

CONFRONTOS

A vontade de retrato em Mónica Ortuzar

EUNICE RIBEIRO

Desde 2007 que Mónica Ortuzar se toma a si mesma como tema da sua obra plástica: primeiro no desenho, depois na aguarela e na pintura a óleo, em séries de imagens que somam atualmente cerca de quatro centenas de autorrepresentações. Sempre em pequenos ou médios formatos e partindo do seu reflexo no espelho. Sempre em função de um desenho inicial que serve de encaixe às formas das cabeças e dos rostos.

Destacados sobre fundos por norma não narrativos, em poses, escalas e perspetivas sortidas, com eles a artista compõe sequências de variações autorretratísticas, tecnicamente aparentáveis, mas dando a ver desiguais interpretações do *eu*, resultantes de um exercício de auto-observação que toma todavia como pressuposto teórico e prático uma atitude de exteriorização ou, talvez melhor, de transferência e miscigenagem: pôr na sua a cara dos outros.

Se em qualquer série reside implicitamente uma faceta experimental – que será não só experimentação de si e autoanálise, mas também experimentação do meio e da linguagem empregues –, a grande concentração no rosto destes autorretratos (beneficiada pela relativa invariância dos formatos e das técnicas utilizadas) parece evitar por um lado qualquer alusão explícita ao ato de pintar, ou de desenhar, e aos seus instrumentos próprios, ao mesmo tempo que demonstra, por outro lado, uma atenção permanente ao fora de si, num voluntário exercitar de confrontos em que o mundo e os outros servem de primeiro espelho, ou de primeiro reflexo: Ortuzar constrói cada um dos seus autorretratos como um jogo de referências justapostas e de recíprocos espelhamentos com os que a cruzam, anonimamente, nas estações, nas zonas comerciais das grandes cidades, no caminho para o *atelier* ou no próprio espaço das suas exposições, situando assim a representação retratística numa zona ambígua entre a esfera pública e a privada. Nos autorretratos de Mónica Ortuzar inscreve-se uma relação forte entre a pintura e o(s) sujeito(s), uma relação em que a presença do sujeito-artista se oferece continuamente em estado de diálogo e em que a pintura devém, nesse passo, crítica da própria subjetividade e dos seus meios em pintura. Por aqui afirmam desde logo uma deslocação importante no que a imagem retratística assumiu histórica e

categorialmente como sua função diferencial: a da representação de conceitos de identidade tecidos em torno das noções do individual e do único, manifestando-se o retrato como uma espécie de correlato objetivo de singularidades absolutas. Pelo contrário, a vontade de retrato da artista parece poder perceber-se no contexto de um novo paradigma identitário voltado para o coletivo e para as identidades relacionais em que os sujeitos, não mais autofundados nem autossuficientes, passam a pensar-se na sua relação, necessariamente cambiante, com a história, com o mundo, com a comunidade. É aqui também que Ortuzar recupera, confessadamente, uma ideia cara às vanguardas: a de uma essencial relação entre arte e vida. Se por um lado os seus autorretratos retomam uma das mais comuns motivações para a autorrepresentação no último século, a introspeção e o exame psicológico, descobrem, por outro lado, uma clara absorção da alteridade ou da ‘outricidade’ na constituição do que se supunha ser o sujeito ‘próprio’. Na verdade, eles convidam a uma inversão de um dos mais típicos lugares-comuns sobre o retrato que o lê como uma incontornável projeção do retratista sobre o modelo: todo o retrato é um autorretrato. Em Ortuzar, ao invés, é o autorretrato que, por via dessa absorção alográfica, se reconduz ou se retrai à condição do retrato, quero dizer, à condição de imagem do outro: todo o autorretrato é um retrato.

Não surpreende pois que os autorretratos de Mónica Ortuzar não correspondam nem a uma afirmação intransigente de género, tão comum em mulheres-artistas, nem a uma qualquer declaração narcísica ou mais ou menos heróica. Como também não surpreende que não seja a semelhança a sua linha programática mais evidente ou que não recorra aos tropos habituais do artista virtuoso ou do artista demiurgo. Até porque, na verdade, se oferecem como o resultado sempre variante, sempre mutante de um ato de observação e de um gesto de memória – ainda que se trate de uma memória recente – ou, dizendo-o mais radicalmente, de uma visibilidade e de uma cegueira. Os autorretratos de Ortuzar, já o dissemos, começam sempre pelo desenho, o que, se seguirmos Derrida,¹ põe inevitavelmente em jogo a memória do traço que uma mão de cego (o desenhador) comanda, libertando-o da pura perceção e convertendo-o a uma interioridade. A reconhecida subjetividade do desenho enquanto exercício visual procede, como se sabe, dessa conjugação que nele acontece entre o perceptivo e o aperceptivo, entre observação e interpretação. Algo desta paixão negativa do desenho, algo da sua performatividade transpira na errância autorretratística de Mónica Ortuzar

¹ Cf. Jacques Derrida, *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

que, como a própria reconhece, não terminará nunca. Eis porque a série não traduz tanto aqui uma evolução no tempo, registrando um percurso vital e identitário que ora poderá corresponder a uma afirmação redundante da *persona*, ora, noutros casos, a um documentário de desfigurações e de estranhamentos culminando com frequência no irreconhecimento do corpo (velho) e do *eu* que o habita ou por ele é habitado (como é sobretudo frequente a partir do século XX, de Picasso a Helene Schjerfbeck, entre tantos exemplos citáveis), mas antes traduz uma mutação de estados sincrónicos, ou quase sincrónicos, resultante de sucessivas transações interindividuais entre a artista e a ‘gente’ anónima que metodicamente observa, e que atinge o nível da consciência da própria imagem. As representações autorretratísticas de Ortuzar deixam claramente perceber um princípio de montagem ou de hibridização que implica a ‘absorção’ do potencial modelo ou do potencial espectador (reacomodando a expressão de Fried), mas agora enquanto informação formal e menos enquanto conteúdo subjetivo. Daí as recorrentes sugestões de androginia ou mesmo pontuais insinuações de um certo animalesco caricatural: aliás, as confluências entre humanidade e animalidade já tinham ocupado muito diretamente a artista em séries plásticas mais antigas, em especial a série *Monos*.

Os retratos de Mónica Ortuzar não são ‘belos’. Não pretendem sê-lo. Neles torna-se manifesta uma deliberada desaprendizagem de códigos e de convenções, uma recusa da sofisticação, quase uma provocação do ‘defeito’ ou do ‘acidente’ – muito óbvia, *e.g.*, nos escorrimentos de tinta dos retratos a aguarela ou no ‘inacabamento’ de alguns desenhos –, próxima de uma orientação primitivista, pela qual volta a alinhar-se com uma certa filiação moderna. Efetivamente, o posicionamento artístico de Ortuzar tem vindo a ser compreendido como uma releitura ou uma reconsideração das primeiras vanguardas, que se coloca, no fundamental, num procurado contraponto entre formulações tão distintas quanto as surrealistas e as expressionistas, ainda que se trate agora de um expressionismo com distância crítica, esvaziado de ênfase e de dramatismo, o que mais interessa ao pensamento retratístico da artista. No fundo, o que no método de Ortuzar se equaciona é sempre a busca de uma autenticidade interior que não se deixa aprisionar pela repetição ou pela semelhança, marginalizada enquanto opção temática, antes pela desigualdade e pela metamorfose, o que significa compreender o (auto)retrato como forma necessariamente ‘em devir’.

O regime retratístico da contemporaneidade parece passar com efeito por esta nova noção de retrato como topologia centrífuga que não se resume já a uma

representação de formas e de relações formais mas implica muito mais captar o jogo de forças que permanentemente afetam um rosto e modificam a perceção. A confeção do retrato em Mónica Ortuzar incorpora a noção de rosto performativo, pela qual, no limite, a imagem retratística se dá como fraude: «O rosto nunca identifica, nunca se deixa enquadrar. É antes o que excede a imagem e a própria visão que, em certa medida, é sempre procura de uma adequação», como argutamente observou Pinto de Almeida.²

As estratégias de adequação da artista definem um conceito flexível ou flutuante de retrato que recoloca a questão da ‘identidade’ e da ‘identificação’ nos termos de uma impermanência com origem em relações sucessivamente reconfiguráveis de intersubjetividade: «o retrato traz no olhar, na boca, nas rugas, nas infinitas pequenas perceções que dele emanam, um dois, vários mundos. Um retrato é sempre uma multidão.»³ Se, repetindo as palavras de José Gil, *um retrato é sempre uma multidão*, a afirmação compreende-se duplamente no que toca estes autorretratos: não só porque, qualquer que ele seja, o retrato supõe implicitamente uma rede coletiva de presenças e de afetos, como também, neste caso, porque o método de Ortuzar torna essa rede de presenças figurativamente explícita. O que a série dos seus autorretratos nos dá a ver é um conjunto interminável de modulações possíveis de formas e de forças, uma proliferação rizomática de retratos em movimento que progressivamente instabilizam e ambigüizam o que poderíamos imaginar como uma imagem-matriz: o rosto ‘próprio’ ou o rosto ‘autêntico’ da artista. Esta lógica do autoconhecimento por diferenciação ou por distanciamento – *mirarte para non verte*, citando palavras suas⁴ – desprende-se em definitivo da tradicional retórica do individual e do unitário para afirmar um sujeito que se reconhece plural e relacional. Sem que isto de algum modo se confunda com uma orientação a que poderíamos chamar teatral para a máscara ou para o retrato ficcionado: os autorretratos de Ortuzar não são máscaras ou disfarces, mas sínteses plástico-expressivas que sucedem a uma operação de limpeza ou de depuração do observado.

O forte dinamismo que caracteriza a prática retratística da artista tira ainda especial partido dos aspetos técnicos, muito em particular da utilização da cor e dos efeitos texturais. Na maior parte dos óleos, os rostos e as cabeças, por vezes heterodoxamente representadas sem pescoço e sem busto, recortam-se sobre fundos

² Bernardo Pinto de Almeida, *Imagem da Fotografia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 73.

³ José Gil, “A arte do retrato” in «*Sem Título*». *Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio D’Água, 2005, p. 27.

⁴ Mónica Ortuzar, “Exercícios de aprendizaxe e de desaprendizaxe” in *Auto-Retratos* (Catálogo), Ed. Centro Cultural Deputación Ourense, 2010, p. 7.

quase sempre monocromáticos (ressalvam-se casos de bicromatismo ou de algum sóbrio tratamento decorativo), preenchidos com cores fortes e contrastantes em zonas planas e bem delimitadas. Em vários casos, parte da figura é elidida, a cabeça mistura-se com o fundo pelo emprego da mesma cor, fazendo sobressair a intensidade expressiva dos rostos. A pincelada é regra geral vigorosa e visíveis as marcas do pincel na superfície densa do papel. A manipulação da estrutura do rosto através de distorções ou deformações ou de um acentuar mais ou menos caricatural das expressões ou ainda pela utilização de perspectivas muito ampliadas ou em inesperado contrapicado concorre para a impressão de mobilidade e para a introdução de uma atmosfera emotiva, ora de alguma austera inquietação ora de maior desprendimento e jovialidade. As diagonais dadas pela representação a três quartos ou pela obliquidade dos olhares acentuam a dimensão psicológica dos autorretratos. Todavia, e sendo, por certo, a subjetividade também um problema artístico, é simultaneamente uma experimentação plástica que aqui se exercita.

A prática retratística de Mónica Ortuzar coloca uma conceção de retrato como processualidade e como duração, como um repetido ‘acontecer’ que tematiza o instável curso do autorreconhecimento, fornecendo um novo modelo de compreensão da identidade e um novo método de a tornar, no limite do possível, visível. A possibilidade de entender o sujeito como forma variável, questionando o ‘eu’ como lugar identitário fundacional, supõe do mesmo modo a desconstrução de uma ideia de identidade como conceito binário, baseado em categorias singulares e opostas, a favor de modelos relacionais e fusionais que não só anunciam a possibilidade de identidades híbridas como o próprio risco da desidentificação. Neste sentido, o exercício autorretratístico da artista sintoniza-se com a orientação dominante das mais instigadoras práticas artísticas contemporâneas em que a identidade se compreende como um espaço fluido e interrelacional de interrogação, de ensaio e de comunhão. Em termos gerais, e no conjunto particular das produções que integram a presente exposição, a sucessão de rostos que nos autorretratos de Mónica Ortuzar por sua vez se confrontam e nos confrontam sinaliza literalmente o lugar aberto da própria comunicabilidade como única configuração plausível para uma nova ideia de sujeito e da representação artística da identidade.