

AS METÁFORAS DE UM ROSTO E O SEU SEGREDO

Margarida Medeiros

O tema da imagem de si pode tornar-se obsidiante e por diversas razões a sua encenação, ou enunciação, ocupa hoje um espaço significativo na linguagem artística contemporânea, pelo menos dos últimos trinta anos. Ocupa esse espaço não tanto no sentido narcísico primordial, de representação de um encantamento doentio, mas como metonímia, ou seja, como forma de referir assintoticamente, através de um dos seus sintomas, uma preocupação mais profunda e inconsciente. Qualquer movimento no sentido do retrato e do auto-retrato convoca hoje um processo de encenação das pulsões de morte através da sua imagem invertida — através do excesso, mesmo que problemático ou problematizante, de afirmação de si mesmo.

O retrato, trabalhado nos mais diversos suportes — máscara, pintura, espelho, fotografia —, convoca, desde os primórdios da cultura humana, sentimentos e conflitos internos relacionados com a questão da dissolução do ser e nele se entrelaçam, de um modo geral, as respostas que, num dado momento, cada cultura fornece aos seus problemas. É esta a razão pela qual Didi-Huberman se referiu ao retrato como um ‘nó antropológico’. Um nó: o ponto onde se cruzam e se confundem várias linhas que divergem. As linhas do rosto, do envelhecimento, da aparência física, do tempo, com as linhas que representam a resposta simbólica ao caminho do tempo: cirurgia plástica, elixir da eterna juventude, máscaras que eternizam o indivíduo para além da sua morte, auto-retratos. As linhas que cruzam o discurso artístico, simbólico, metafórico, com as linhas que configuram o inconsciente, o corpo, as pulsões, ou seja, com todas as contradições que envolvem as funções de conhecimento e reconhecimento do Eu e dos outros.

No mundo ocidental, só com o processo de secularização, que se desenvolveu a partir dos finais do século XVIII, este tema começa a tomar contornos mais dramáticos, evidenciados na construção romântica da categoria do Eu, e dos discursos que em torno deste se constroem. Na literatura da viragem para o século XIX (von Chamisso, Hoffman, Poe) o tema do duplo ecoa já certas ansiedades específicas, como o esbater das fronteiras entre o sono e a vigília, o medo de perder o controlo da consciência e da razão, a alternância entre o reconhecimento e desconhecimento de si mesmo.

No conto de Adelbert von Chamisso (1781-1838), “A história fabulosa de Peter Schlemihl” (1814) o herói vende a sua sombra em troca de uma riqueza ilimitada e sempre à sua disposição. Se de início não parece ralar-se muito com isso, extasiado que está com a sua inesgotável fortuna, pouco a pouco o incómodo instala-se. Uma espécie de mácula ao contrário, a vergonha do não vestígio, como se a ausência de sombra implicasse uma posição atópica perante a opinião pública. Assim, ao longo da narrativa, a toda a hora o herói se concentra no esforço de esconder tal facto, mesmo dos mais próximos, impedindo-lhe assim também o estabelecimento de relações de intimidade: com a sua noiva, o seu pai, os criados.

A ausência de sombra possui características muito próximas do recalcado, ou seja dos conteúdos psíquicos que tendem a ser reprimidos por acção da censura e por isso se torna uma constante ameaça, só compreensível num quadro para além do princípio do prazer, como sublinhou Freud. A repetição que está normalmente inscrita na figura do duplo surge aqui sob a forma invertida O que se repete não é o excesso (as pulsões reprimidas expressas livre-

mente na figura malévola do duplo que toma conta da vida do herói noutras histórias), mas o defeito, o vazio. E o que se esconde é o segredo da angústia de morte, já que o que o herói ganha ao vender a sua sombra é, metaforicamente, a imortalidade: o dinheiro eterno, inesgotável, intemporalmente disponível.

No trabalho de Luís Campos, este segredo, que é afinal um ‘segredo público’, tem sido regularmente encenado e convocado sob diferentes formas. Desde a primeira série, “Auto-retrato” (1984) que o trabalho em torno do jogo entre a aparência física e a identidade individual, entre o retrato como duplo negativo e produtor de significados contraditórios tem atravessado a sua obra.

“Limiares”, exposto na sala do Veado do Museu de História Natural em 1992, era constituído por uma série de fotografias a cores, grandes planos de rosto de pessoas no fim da vida. Os ‘morrentes’, como designava estas pessoas no limiar do fim da sua existência, foram captados por alguém que com eles lida diariamente de muito perto, já que Luís Campos é também médico. A frontalidade com que compôs as suas imagens convoca, justamente, esse conteúdo recalcado; estas interpelam o destinatário no seu mais profundo segredo, revelando-se como mensageiras do trauma, e isto na medida em que pretendem afrontar uma realidade que de múltiplas formas, ao longo do século xx, se mostrou irrepresentável no quotidiano.

É neste jogo entre a convocação do trauma pela fotografia, cujo conteúdo ronda o que aqui designamos como segredo público, através da imagem do rosto, que as imagens de Luís Campos apelam para uma região emocional onde toda a ilusão de unidade que rege o dia-dia se desvanece, abrindo a porta à realidade da fragmentação do tempo e das pulsões de morte. No seu trabalho “One Killer And Thirty Five Good People” (1998) Luís Campos remete-nos para uma outra dimensão do retrato: o passado dos estudos de fisiognomonia, da frenologia de Gall e dos sistemas de identificação de Bertillon. O rosto surge mais uma vez não tanto como o impenetrável subentendido no título (o desafio a compreendermos o engano que podem ser as aparências, ou a ideia de que os actos podem ser circunstanciais) mas como o lugar onde o ‘nó antropológico’, de que falava Didi-Huberman, revela de forma transparente o emaranhado dos seus fios: a angústia da individualidade, do ser único, que só precariamente consegue iludir a sua condição fragmentária.

The theme of the image of oneself may become haunting and, for various reasons, its staging or its enunciation today occupies a significant space in contemporary artistic language, having done so for at least the last thirty years. It occupies this space not so much in the primitive narcissistic sense of a representation of an unhealthy fascination, but as a metonymy, or, in other words, as a way of asymptotically referring, through one of its symptoms, to a more profound and unconscious concern. Any movement in the sense of the portrait or self-portrait today calls for a process of staging the impulses of death through the inverted image of oneself — through the excessive, even if problematic or problematising, affirmation of oneself.

The portrait, produced with the most diverse supports — mask, painting, mirror, photography — has, since the very beginning of human culture, called upon feelings and internal conflicts related with the question of the dissolution of being, and in it, generally speaking,

THE METAPHORS OF A FACE AND ITS SECRET

Margarida Medeiros

are to be found intertwined the answers that, at a given moment, each culture gives to its problems. This is the reason why Didi-Huberman referred to the portrait as an 'anthropological knot'. A knot: the point at which various diverging lines intersect and become confused. The lines of the face, of aging, of physical appearance, of time, intersect with the lines that represent the symbolic response to the path of time: plastic surgery, the elixir of eternal youth, masks that eternalise the individual beyond his death, self-portraits. The lines that cause artistic, symbolic and metaphorical discourse to intersect with the lines that shape the unconscious, the body, the impulses, or, in other words, with all the contradictions that involve the functions of knowing and recognising the self and the others.

In the western world, it was only with the process of secularisation that began to spread from the end of the eighteenth century onwards that this theme began to take on more dramatic dimensions, shown in the romantic construction of the category of the self, and the discourses that were constructed around this. In the literature that appeared at the turn of the eighteenth to the nineteenth century (von Chamisso, Hoffman, Poe), the theme of the double already echoed certain specific anxieties, such as the blurring of the boundaries between sleep and wakefulness, the fear of losing control of consciousness and reason, the alternation between recognising and not knowing oneself.

In the short story by Adelbert von Chamisso (1781-1838), "The Wonderful History of Peter Schlemihl" (1814), the hero sells his shadow in return for unlimited riches that will always be readily available to him. If, at first, he does not seem to care much about this, being enraptured by his inexhaustible fortune, a sense of unease gradually begins to set in. A kind of stain in reverse, the shame of leaving no trace, as if the absence of a shadow implied an atopic position in relation to public opinion. Thus, throughout the narrative, at every moment the hero concentrates all his efforts on hiding such a fact, even from those closest to him, thereby also preventing himself from establishing any relationship of intimacy: with his fiancée, his father, the servants.

The absence of a shadow has characteristics that are very close to repression, or, in other words, to the psychic contents that tend to be repressed through censorship and therefore become a constant threat, only understandable in a painting beyond the pleasure principle, as Freud underlined. The repetition that is normally inscribed in the figure of the double appears here in its reverse form. What is repeated is not excess (the repressed impulses freely expressed in the malevolent figure of the double that takes over the hero's life in other stories), but the defect, the void. And what is hidden is the secret of the anguish of death, since what the hero gains by selling his shadow is, metaphorically, immortality: money eternally, inexhaustibly and timelessly available.

In Luís Campos' work, this secret, which is, after all, a 'public secret', has been regularly staged and brought into play under different forms. Since the first series, entitled "Self Portrait" (1984), the work that is centred upon the interplay between physical appearance and individual identity, between the portrait as a negative double and a producer of contradictory meanings, has been a constant feature of his oeuvre.

“Thresholds”, exhibited in the Sala do Veado of the Natural History Museum in 1992, consisted of a series of colour photographs, close-ups of faces of people at the end of their lives. The ‘dying’, as he called these people on the threshold of the end of their existence, were photographed by someone who dealt with them very closely on a daily basis, since Luís Campos is also a doctor. The frontal directness with which he composed his images summons up precisely this repressed content; the pictures appeal to their recipient in the depths of his most profound secret, revealing themselves as messengers of trauma, insofar as they seek to stand up to a reality that, in many ways throughout the twentieth century, showed itself to be unrepresentable in everyday life.

It is in this game centred around the summoning up of trauma through photography, whose contents come close to what we have referred to here as a public secret, through the image of the face, that Luís Campos’ pictures appeal to an emotional region in which all the illusion of unity that governs our day-to-day life fades away, opening the door to the reality of the fragmentation of time and the impulses of death. In his work “One Killer and Thirty-Five Good People” (1998), Luís Campos directs our attention to another aspect of the portrait: the past of the studies of physiognomy, Gall’s phrenology and Bertillon’s identification systems. The face appears once again not so much as the impenetrable implication that is suggested in the title (the challenge for us to understand the deception that appearances can be, or the idea that our actions may be circumstantial), but as the place where the ‘anthropological knot’ that Didi-Huberman spoke of clearly reveals the entangled nature of its threads: the anguish of individuality, of the unique being, which only precariously manages to deceive its fragmentary condition.