MUITO TEMPO E MAIS UM POUCO*

Tendo em conta os conteúdos abordados ao longo da pesquisa e pensando no indivíduo que está a contar ou revelar sobre si, tomo a liberdade de escrever o seguinte capítulo na primeira pessoa e de utilizar minha própria voz. Em *Para quem estiver lendo* são apresentadas questões relacionadas à origem e desenvolvimento da pesquisa teórico-prática, do meu processo de trabalho e do corpo de obras realizadas.

Sendo uma dissertação de Mestrado não nego minhas dúvidas e preocupação com a validade dos assuntos tratados, especialmente os que se encontram no presente capítulo. Até que ponto informações que partem do âmbito pessoal são adequadas para um Mestrado? Estas são sequer válidas? Em relação a tudo que foi abordado ao longo da pesquisa, eu considero que sim. Que a produção artística baseada na vida do indivíduo gera conhecimento sensível e afetivo, originado no ato de ser e viver, o qual, também, compreende-se como importante e válido no embasamento de uma pesquisa artística.

Apesar de se localizar no final desta dissertação, as informações aqui contidas não são entendidas como o resultado da investigação. Em sentido inverso, é a pesquisa teórica que surge como resultado de minha prática artística. Logo, ao ter uma produção que se origina e foca na exploração e revelação de minha própria pessoa, as reflexões e o interesse sobre os assuntos pesquisados estão, conseqüentemente, aparelhados com observações pessoais sobre meu trabalho e de aspetos de minha vivência.

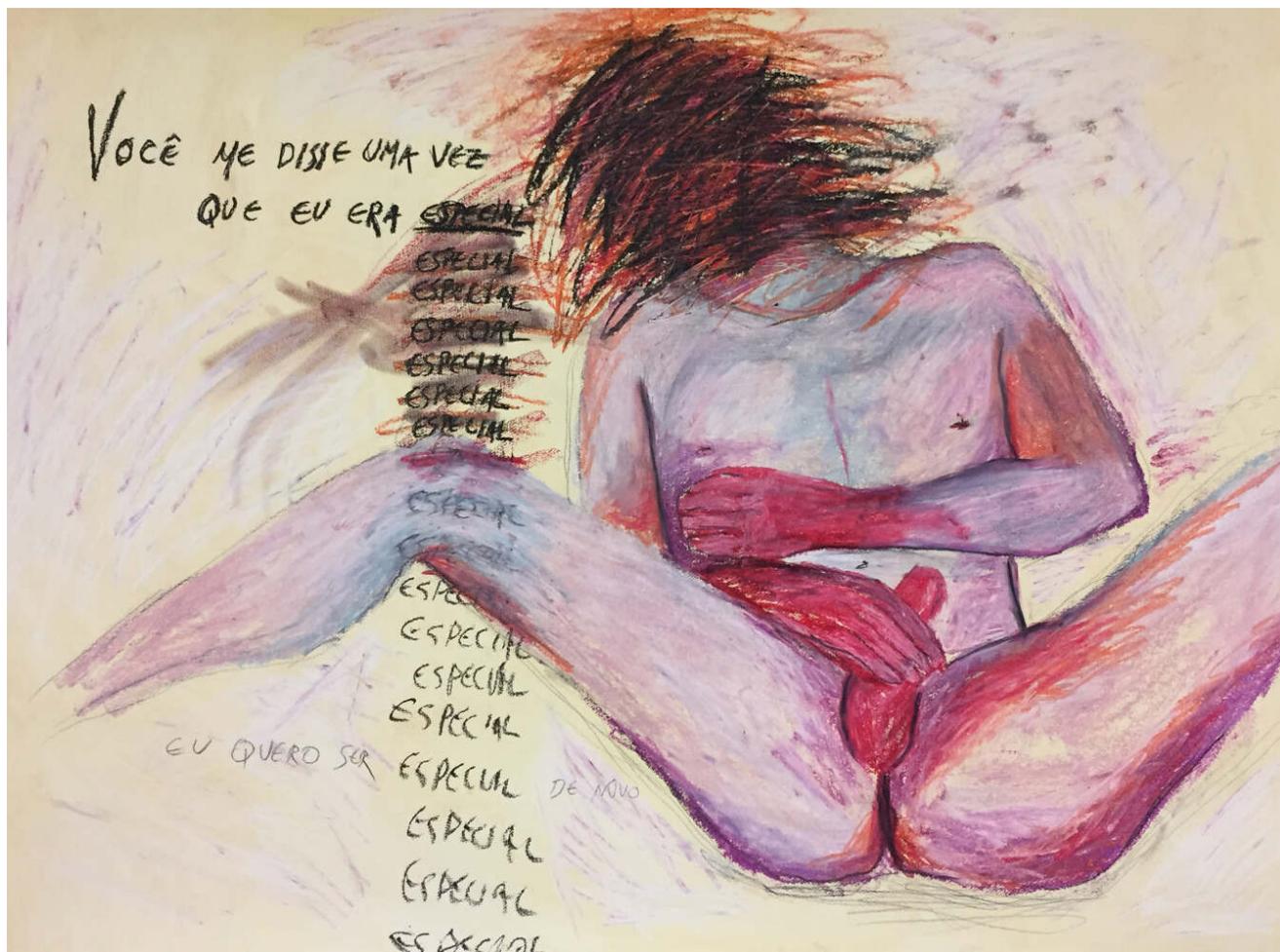
Algumas Coisas Duram Muito Tempo e Mais Um Pouco é o nome que dei ao grupo de obras que correspondem à parte prática desta dissertação, desenvolvida ao longo do Mestrado em Artes Plásticas – Pintura. *Algumas Coisas Duram Muito Tempo e Mais Um Pouco* ganha este nome por precisamente considerar que há certas coisas



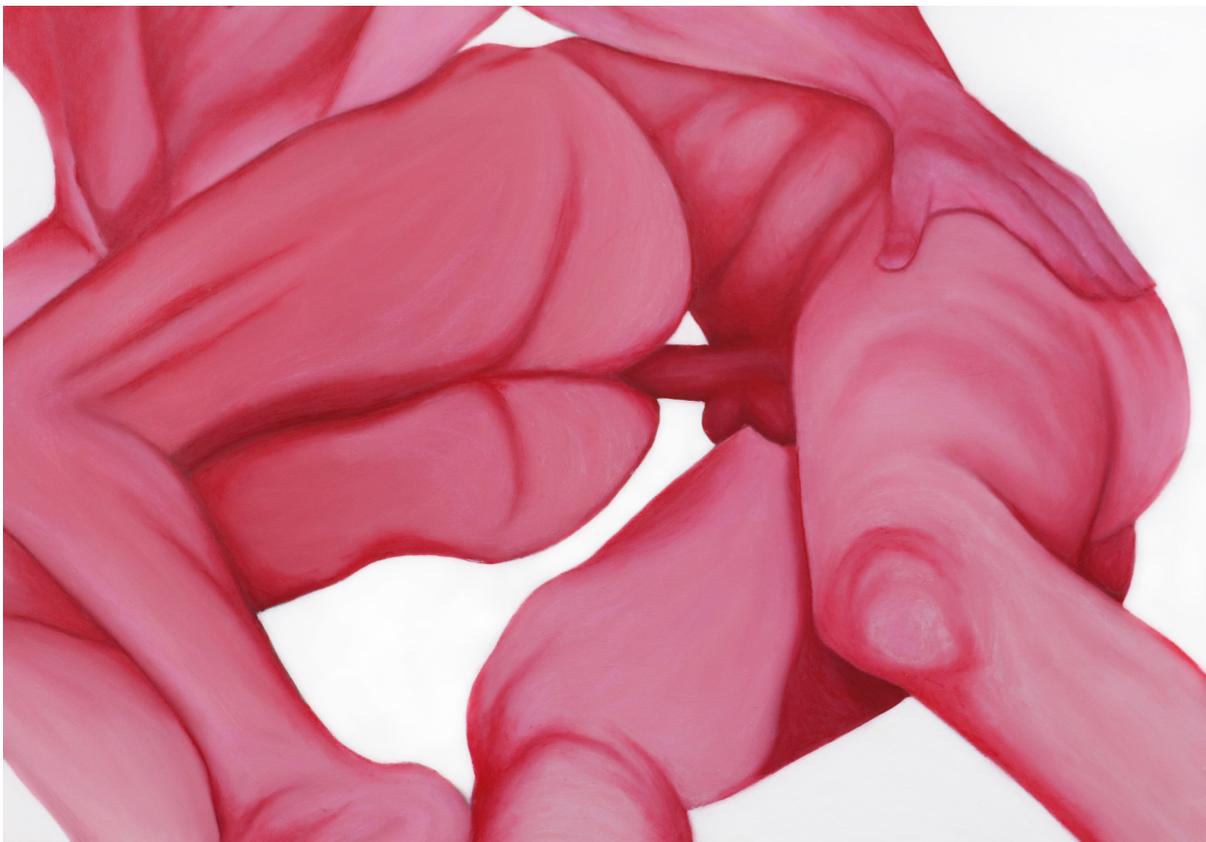
Thomas Szott. *Eu Era Uma Criança Prodígio*. 2021. Acrílica e lápis aquarela sobre tela. 27 x 35 cm



Thomas Szott. *Show Me Yours and I'll Show You Mine*. 2020. Óleo e pastel óleo sobre sobre tela. 25 x 20 cm.



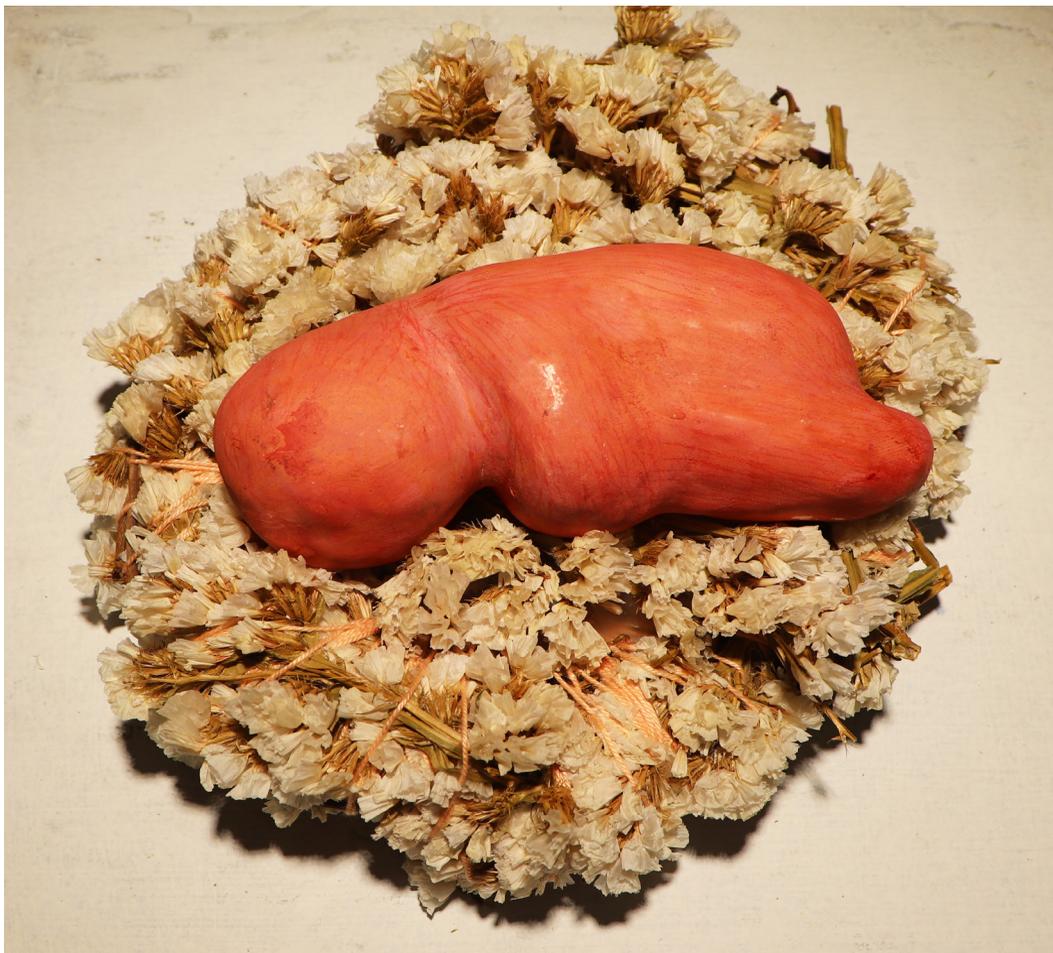
Thomas Szott. *Especial*. 2021. Pastel óleo, grafite e lápis de cor sobre papel. 105 x 75 cm.



Thomas Szott. *Our Last Song (Red Swan Song)*. 2021. Óleo e pastel óleo sobre tela. 100 x 70 cm.



Thomas Szott. *Flying Alone*. 2021. Pássaro de plástico, gesso e gesso acrílico. 42 x 58 cm.



Thomas Szott. *Animal de Ninhos, Eu Cuido de Você*. 2021. Cerâmica de polímero. flores secas, linha e tinta acrílica. 20 cm de diâmetro.

na vida que não deixam de ser ou de acontecer ou de existir, não importa o tempo decorrido. É a contemplação do que molda uma pessoa, sejam as marcas que ela carrega na alma, as memórias que a estão a assombrar ou a influência latente de outros sobre sua existência: as coisas que duram muito tempo. Partindo da rememoração e revelação de assuntos levantados de um tempo passado, presente e passado-contínuo, as obras realizadas assumem caráter de objetos memoriais e arquivo afetivo. Ao tocar temas relacionados à família, estados psicológicos, identidade e relacionamentos, *Algumas Coisas que Duram Muito Tempo e Mais Um Pouco* é essencialmente sobre o reencontro de um indivíduo consigo mesmo através do outro: aqueles que uma vez estiveram presentes ou o outro como o próprio eu do passado.

Assumo a figura do corpo como veículo de comunicação e ferramenta de construção das narrativas de vida, seja mediante sua figuração em meios diversos ou até sem estar visível, manifestado somente em palavras e gestos. Através da pintura, escultura e desenho, representado de forma completa ou fragmentada, humana ou animal, o corpo é empregue de maneira simbólica ao buscar figurar aquilo que se experienciou, sentiu e ainda se sente.

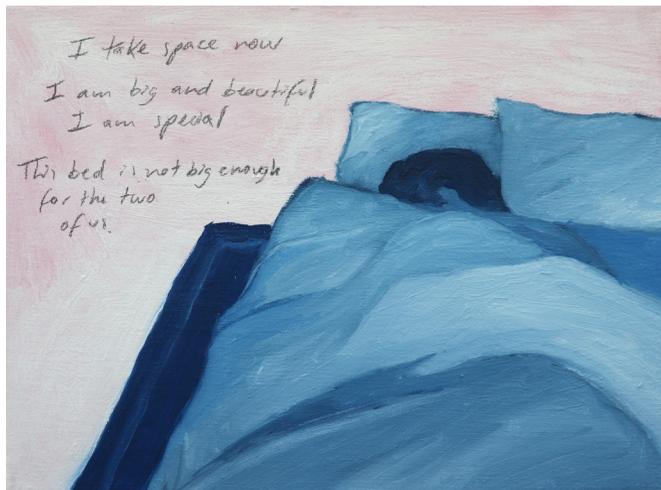
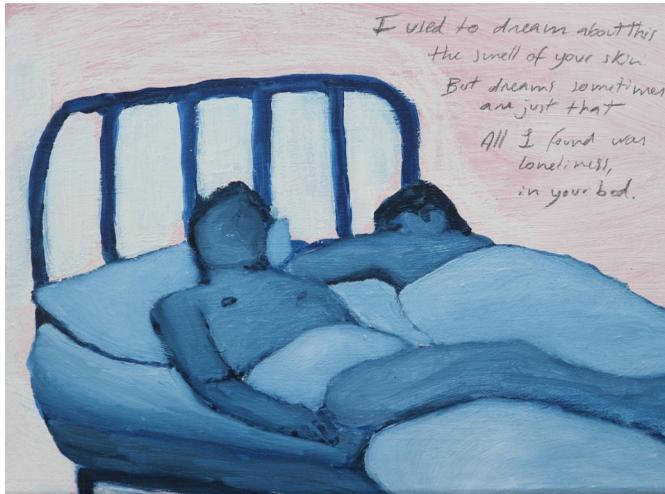
Embora a essência de meu trabalho seja caracteristicamente individualista, pois tudo parte de uma perspectiva pessoal, não acredito que este seja somente sobre mim. Como ser humano que vive em sociedade, reconheço que a existência de uma pessoa está intimamente ligada à daqueles que a rodeiam. Sua história e identidade constantemente construída e influenciada por outros, sejam seus familiares, amigos, colegas e amores. As histórias que conto não são somente sobre mim, porque são habitadas pelas pessoas que existiram em minha trajetória de vida. Como autorretratos, de sentimentos figurados e de figuras sem rosto, convido a que qualquer um possa se experienciar com o que está exposto. *Algumas Coisas Duram Muito Tempo e Mais Um Pouco* é sobre a minha vida, mas também pode ser sobre a vida de qualquer pessoa.

4.2 PROCESSOS CONFSSIONAIS

Embora *Algumas Coisas Duram Muito Tempo e Mais Um Pouco* seja constituída por um grupo de obras inéditas, este é resultado de processos artísticos que se estendem há anos. Desta forma, acredito que seja necessário falar de meus processos gerais de trabalho, pois são destes que o projeto se origina.

Como um trabalho que se concebe a partir de minhas particularidades de vida e pessoa, o processo que descrevo relaciona-se principalmente ao ponto de vista da atribuição de significados às obras e não tanto à sua materialidade. Os *media* utilizados são escolhidos a depender do que pretendo realizar, podendo ser substituídos por outros se assim for necessário. À vista disto, admito minha preferência por trabalhar através da pintura. A pintura, além de sua praticidade e versatilidade técnica, (por meu aprofundamento nesta área) me dá maior possibilidade de corrigir os erros. Os quadros pintados nunca são sua versão final, sempre tiveram ou viveram outras vidas. Cada pintura tem sob as camadas de tintas, ao menos duas pinturas que eram antes e que foram corrigidas. Em parte, este “corrigir” se dá por uma grande dificuldade em aceitar o erro. Não que eu não consiga conviver com este, pois há ocasiões em que o erro é permanente e só me resta ceder, por mais angustiante que isto seja. Mas, no geral, prefiro que isto não aconteça.

Durante o realizar das obras de *Algumas Coisas Duram Muito Tempo e Mais Um Pouco* percebi que somente a pintura não conseguia transmitir tudo o que eu precisava explorar. Cada narrativa precisa de seu corpo específico, de uma “carne” distinta para existir, assim, se fez necessária a exploração de outras possibilidades como o, gesso, desenho e texto. Como um projeto que se instaura principalmente a partir da memória do que já fora vivido, o uso destes outros materiais não é inédito para mim, tendo trabalhado com estes em algum momento de minha vida.



Thomas Szott. *Lonely in Your Bed*. 2021. Óleo e grafite sobre tela. 25 x 20 cm.



Thomas Szott. *I'm Still Singing Love Songs, I'm Still Waiting For Someone to Hear Them*. 2021. Óleo sobre tela. 15 x 20 cm.

A Strange man
You who's been away all of my life
unknown, absent, estranged
I carry the name of a stranger

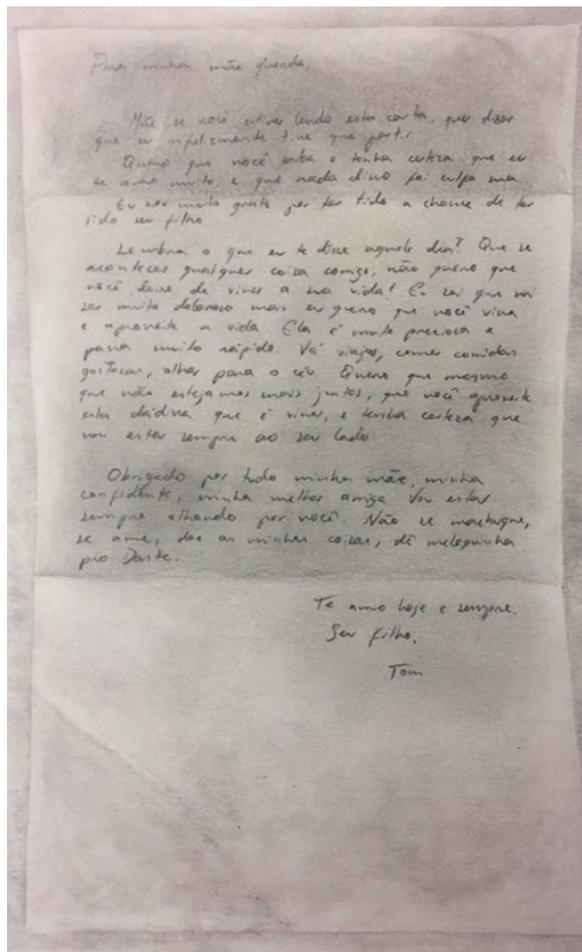
~~When I was a child I never missed you
I think you can't miss someone
who was never there
I guess you didn't miss me too~~

A man I only knew through birthday cards and emails
Mom tells me we are so much alike
even though we never really met
even though you were never part of our family
She says I look just like you

For the first time in more than two decades
I heard your voice - a phone call
You sounded nothing like ~~what~~^{how} I imagined or remembered
but still, it was special to me

Years went on and I grew
I'm a man now too
you missed so many things
but I don't blame you
you had your life to live

Thomas Szott. *Strange(d) Man*. 2021. Lápiz dermatográfico sobre papel. 100 x 150 cm.



Thomas Szott. *Para Mara*. 2021. Grafite sobre papel. 29,7 x 42 cm.



Thomas Szott
O Último A Sair Apaga A Luz
2021
Grafite sobre papel
21 x 15 cm



Thomas Szott
Ir Embora
2021
Grafite sobre papel
21 x 15 cm

Os processos pelos quais o trabalho passa em seu desenvolver, de sua primeira conceção até seu resultado final, correspondem a uma série de procedimentos que não somente abarcam o período intermediário de realização de uma obra de arte, mas a esta em seus objetivos e, numa escala pessoal, como modo de lidar com questões pessoais. Em primeira instância, percebo meu trabalho como ocorrendo através de um procedimento de arquivamento, atribuído, deste modo, a atos de guardar, colecionar e conservar. Um dos elementos principais de meu trabalho, senão sendo o elemento essencial, a memória surge como matéria-prima a partir da qual grande parte das obras são desenvolvidas. Constituindo o mapa das trajetórias percorridas em vida, o arquivamento destas memórias se faz necessário como de modo a não esquecer os eventos que aconteceram, como aconteceram, o nome daqueles que estavam presentes e, principalmente, não esquecer quem já se foi noutros tempos. O procedimento de arquivamento é decorrente, sobretudo, de um grande medo do esquecimento.

Embora haja eventos que, por mais que o tempo passe, ainda se encontram frescos em minha memória – repetidos e ruminados por teimosia ou por dificuldade em aceitá-los –, estes são registrados em sua maioria através da escrita, presentes em textos e diários que venho desenvolvendo e guardando ao longo de muitos anos. É através da escrita diarística que coleciono e conservo minhas lembranças e, posteriormente, de onde surgem todos os trabalhos. Estes em sua forma final, já realizados, também adotam para si este caráter rememorativo ao se tornarem mais um ponto nas trajetórias do lembrar. No formato físico de objetos artísticos é onde surge a outra matéria-prima que compõe meu trabalho: o aspeto sensível, os sentimentos e estados mentais. Ainda obedecendo aos meus procedimentos de rememoração, o aspeto sensível que está imbuído nas obras não só é resgatado junto de histórias, mas, ao ser levado em conta o estado mental e emocional vivenciado no momento de criação, também constitui a criação de uma nova memória.

Compreendendo o tempo presente nada mais como uma intersecção entre passado e futuro, o ato de fazer obras a partir de reminiscências e sentimentos do passado, no momento presente, já integra a formação de uma nova memória. Pessoas de diferentes linhas do tempo, mas que compartilham da mesma subjetividade, se encontram para criar uma nova coisa, um novo objeto memorial e sensível.

Conservar as próprias memórias não é somente um modo de lembrar, mas também um modo de rever aquilo que um já passou: os próprios erros e acertos, as situações constrangedoras, os momentos de carinho, padrões emocionais, pessoas que vieram e foram e o desenvolvimento pessoal. O arquivamento de memórias permite a possibilidade de se colocar como um ser extracorpóreo e assim poder analisar esta como uma pessoa externa à própria existência. Ao obter o conhecimento do eu através do arquivamento de memórias, poder revê-las poderia possibilitar sua transformação.

Embora em um primeiro momento não tenha em mente as possibilidades terapêuticas ou catárticas que o trabalho confessional possa ocasionar, pois o faço como em “vômito”, admito obter, ocasionalmente, a liberação de determinadas questões através deste. Apesar de ser um modo de trabalho que desenvolvo primariamente para minha pessoa, observo que a inclusão de outros no processo de confissão, através do trabalho artístico, se faz essencial para a completude destas narrativas de vida. Não somente como pessoas invocadas nas histórias, mas também de forma invisível, com relação à influência que tiveram sobre mim. Considero que indivíduos são uma confluência de outros sobre sua própria existência, assim como se é da existência de outros.



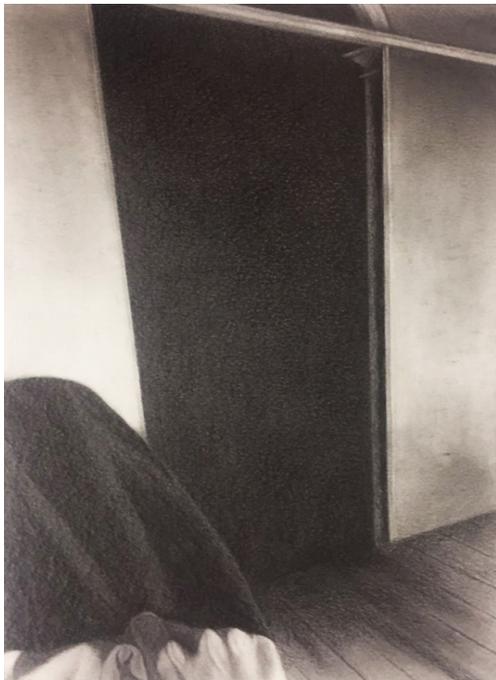
Thomas Szott. *Começa Em Casa*. 2021. Grafite sobre papel. 59 x 84 cm.



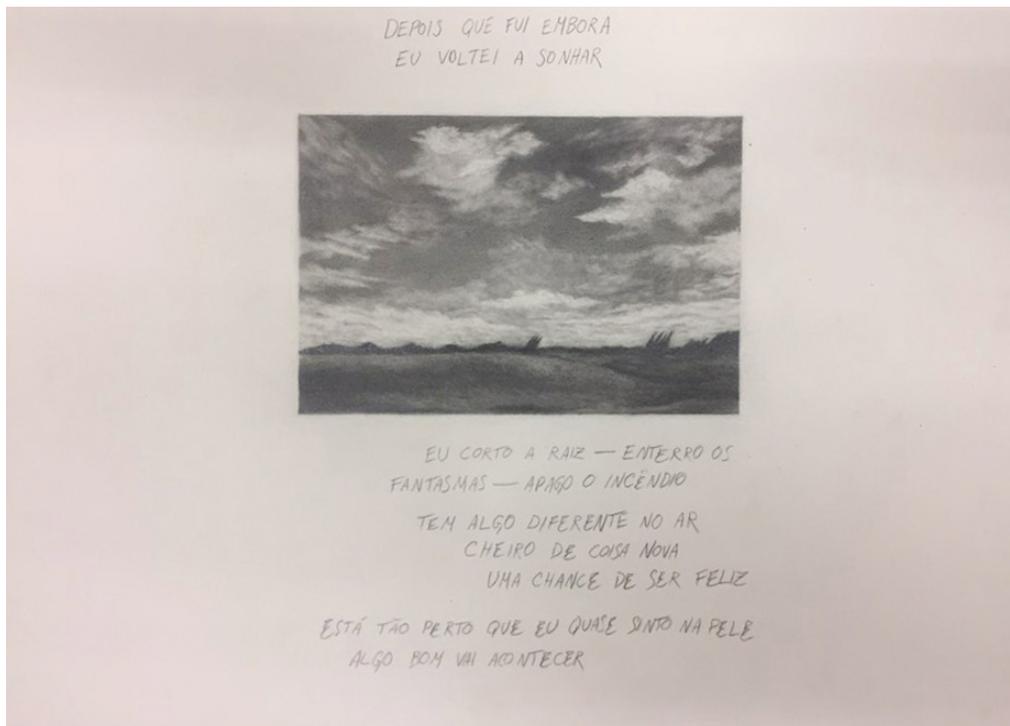
Thomas Szott
Entre incêndios
2021
Grafite sobre papel
59 x 84 cm.



Thomas Szott. *No Escuro Eu Ouvi Meu Coração Quebrar*. 2021. Grafite sobre papel. 40 x 29,7 cm.



Thomas Szott. *Terror Noturno*. 2021. Grafite sobre papel. 29,7 x 42 cm.



Thomas Szott. *Depois Que Fui Embora*. 2021. Grafite sobre papel. 59,4 x 42 cm.



SUFICIENTE
PARA MIM



EU NÃO QUERO VOLTAR



ALGO QUE EU NÃO PRECISO MAIS

Thomas Szott
Depois Que Fui Embora II
2021
Grafite sobre papel
29,7 x 21 cm cada

Todo o percurso de produção das obras é um engajamento com a busca pela verdade – pela minha verdade. O processo de revisitar a vida de si mesmo é também de enfrentar e admitir tudo o que se passou e o que se fez, sejam coisas boas ou ruins. De ser verdadeiro consigo mesmo, reconhecer os erros, se perdoar e, talvez, perdoar os outros. De não querer maquiar os buracos do trajeto. Considero o processo como confessional por estes motivos, por ser um momento de total honestidade comigo mesmo, seja de forma autocompelida ou livre.

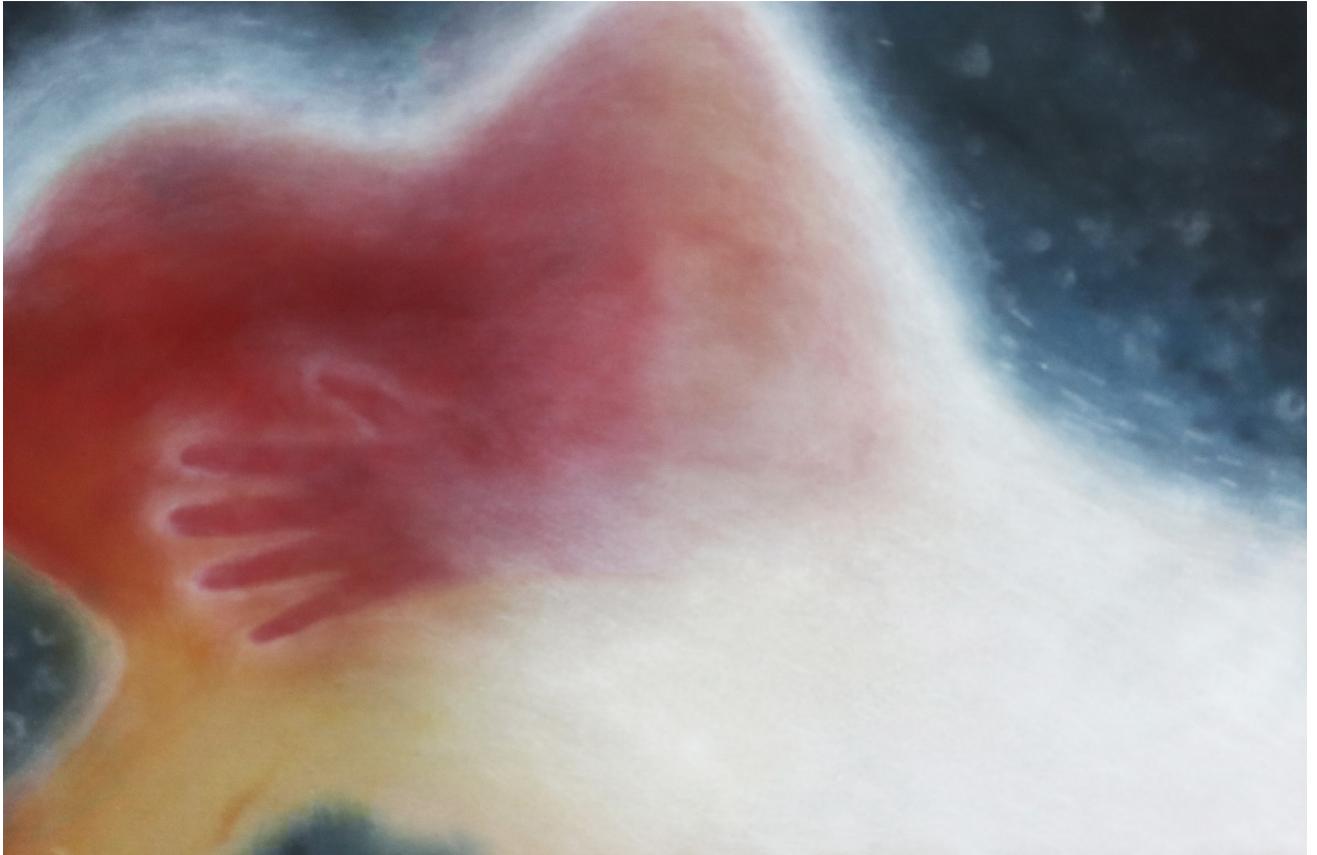
4.3 *CARTOGRAFIAS DE ORIGEM*

Apesar de estar inserida no final desta dissertação, a seguinte seção curiosamente se caracteriza como o ponto de partida de onde a presente pesquisa se originou. Como em caminho inverso, os assuntos que foram abordados ao longo do texto correspondem a busca de elucidar uma série de reflexões decorrentes de vivências no meu âmbito pessoal e desenvolvimento artístico e auxiliaram para basar a definição do objetivo do presente trabalho e seu desenvolvimento. Como da esfera artística, entendo os estudos realizados como uma pesquisa sobre arte, resultante por sua vez de uma pesquisa em arte, melhor dizendo, os direcionamentos desta investigação sobre arte vieram a partir de minha própria produção artística e de reflexões particulares realizadas sobre esta, anteriormente ao início deste estudo. O cerne de minha produção artística jaz maioritariamente na rememoração, contemplação e comunicação daquilo que considero ser mais próximo a mim e que sinto ter propriedade para falar: a minha própria vida, da qual, trajetórias pessoais, a interioridade individual revelada, a exploração da alma e a alquimia do encontro entre pessoas surgem como pontos principais de desenvolvimento. Desta maneira, meu interesse e motivação ao desenvolver uma pesquisa teórica sobre arte foi direcionado a questões que remetem a este a modo de fazer arte, ou seja, no contexto

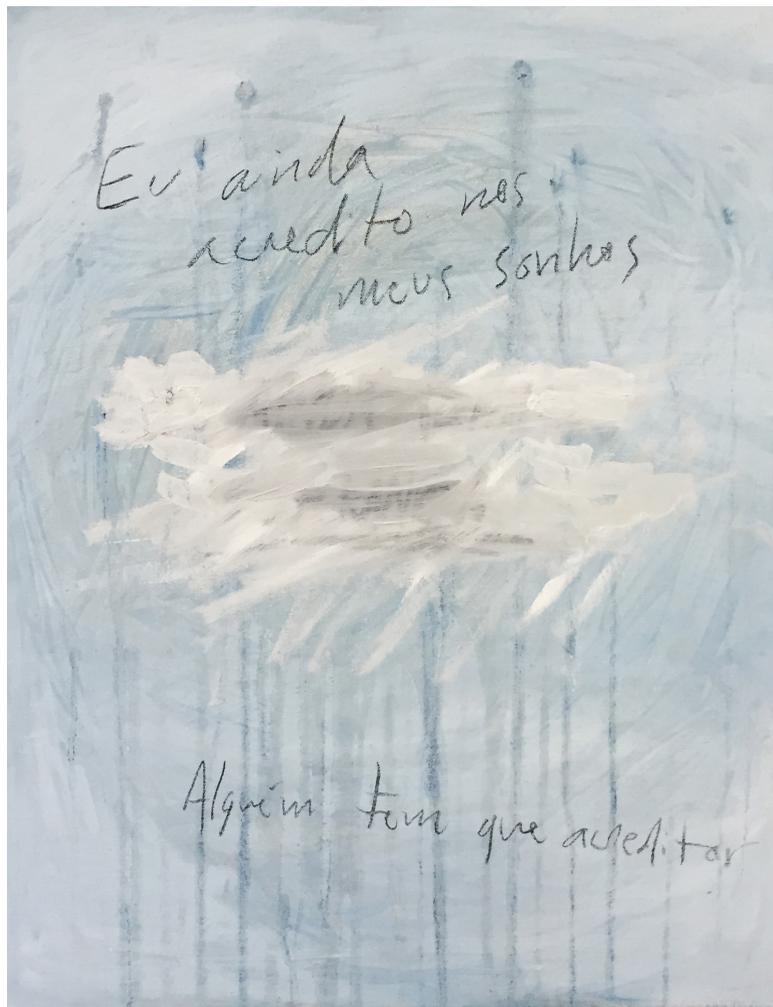
autobiográfico, mas especificamente, na da arte confessional. Estas reflexões sob meu âmbito privado se constituem no primeiro ponto de origem cartográfico.

O segundo ponto de origem – a esfera social –, são as trocas sensíveis com outras pessoas. Como resultado do contato tido com as pessoas que me rodeiam, como as amigadas, familiares e o ocasional estranho, em eventuais trocas de experiências pessoais com outros, me vi, muitas vezes, identificado com as histórias e situações de vida alheias à minha. Da mesma maneira, a pesquisa de obras – e consequentemente a história de vida dos artistas – também me trouxe esta sensação de reconhecimento. Nas produções artísticas tornadas memoriais da experiência humana - de sua experiência – eu consegui me ver também, me sentir contemplado, mesmo que as obras não se refiram a absolutamente ninguém além da vida do próprio artista.

Se mapear o curso em que se originaram os interesses com a presente dissertação, diria que foram assuntos da vida que evoluíram para um fazer artístico e que por sua vez deu lugar à pesquisa desenvolvida. De outra forma, seria uma pesquisa sobre arte a partir de uma pesquisa em arte a partir de questões da vida. Apesar dos diferentes formatos que esta veio tomando ao longo dos anos, antes e durante meu envolvimento acadêmico, o foco de minha produção artística sempre foi a exploração de minhas histórias pessoais. De uma prática de manter diários, que foi se transformando de algo unicamente pessoal – escritos e desenhos feitos como oportunidade de transbordar minhas inquietações em um lugar seguro e de preservar a memória do meu lado da história – para algo público, no qual deixo e quero que outros saibam as histórias que tenho para contar. Particularmente, o aprofundamento nos conteúdos que se referem a este determinado modo de produção e comunicação, de artistas que utilizam de suas próprias vidas como matéria-prima de seu trabalho, me proporcionou elevado aprendizado e oportunidade de crescimento pessoal.



Thomas Szott. *Eu Te Sinto Aqui*. 2021. Acrílica e giz de cera aquarelável sobre tela. 140 x 100 cm.



Thomas Szott. *Eu Ainda Acredito*. 2021. Óleo e lápis dermatográfico sobre tela. 50 x 70 cm.



Thomas Szott. *Para Onde Vou Me Levo Comigo*. 2021. Mala, tecidos diversos, cerâmica de polímero, fio de aço, linha, tinta óleo.

CONCLUSÃO

A proposta de analisar a arte confessional como ponto de intersecção de questões pertencentes à individualidade e coletividade de sujeitos, levou ao conhecimento de conteúdos referentes a autobiografia, memória e confissão que vieram a elucidar uma busca pessoal de expressão nas artes plásticas. Os pontos considerados relevantes, encontrados na literatura, em termos de contribuição para os trabalhos práticos desenvolvidos durante a pesquisa, são destacados a seguir.

Como resultante contemporânea da confissão no contexto das artes plásticas, a arte confessional responde a uma longa linhagem de práticas confessionais que visam o conhecimento e revelação do eu do sujeito e cujas produções artísticas são centradas em sua história, pessoa e subjetividade.

A confissão tratada na arte confessional está distante da conotação que tinha antes de sua reconfiguração pela ascensão das ciências humanas. Antes, o ato confessional, assim como aponta Michel Foucault em sua obra, relacionava-se à renúncia do eu, à revelação com a conotação de pecados e falhas, e, como penitência, a entrega de si ao controle e autoridade do outro. Em sua reconfiguração, como prática artística na contemporaneidade que se foca na revelação intencional do eu privado, a arte confessional mantém as práticas de conhecimento do eu e sua revelação, porém sem a renúncia de si.

Como subproduto da autobiografia, a confissão responde à rememoração do artista sobre sua vida através de sua memória, que, segundo Paul John Eakin, se apresenta caracteristicamente como mutável. O artista ao lembrar sua vida, participa em processos de autoficção pois sua memória é influenciada por seu contexto presente.

Desta forma, objetos artísticos de cariz confessional que fazem uso da autobiografia nunca se apresentam como reconstruções fiéis do passado.

Apesar de aparentar ser uma prática artística essencialmente individualista, originando-se na revisitação ao passado a partir de sua autobiografia, a arte confessional, por também expor assuntos da subjetividade do artista, poderia existir como conexão entre indivíduos. A partir de sensações compartilhadas, poderia abranger outras subjetividades além da pertencente ao artista, incluindo a de sujeitos presentes nas produções artísticas do artista e a do espectador. Isto posto, objetos artísticos confessionais revelam-se como janelas à subjetividade do outro, através da experiência coletiva do sentir.

Obras de arte confessional ao exporem aspetos da experiência humana em seu conteúdo, proporcionam oportunidades de identificação e diferenciação com as narrativas de vida expressas. Assim como aponta Nancy K. Miller, tanto a identificação, quanto a diferenciação, são formas de se relacionar às particularidades subjetivas como pensamentos, sentimentos e ações expressas nos objetos artísticos.

Por fim, os interesses e objetivos com a presente dissertação originaram-se a partir da minha prática e que identifico como baseada em processos rememorativos de experiências e sentimentos e sua revelação. Como um exercício de autodescobrimento, este desenvolveu-se através de hábitos de escrita diarística que, ao longo dos anos, acabaram evoluindo para formas plásticas. A presente investigação e os conteúdos que aqui foram abordados, são reflexo, sobretudo, de minha prática em arte, que por sua vez se originou de assuntos provindos de minha vida.

Apesar da ocasional presença, nos objetos artísticos, de temas que tocam questões da vivência queer em conjunto com a autobiografia, observado de forma semelhante no trabalho de João Gabriel, Thomas Mendonça e Miguel Bonneville, o que foi produzido plasticamente não tem como objetivo tratar sobre tais questões.

Como um sujeito que se identifica como homossexual, ao expressar aspectos de minha vida (como os relacionamentos amorosos, entre outros), reconheço a condição quase inevitável de que os trabalhos sejam observados através do prisma queer, principalmente porque é através deste que observo minha vida. No entanto, o enquadramento e propósito com o grupo de trabalhos desenvolvidos, assim como de minha prática artística de modo geral, é a lembrança e revelação de experiências de vida e questões internas. Desta maneira, é possível que o produzido seja, sim, entendido como narrativas queer, pelo fato de que quem as realizou se identifica como alguém não-heterossexual. Entretanto, considero isto somente como um aspecto destas narrativas e não como algo que deveria limitar a experiência do trabalho.

Por fim, como pontos positivos que observo ao final do percurso da pesquisa e escrita da dissertação, considero como principal o aprofundamento obtido de assuntos que me são de grande interesse, nomeadamente, arte confessional e arte autobiográfica, assim como a expansão no uso de outras linguagens em minha produção artística, como o desenho e o objeto escultórico. Ao ocorrer em um momento de incertezas com o futuro e de aprendizados de novas formas de viver em sociedade, a investigação teórica e prática não somente me concedeu a oportunidade de compreender mais intimamente meu trabalho, mas também de melhor me conhecer e relacionar com a minha pessoa e com aqueles que me rodeiam.

No entanto, embora considere haver atingido uma determinada satisfação com o resultado da pesquisa, sinto que alguns dos conteúdos abordados, por sua complexidade e possibilidade de expansão, mereçam um maior aprofundamento para, assim, obter uma melhor compreensão destes. Em vista disto, para um futuro próximo e como forma de dar continuidade à investigação, dentre o que foi investigado pretendo selecionar os assuntos que gostaria de atingir uma maior elucidação, seja em seu desenvolvimento através do trabalho prático quanto de sua sequência em estudos de Doutorado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Als, H. (27 de Junho de 2016). Nan Goldin's "The Ballad of Sexual Dependency". *The New Yorker*. Acesso em 01 de Setembro de 2021: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/07/04/nan-goldins-the-ballad-of-sexual-dependency>;

Bauman, Zygmunt. (2003). *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Editora Zahar, Rio de Janeiro;

Bertini, F. M. A. (2015). A vivência ético-política-afetiva na comunidade. *Cadernos Espinosanos*, (31), 81-88. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9012.espinosa.2014.84029>;

Bonfim, Z. A. C. (2010). *Cidade e afetividade: Estima e construção de mapas afetivos de Barcelona e São Paulo*. Fortaleza: Edições UFC;

Brandão, I. R. (2012). *Afetividade e transformação social: Sentido e potência dos afetos na construção do processo emancipatório*. Sobral: Edições Universitárias;

Caduff, C. (2008). The Autobiographical Act in the Arts. *Ego Documents: The Autobiographical in Contemporary Art*. Kunstmuseum Bern, Bern;

Crossley, N. (1996). *Intersubjectivity – The Fabric of Social Becoming*. SAGE Publications, London;

Da Costa, S. L.; De Castro e Silva, C.R. (2015). Afeto, memória, luta, participação e sentidos de comunidade. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, 10(2), São João del Rei, julho/dezembro 2015;

Eco, U. (2015). *Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. Editora Perspectiva S.A, São Paulo;

Perrotin (n.d.). *Exquisite Pain, 36 days ago | Sophie Calle (1984–2003)*. Acesso 15 de Agosto de 2021 em: https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/exquisite-pain-36-days-ago/9467;

Fraga, K. (2007). *A construção de uma comunidade de afeto na mídia sonora: o caso do Programa Jairo Maia*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, V Congresso Nacional de História da Mídia, São Paulo;

Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality: The Will to Knowledge*. Pantheon Books, New York;

Foucault, M. (1988). *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. University of Massachusetts Press, Amherst;

Gentleman, A. (2018, February 22). “The worse the break-up, the better the art”. *The Guardian*. Acesso em 29 de Agosto de 2021: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/dec/13/art.art>;

Goldin, N., Heiferman, M., Holborn, M., & Fletcher, S. (2012). *The Ballad of Sexual Dependency*. Aperture Foundation, New York;

Halbwachs, M. (1980). *The Collective Memory*. Harper & Row Colophon Books, New York;

Jackson, R. L., Hogg, M. A. (2010). *Confessional Art. Encyclopedia of Identity*. SAGE Publications, Inc, <http://dx.doi.org/10.4135/9781412979306>;

Jones, S. (Dezembro de 2006). Bleeding Art - Simon Jones talks to Tracey Emin. *ThirdWay*, 26(10). Acesso em 01 de setembro de 2021: https://books.google.pt/books?id=_HPMMDszdFQC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false;

la Ganga, M. L. (14 de Julho de 2017). The first lady who looked away: Nancy and the Reagans' troubling Aids legacy. *The Guardian*. Acesso em 18 de setembro de 2021 em: <https://www.theguardian.com/us-news/2016/mar/11/nancy-ronald-reagan-aids-crisis-first-lady-legacy>;

Lejeune, P. (2008). O Pacto Autobiográfico. *O Pacto Autobiográfico – De Rousseau à Internet*. Editora UFMG, Belo Horizonte;

Lejeune, P. (2008). Autobiografia e Ficção. *O Pacto Autobiográfico – De Rousseau à Internet*. Editora UFMG, Belo Horizonte;

Machado, L. R. M. (2015). *A dimensão afetiva no consumo de histórias em quadrinhos: Indícios de uma Comunidade*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, RJ;

Martins, C. H. dos. (2011). Juventude e memória: lembranças de tempos recentes. *Revista Ciências Sociais*. Unisinos. <https://doi.org/10.4013/csu.2011.47.3.04>;

Moraes, S. M. R. B. M. (2010). *Viver na Alta de Lisboa: O impacto psicológico de Comunidade e das Relações de Vizinhaça no Bem-Estar* [Tese de Mestrado, Instituto Universitário de Lisboa];

Miller, N. K. (2002). *But enough about me – why we read other people’s lives*. Columbia University Press, New York;

Paiva, R. (2012). *Novas formas de comunitarismo no cenário da visibilidade total: a comunidade do afeto*. Matrizes, Ano 6 – nº 1 jul./dez. 2012 - São Paulo – Brasil;

Paiva, R., Malerba, J. P., & Custódio, L. (2013). “Comunidade gerativa” e “comunidade de afeto”: propostas conceituais para estudos comparativos de comunicação comunitária. *Animus: Revista Interamericana de Comunicação midiática*. <https://doi.org/10.5902/2175497712423>;

Pereira, F.N. (2018). *Participação em comunidades afetivas: possibilidades para a construção e/ou resignificação de projetos de vida de idosos* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São João del Rei];

Pollak, M. (1989). Memória, Esquecimento e Silêncio. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro;

Remes, O. (2005). *The Role of Confession in Late Twentieth Century British Art* [Tese de Doutorado, University of Reading];

Rezende, R. de. (2008). *Afeto, velhice e lazer*. Licere, Belo Horizonte;

Røed, K. (15 de Junho de 2013). Sophie Calle. *Frieze*. Acesso em 29 de Agosto de 2021: <https://www.frieze.com/article/sophie-calle-1>;

Silva, D. A. M. (2016). Comunidades de vizinhança em Portugal e na França: lidando com o isolamento social e a solidão dos idosos. *REVISTA PORTAL de Divulgação*, n.49, Ano VI, Jun. Jul. Ago. 2016, ISSN 2178-3454;

Smith, M. R. (2012). *Relational Viewing: Affect, Trauma and the Viewer in Contemporary Autobiographical Art* [Tese de Doutorado, The University of Western University];

Smith, S., Watson, J. (2002). *Reading Autobiographies – A Guide to Understanding Life Narratives*. University of Minnesota Press, Minneapolis;

Sontag, S. (2005). *On Photography*. Rosetta Books, New York;

Spender, S. (1980). Confessions and autobiography. *Autobiography: Theoretical and Critical*. Princeton University Press, Princeton;

Tate. (n.d.). 'May Dodge, My Nan', *Tracey Emin, 1963–93*. Acesso em 17 de Junho de 2021: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-may-dodge-my-nan-t11886>;

The Museum of Modern Art (n.d.). *Nan Goldin: The Ballad of Sexual Dependency*. Acesso em 19 de Julho de 2021 em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651>;

White Cube. (n.d.) *Tracey Emin My Major Restrospective 1963–1993*. Acesso em 17 de Junho de 2021: https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/tracey_emin_ duke_street_1993/;

Widewalls (n.d.). *Sophie Calle - Exquisite Pain, 36 days ago*. Acesso em 15 de Agosto de 2021: <https://www.widewalls.ch/artwork/sophie-calle/exquisite-pain-36-days-ago>.

ANEXO

**ALGUMAS COISAS
DURAM MUITO TEMPO
E MAIS UM POUCO:
VISTA DA EXPOSIÇÃO**

17 DE NOVEMBRO DE 2021
GALERIA DA COZINHA

**ALGUMAS COISAS
DURAM MUITO TEMPO**

E MAIS UM POUCO

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

THOMAS SZOTT

Cartaz da exposição.

**ALGUMAS COISAS DURAM
MUITO TEMPO
E MAIS UM POUCO**



Folha de sala - capa e contracapa

**17 DE NOVEMBRO DE 2021
GALERIA DA COZINHA
FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO**



**PORTO
2021**

Algumas Coisas Duram Muito Tempo e Mais Um Pouco é uma coleção de “coisas” que, apesar da passagem do tempo, permanecem e continuam, vivem e são revividas: pessoas, acontecimentos, estados mentais e a memória destes, existentes dentro de narrativas pessoais de um sujeito.

Nos dois momentos que compõem a exposição, foram criados espaços de revelação que se distinguem a partir dos conteúdos expostos pelos objetos artísticos. No espaço principal são abordados assuntos que se referem a um tempo passado, mas vistos de um momento presente – estes existem como um passado contínuo. Através da pintura, desenho, texto e sua interlocução, os objetos tocam os lugares da infância, das amizades, dos relacionamentos amorosos e familiares e de um consigo mesmo. Aqui, dores e mágoas não são unicamente expressas abertamente, mas, demarcam pontos importantes na formação da pessoa presente: janelas ao passado, de “coisas” que, apesar de se originarem há muito tempo, ainda se encontram latentes.

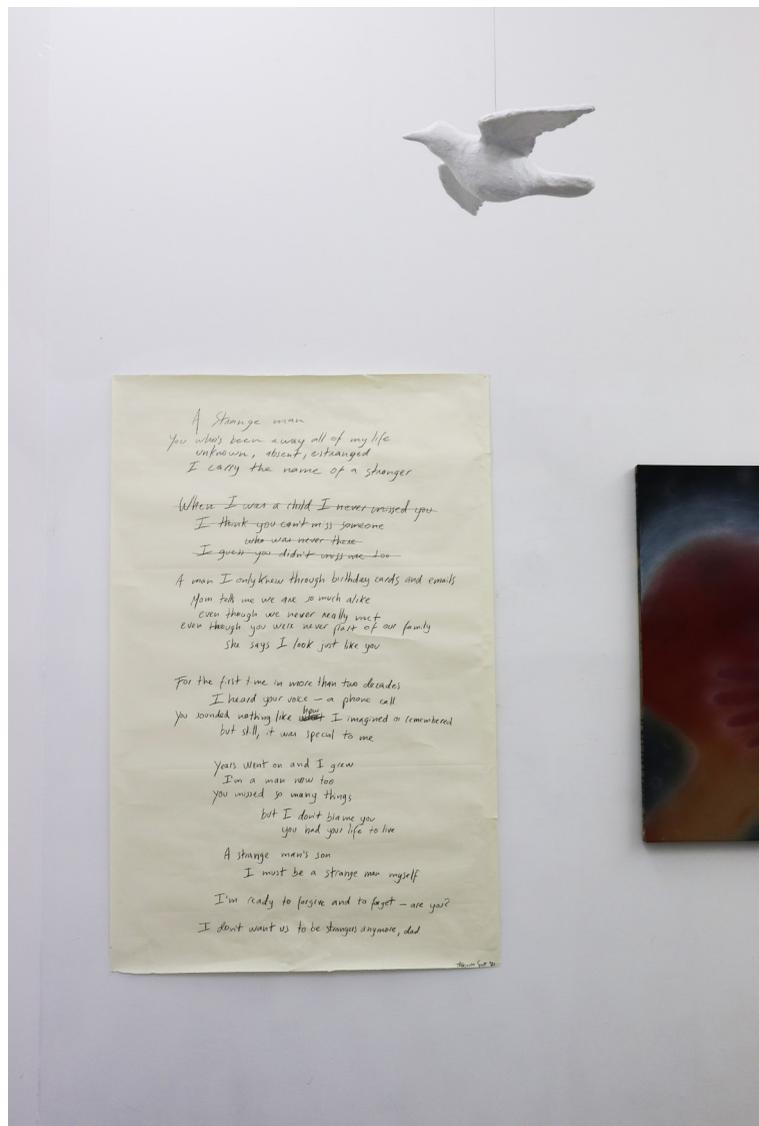
De pequenas dimensões, o segundo espaço é proposto como um olhar ao futuro, como uma fenda que leva ao que é mais íntimo e que não é revelado tão abertamente. Neste outro momento expressa-se aquilo que ainda se agarra para seguir adiante.

Apesar de cada trabalho ter a sua vida e expressão própria, independente dos demais, ao pensar os objetos artísticos como trechos ou excertos de uma narrativa de vida, a ordem de visualização destes é sugerida como de esquerda para a direita, assim como na leitura de uma narrativa escrita – passa-se de momentos introdutórios, ao desenvolvimento, até chegar em possíveis conclusões. Os trabalhos são dispostos, também, de maneira a desenhar ritmos, seja em sua distribuição no espaço como de conexão entre o que cada um expressa: questões da infância que se conectam às questões do adulto presente, estados mentais que permeiam diferentes momentos da vida, movimentos de “ir e vir” do processo de cura feridas pessoais.

Ao expressar minha própria história, os trabalhos também são sobre a história de outros – aqueles que estiveram ou ainda estão presentes e de sua influência em minha pessoa e trajetória de vida. No entanto, a presença destas outras pessoas é apresentada como uma “não-presença”, ausência e/ou precariedade afetiva: os objetos artísticos, em sua grande maioria, expressam os efeitos da solidão, do abandono, do término, da morte, do vazio e o desejo de preenche-lo. Desta forma, as histórias destas outras pessoas tanto são sobre os que foram embora, como dos que ainda permanecem, mas sem estar, de todo, presentes.

Contudo, não considero que Algumas Coisas Duram Muito Tempo e Mais Um Pouco seja apenas a exposição da dor e mágoa carregadas e sua repetição masturbatória, mas do reconhecimento destas como demarcações dos caminhos que percorri até o momento atual. Seguindo o caminho proposto de visualização dos objetos artísticos, estes em sua sequência levam o espectador ao longo do ambiente principal até o segundo e menor e que é apresentado como conclusão e representação do estado mental presente – de esperança e vontade de iniciar uma outra história.





A strange man
you who's been away all of my life
unknown, absent, estranged
I carry the name of a stranger

When I was a child I never missed you
I think you can't miss someone
who was never there
I'm guess you didn't miss me too

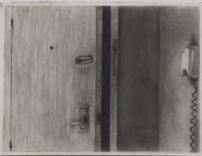
A man I only knew through birthday cards and emails
You told me we are so much alike
even though we never really met
even though you were never part of our family
she says I look just like you

For the first time in more than two decades
I heard your voice - a phone call
you sounded nothing like ~~her~~ ^{her} I imagined or remembered
but still, it was special to me

Years went on and I grew
I'm a man now too
you missed so many things
but I don't blame you
you had your life to live

A strange man's son
I must be a strange man myself

I'm ready to forgive and to forget - are you?
I don't want us to be strangers anymore, dad















PORTO
2021