

LIGIA MARIA ROCHA E BENEVIDES

AUTORRETRATO

BRASÍLIA - DF
Dez/2016

LIGIA MARIA ROCHA E BENEVIDES

AUTORRETRATO

Trabalho de Conclusão de Curso em
Teoria, Crítica e História da Arte do
Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes da Universidade de
Brasília – UnB

Orientadora: Profa. Dra. Cecilia Mori

BRASÍLIA - DF
Dez/2016



Norman Rockwell (1894-1978) – *Triple Self-Portrait*, 1960

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
1. A IMAGEM	6
2. O “COMPLEXO DE MÚMIA” DE BAZIN E O MITO DE NARCISO	7
3. A CRIAÇÃO ARTÍSTICA	10
4. O RETRATO	13
4.1. Antecedentes	15
5. O AUTORRETRATO	18
5.1. Antecedentes	20
5.2. Rembrandt e Frida Kahlo	30
6. A ARTE CONTEMPORÂNEA	36
6.1. Roman Opalka, Gilbert & George, Sarah Lucas, Cindy Sherman e Marc Quinn	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
BIBLIOGRAFIA / Outras fontes	56

INTRODUÇÃO

A autorretratação constitui a tônica do nosso tempo. O interesse manifestado pela própria imagem é, na atualidade, maior do que em qualquer outra época.

Isso se deve à universalização do acesso aos equipamentos multifuncionais modernos, que implicou trazer consigo a prática frenética dos *selfies*, as fotografias que a própria pessoa toma de si. Uma maneira de capturar sua imagem instantânea e irrestritamente, nas mais diversas ocasiões, para postá-la nas redes sociais.

Mas esse não é o nosso objeto: o presente trabalho, ao versar sobre a autorretratação, o faz restringindo seu escopo ao âmbito das artes visuais.

Resultado de uma particular curiosidade desta bacharelada, nossa abordagem resvala para o intento do levantamento de possibilidades em termos de gêneses para o autorretrato, cuja prática mostra-se recorrente em parcela considerável da história da arte.

Assim, ao refletirmos sobre o assunto, impossível não emergir à consciência a ideia do mito de Narciso e a do desejo do indivíduo de legar à posteridade um registro da própria imagem. Da mesma forma, ato contínuo, ocorre-nos a visão do espelho e, com ela, o conceito freudiano do duplo. Esses temas serão alvo de breves considerações, ao lado de outras acerca do processo de criação artística – de que se ocupa a Crítica Genética –, que reconhece uma relação direta de causa e efeito entre o criador e sua obra de arte.

Ao mesmo tempo em que abordamos prováveis gêneses para o autorretrato, trazemos à baila contextos e nomes históricos de significância em termos do estabelecimento e fixação de sua prática, modificação dos cânones e introdução de novas concepções, iniciando pelo gênero ao qual, teoricamente, se subordina – o retrato. Do mesmo modo, emprestamos realce àquilo que, a nosso ver, tenha resultado em modificações no sentido do estabelecimento de um estatuto mais favorável ao artista.

Nada que se vincule a estilos, escolas ou movimentos; tampouco a um recorte temporal definido. Nossa atenção volta-se para a captura do que reputamos interessante para a construção de um quadro que ilustre pontos altos do percurso trilhado pelo instituto em causa. A propósito, nosso conceito de interessante, *in*

casu, respalda-se na ideia expressa por Argan e Fagiolo em seu Guia de História da Arte, a saber:

A história da arte, como qualquer história, é processo: tudo aquilo que marca passo e não faz avançar o processo nem modifica a situação é isento de autenticidade. Consideramos, pois, interessante para a história da arte tudo aquilo que, de qualquer maneira, se despega da tradição: seja continuando-a e desenvolvendo-a, seja desviando-se do seu curso, seja invertendo-o polemicamente.¹

Passemos objetivamente às nossas considerações.

¹ ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. Guia de História da Arte. Trad. M.F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa (PT): Editorial Estampa, 1992, pp. 19/20.

1 . A IMAGEM

Conceito complexo que é, independentemente de definições mais elaboradas, parece-nos irrefutável entender por *imagem* algo utilizado para representar uma outra coisa, na sua ausência, e – quase que magicamente – a própria ausência da coisa representada. Em outras palavras, a imagem realiza tanto a presença imaginária de um ser ou objeto quanto sua ausência real. Precisar um significado para o termo não parece ser uma dificuldade exclusivamente nossa. Também Tânia Rivera, em seu *O Averso do Imaginário*, dá-nos conta da dificuldade advinda de sua multiplicidade e do jogo de sentidos.

Imagem: adotaremos neste ensaio esse termo vago, sem dúvida polissêmico (para não dizer francamente problemático), para designar o campo do visual que envolve o sujeito e se configura no campo mais amplo das representações – entendidas como produtos de determinadas relações entre sujeito e objeto. No terreno que a psicanálise compartilha com a arte, em diálogos múltiplos e cruzados (e por vezes até cegos, ou surdos, desencontrados), tais relações são postas em crise, constituindo um campo notadamente móvel e sujeito a subversões de um e outro termo, sujeito ou objeto.²

Já no limiar da história do conhecimento, os pensadores debruçavam-se em torno da complexa relação *imagem x realidade*, a qual resultou tributária de diversas definições. Um dos primeiros elos entre as partes dessa relação, vislumbramos no Mito (ou Alegoria) da Caverna, de Platão, contido em A República, livro VII. Entre outros significados atribuídos à obra do filósofo e seus desdobramentos, o mundo sensível – ao qual pertence a imagem – surge como preceptor do mundo inteligível, ou seja, o do conhecimento, da razão, da realidade ou verdade de cada um. De fato, é através dela que vemos forjada nossa percepção primeira do mundo que nos cerca.

Relevante lembrar que, em razão de seus poderes de afirmar, reverter ou subverter uma determinada mensagem, é que as imagens da figura humana foram vistas com hostilidade ou resistência por grande parte das religiões³, que as baniram dos locais de culto.

Esses poderes foram o cerne de três publicações teóricas alemãs logo em seguida à contenda de âmbito internacional provocada, em 2006, pela veiculação de

² RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 50.

³ Segundo preconizado no Alcorão, o vinho, os jogos de azar e os ídolos são abominações inventadas por Satã, significando “ídolos” as “pedras vestidas” = estátuas pagãs.

caricaturas de Maomé na imprensa dinamarquesa. Em uma delas, Almut Bruckstein, estudiosa da filosofia judaica, recorrendo à reflexão imagética do judaísmo, denuncia o caráter subversivo da arte: a imagem deturparia o conhecimento da verdade religiosa⁴. Em outra, os organizadores da obra, tomando por base o Dilúvio, trazem as investigações iconográficas do estudioso Moshe Barash a partir das representações do fenômeno desde o início da era cristã até Leonardo da Vinci, as quais concluem pela diversidade e pelo espírito contraditório, cambiantes segundo a época respectiva, das formas de interpretação da fonte bíblica⁵. Por fim, na última, o historiador Hans Belting⁶, analisando os resquícios religiosos na nossa forma de produzir e consumir imagens, destaca a expectativa invariavelmente presente de que a representação seja verossímil.

Independentemente de motivações outras porventura agregadas à retaliação contra as publicações de charges de Maomé, a materialização do potencial explosivo da imagem pôde ser sentida no ataque à sede do semanário satírico parisiense Charlie Hebdo, em janeiro de 2015.⁷

2. O “COMPLEXO DE MÚMIA” DE BAZIN E O MITO DE NARCISO

Desde épocas imemoriais, em que mal se percebe como um indivíduo, o ser humano não resiste ao apelo de legar à posteridade um registro da própria imagem como testemunho de sua existência e afirmação de sua identidade. Prova disso encontramos no interior das cavernas, em cujas paredes estampados estão, por meio da utilização de pó colorido, os contornos das mãos de homens e mulheres pré-históricos.

⁴ BRUCKSTEIN, Almut. *Vom Aufstand der Bilder (Sobre a Rebelião das Imagens)*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2007, 148 pp., *apud* MELLO, Simone, *in Do uso das imagens pelas religiões*, 20.02.2007, disponível em <http://dw.com/p/9uYZ>. Acesso em 23.10.2016.

⁵ MULSOW, Matin e ASSMANN, Jan., org. *Sintflut und Gedächtnis: Erinnern und Vergessen des Ursprungs (Dilúvio e Memória: Lembrança e esquecimento da origem)*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2007, 414 pp., *apud* MELLO, Simone, *in Do uso das imagens pelas religiões*, 20.02.2007, disponível em <http://dw.com/p/9uYZ>. Acesso em 23.10.2016.

⁶ BELTING, Hans. *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubenfragen (A imagem autêntica: Questões pictóricas como questões de crença)*. Munique: C.H. Beck, 2005, 240 pp., *apud* MELLO, Simone, *in Do uso das imagens pelas religiões*, 20.02.2007, disponível em <http://dw.com/p/9uYZ>. Acesso em 23.10.2016.

⁷ O jornal tinha o costume de satirizar todas as religiões por meio de charges. Em nov/2011, o escritório do periódico já havia sido, pelo mesmo motivo, alvo de um ataque a bomba, sem vítimas.

O decorrer do tempo veio trazendo à tona novas formas de registros da espécie: um pouco mais adiante, sendo mumificado; posteriormente, tendo reproduzida sua imagem por meio da pintura e da escultura, e, hodiernamente, tendo-a capturada de forma objetiva pelas lentes da câmera fotográfica, da filmadora ou dos aparelhos multifuncionais e publicizada por intermédio das redes sociais, o indivíduo não somente se faz presente, mas eterniza-se. A essa defesa do ser humano contra sua inexorável finitude, André Bazin (1918-1958) atribui o nome de “complexo de múmia”⁸. “Embalsamado”, “mumificado” naquela imagem, suspensas permanecem a passagem do tempo e a ocorrência do derradeiro porvir: ali, e daquela forma, o indivíduo vive para sempre.

Paralelamente a essa necessidade de registro e perenidade, o mito de Narciso fala-nos do antigo fascínio do homem pela própria imagem. É sobre ele que Freud estabelece o conceito de narcisismo, central no entendimento da clínica psicanalítica contemporânea. Segundo o filósofo francês Clément Rosset (1939),

Intimamente, o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem. O narcisista sofre por não se amar: ele só ama a sua representação.⁹

O tema do duplo associa-se à figura de reflexo ou imagem: é na imagem do espelho, em que vê projetado seu *eu* pleno dos atributos que crê possuir, que o narcisista encontra sua verdadeira identidade. Tal comportamento reflete-se em seus relacionamentos: o narcisista patológico buscará nas ligações pessoais o seu duplo – sua “alma gêmea” –, e esse será tanto mais importante quanto mais se revele como objeto de duplicação¹⁰.

As razões que levam uma pessoa a condutas da espécie são inúmeras: os medos do envelhecimento e da morte – questões muito inquietantes para o ser humano – são as mais conhecidas. Aterrorizado pela ideia da decrepitude e/ou

⁸ BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*, in *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p.19.

⁹ ROSSET, Clément. *O real e seu duplo – Ensaio sobre a ilusão*, trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985, p. 108.

¹⁰ O mito de Narciso vincula-se à negação da transcendência do outro. Quando beija é a si mesmo que o faz. Assim sendo, se ele nega o outro, jamais verá e/ou ouvirá outra pessoa além de ele mesmo (XAVIER, M. *Ser e não ser. Fragmentos da Teoria do Duplo*. Tese de Doutorado em Teoria Literária. Área de Concentração: Psicanálise, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1989, p.12.

da finitude, o narcisista busca escapar do alcance das implacáveis leis do tempo – exorcizá-las –, e eternizar-se afigura-se-lhe um meio eficaz. De fato,

A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo (...) de uma segunda morte espiritual.¹¹

Tais questões, de caráter permanente e objeto de abordagem nos campos da filosofia, da psicologia, da religião etc., reverberam na produção artística de todos os tempos. Enxergamos nelas possíveis gêneses para a observada recorrência do gênero autobiográfico nos mais diversos meios ou linguagens que constituem as manifestações da espécie – nas artes visuais, o caso do autorretrato.

Nota ilustrativa sobre o espelho

As primeiras superfícies capazes de refletir imagens – placas de bronze polidas com areia – foram concebidas por volta de 3.000 a.C., na antiga Suméria (parte do atual Iraque). Pelas mãos de gregos e romanos, tornaram-se conhecidas em todo o continente europeu e foram sendo, até o final da Idade Média, aperfeiçoados as ligas de metal e os processos de polimento nelas empregados.

Os espelhos de vidro viriam a surgir pelas mãos dos artesãos de Veneza no início do século XIV. Aplicada sobre um vidro plano, a mistura de estanho e mercúrio por eles desenvolvida formava uma fina camada refletora, de alta qualidade. Superados, desta feita, os expedientes – água parada, vidros, superfícies reflexivas etc. – de que forçosamente se utilizavam os artistas para que sua visão alcançasse a própria face, aberto estava o caminho para a irresistível ascensão do autorretrato.

A produção dos espelhos – cujo método era mantido em segredo –, todavia, sempre foi contingenciada pelo alto custo associado ao problema da contaminação dos artesãos com o mercúrio. Somente no século XIX, descobriu-se a técnica de espelhar o vidro com prata química, sem a necessidade do mercúrio. Mais segura, simples e barata, deve-se a ela a popularização dos espelhos pelo mundo.

¹¹ BAZIN, p. 19.

3. A CRIAÇÃO ARTÍSTICA

É pacificado o entendimento de que toda obra de arte expressa a subjetividade de seu autor. No inconsciente, a residência da inspiração temática e formal para a criação artística, já vislumbrada por Cézanne (1839-1906) ao, afirmando estar a natureza no interior – conforme nos dá conta Merleau-Ponty (1908-1961)¹² –, abandonar a mera reprodução realista do mundo e encarnar uma nova atitude espiritual diante do objeto.

Nesse sentido, já no século XVI, o filósofo, escritor e humanista Montaigne (1533-1592) assim descreve sua percepção acerca da consistência da relação *artista x obra*:

A mim não pode acontecer o que acontece a mais de um especialista: que o homem e a obra não estejam em concordância; (...) Um homem sábio não é sábio em tudo; mas um homem inteiro é inteiro em tudo, também naquilo que ignora. Meu livro e eu somos uma coisa em comum; quem falar de um, falará simultaneamente do outro.¹³

Paralelamente, Tania Rivera, em seu *Arte e Psicanálise*, fala-nos da fecundidade e importância do inconsciente na existência do ser humano: seu *modus operandi*, seus conteúdos e os meios de que dispõe o indivíduo no sentido de acessá-lo.

Referindo-se ao aspecto de que as fronteiras entre a patologia e a normalidade constituem alvo de questionamento por parte da psicanálise, dá-nos conta da existência de um liame entre os processos neuróticos e o da criação artística – e, por óbvio, entre os sintomas neuróticos e as obras de arte – ao abordar o mecanismo segundo o qual, a partir da força pulsional presente nos primeiros, a obra ganha materialidade. Conclui, assim, no sentido do espelhamento do *eu* do artista em suas obras – as expressões de sua subjetividade.

A aproximação da psicanálise com a arte, (...), torna-se menos uma questão de interpretação – em que a psicanálise teria algo a dizer sobre uma determinada obra, artista etc. – do que um desafio de *interpenetração*.¹⁴

¹² MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: 1ª. edição Cosac Naify Portátil, 2013, p. 21.

¹³ MONTAIGNE, Michel. *L'Humaine Condition*, apud AUERBACH, Erich in *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 260.

¹⁴ RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, pp. 31/32.

Corroborando a tese de Rivera, e atribuindo à criatividade um dos grandes mistérios do espírito, assim se expressa o sociólogo e pensador francês Edgar Morin (1921):

Todo artista criador não é, de uma certa maneira, possuído pela obra que cria e histórico no sentido em que dá existência a uma emanção do espírito?¹⁵

A escultora, desenhista e gravadora franco-americana Louise Bourgeois (1922-2010) vai ainda mais além. Defendendo que o fundamental na criação artística é o ‘acesso ao inconsciente’, conclui por que todo trabalho é um autorretrato do artista.¹⁶ De fato, à sua obra, de caráter eminentemente autobiográfico – totalmente inspirada em vivências de sua infância –, atribui ela um valor claramente terapêutico: é uma autoanálise permanente, a qual, em última instância, concorre para a melhoria da própria artista enquanto tal. Tal percepção vem corroborar a ligação/interpenetração a que se refere Rivera.

Louise, aqui, compartilha da percepção de Michelangelo (1475-1564). Em sua *Vidas dos Artistas*, na parte dedicada ao grande mestre, conta Vasari que o artista, ao ser indagado por que na obra de um determinado pintor a melhor figura era a de um boi, respondera: “Todo pintor se retrata bem”¹⁷.

Também nessa mesma acepção, mas referindo-se objetivamente ao retrato, assim se expressa o escritor, poeta e dramaturgo Oscar Wilde (1854-1900):

Todo retrato pintado com sentimento é o retrato do artista e não do modelo. O modelo é mero acidente, oportunidade. Não é ele que é revelado pelo pintor; antes, é o pintor que, na tela colorida, se revela a si próprio.¹⁸

Complementarmente, no final dos anos sessenta têm início, na França (Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS), estudos sobre a gênese das obras literárias, em decorrência do desejo de melhor compreender o funcionamento subjetivo correspondente ao processo de criação artística, pelo fascínio que esse exerce sobre o receptor e sobre o próprio criador.

Em seu primeiro momento adstritos à organização dos manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine (1797-1856), posteriormente tais estudos encamparam novos

¹⁵ MORIN, Edgar. *O método 5: a humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 107.

¹⁶ *Apud* RIVERA, 2002., p. 60.

¹⁷ VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas* (edição Torrentiniana -1550). Trad. Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 739.

¹⁸ WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Trad. Lígia Junqueira. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2016, p. 11.

autores, como Proust (1871-1922), Zola (1840-1902), Valéry (1871-1945) e Flaubert (1821-1880). Ampliou-se, desta feita, a equipe de pesquisadores, tendo sido criado laboratório próprio e prevista a extensão do projeto aos processos próprios de outras manifestações artísticas.

Surge, desse modo, a Crítica Genética, chegada ao Brasil na segunda metade dos anos oitenta. Apesar de passível de sujeição a eventuais críticas ou reparos, assumiremos, aqui, já estendidas suas considerações para os demais campos da arte, e em particular para o do objeto deste trabalho, por entender estarmos, *in casu*, “bebendo de uma mesma fonte”: a diferença residiria, apenas, na linguagem.

A “nova ciência”, do mesmo modo que a visão psicanalítica e as aqui citadas de Montaigne, Bourgeois e Wilde, corrobora a forte relação existente entre um projeto artístico e a mão criadora de seu autor: o escritor, na condição de primeiro leitor da própria obra, incorpora os diversos *eus* – o que escreve, o que lê, o que critica e o que reelabora. Nesse sentido já se expressava o poeta e dramaturgo irlandês William Butler Yeats (1865-1939):

Meus amigos acham que erro / Quando cismo e refaço uma canção,
Não percebem o ponto principal: / É a mim mesmo que refaço.¹⁹

Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética, Cecília Salles brinda-nos com duas obras, a saber, *Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística* e *Gesto inacabado: processo de criação artística*. Basicamente, buscam ambas, valendo-se das pegadas que o artista deixa visíveis do processo respectivo, aproximar-se da gênese do ato criador, entrever a interação das forças psíquicas motivadoras, vislumbrar as suas vísceras.

Enxergar a construção da obra de dentro para fora desde a sua concepção implica a percepção da mão do artista direcionando a ação criadora a partir de suas preferências, gostos, desejos, expectativas e ânsias. Segundo a autora,

O estudo dos registros do processo revela-nos um universo sob o ponto de vista do artista. Observamos como ele se relaciona com o mundo e como constrói sua obra no âmbito de seu projeto ético e estético.
Há uma forte relação entre este projeto artístico em construção e o próprio artista. Louis Aragon (1979) vê nas hesitações do escritor diante de seu

¹⁹ *Apud* SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008, p. 11.

próprio escrito hábeis condutoras do pesquisador às variações da escritura que são, na verdade, suaves modulações da própria música do escritor e seus retornos às margens de si mesmo.²⁰

Esse processo endoscópico tem a virtude de promover a redenção da figura do sujeito – no nosso caso, o artista –, relegada a um protagonismo secundário, praticamente apagado, em razão da natureza estritamente formalista da crítica da época. Então ressuscitados, retornam ao proscênio as alteridades, a diversidade e os antagonismos que forjam a complexa e multifacetada unidade do indivíduo: definitivamente não mais possível desconsiderar a força e o impacto do ego²¹ em todas as suas formas de manifestação.

4. O RETRATO

Neste trabalho, utilizaremos o termo “retrato” para designar a representação de um indivíduo.

Ao longo da história da arte, tal representação materializou-se sob várias formas – máscaras, bustos, estátuas, gravuras, desenhos, fotografias etc. –, conforme evoluíram os meios e segundo a motivação social, política ou meramente estética de sua produção, mas, entre todos, a pintura constitui o meio mais comum.

O retrato é a resultante de uma conjunção de forças: do lado do modelo, a maneira como ele se vê e aquela como gostaria de ser visto. A propósito dessa perspectiva, assim Barthes (1915-1980) revela sua pronta mudança de atitude ao perceber-se diante de uma objetiva:

... ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. (...) Se eu pudesse ‘sair’ sobre o papel como sobre uma tela clássica, dotado de um ar nobre, pensativo, inteligente, etc.! Em suma, se eu pudesse ser ‘pintado’ (por Ticiano) ou ‘desenhado’ (por Clouet)! No entanto, como o que eu gostaria que fosse captado é uma textura moral fina, e não uma mímica, e como a Fotografia é pouco sutil, não sei como, do interior, agir sobre minha pele.²² ;

já do lado do artista, como ele julga o modelo e como desse se utiliza para exhibir a sua arte.

²⁰ SALLES, 2008, p. 108.

²¹ O componente da tríade do modelo psíquico que, ao promover a harmonização/ponderação das demais instâncias - o id (as pulsões e os desejos inconscientes) e o superego (a “moralidade”) –, torna única a personalidade de cada indivíduo: o “eu” de cada um.

²² BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 22/23.

Interessante notar, relativamente à perspectiva da visão do artista no caso da pintura, o alongamento da exposição a que submetido o modelo à observação daquele comparativamente à do instante fotográfico. Esse tempo de realização, passível de albergar vários e longos períodos de observação e reflexão, pode funcionar como mais uma instância mediadora potencialmente capaz de produzir modificações no resultado final.

Por último, não poderíamos descartar o aspecto da recepção, ou seja, da intervenção pessoal, subjetiva, do espectador, como um último vetor a atuar nessa relação.

Subjacente à nossa aparentemente simples definição de retrato (“a representação de um indivíduo”), uma delicada complexidade caracteriza-o como uma poderosa forma de representação: além da preocupação para com a fidelidade às características físicas, as capacidades de revelar a interioridade do modelo (tipo de personalidade, humor, emoções). Como bem disse o escritor irlandês Bernard Shaw (1856-1950), “Os espelhos são usados para ver o rosto; a arte para ver a alma.”²³

A percepção dessa delicada complexidade encontra em Baudelaire (1821-1867) um grande reforço. Em sua “A apologia da paisagem e a crítica do retrato”, assim expressa ele a sua visão sobre o gênero:

Diante de mim, vejo a Alma da Burguesia, e acredite-me que, se não temesse macular para sempre a tapeçaria do meu quarto, eu lhe arrojaria de bom grado, e com um vigor que ela não imagina, o tinteiro na face. Eis exatamente o que ela me sugere hoje, essa Alma desprezível, que não é uma alucinação: ‘Na verdade, os poetas são loucos estranhos ao pretender que a imaginação é necessária às funções da arte. Que imaginação é necessária, por exemplo, para fazer um retrato? Para pintar minha alma, minha alma tão visível, tão clara, tão evidente? Eu posso, e na realidade sou eu, o modelo, quem consente em fazer o grosso do trabalho. Sou o verdadeiro fornecedor do artista. Sou eu, sozinho, toda a matéria’. Mas respondo-lhe: ‘*Caput mortuum, calate!* Besta hiperbórea dos tempos antigos, eterno Esquimó de óculos, ou melhor, de antolhos, que todas as visões de Damasco, todas as luzes e clarões não conseguiram iluminar! Quanto mais a matéria é, em aparência, concreta e sólida, mais o trabalho da imaginação é sutil e laborioso. Um retrato! Que há de mais simples e mais complexo, de mais evidente e mais profundo?...’²⁴

²³ Apud GRAVINO, Jéssica *in A arte e a literatura*, disponível em <http://slideplayer.com.br/slide/5639508/#.WDnCExYPEPw.email>

²⁴ BAUDELAIRE, Charles. “Salão de 1859: O retrato, A paisagem”, (trad. Suely Cassal). Fonte: BARROSO, Ivo (org.). *Charles Baudelaire: poesia e prosa*. São Paulo, Nova Aguilar, 2003, *in* LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – Vol. 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo, Ed. 34, 2006, pp. 127/128 e 130 (dados sobre a fonte).

Ademais – e o que lhe confere uma aura especialíssima –, detém, como que magicamente, o condão de congelar o tempo. Eternizando, da forma como ali revelada, a vida do representado, incorpora ele a ambiguidade de conter tanto os registros caracterizadores do indivíduo num determinado e fugaz momento quanto a capacidade da evocação de algo duradouro, perene. O poder do retrato reside, em grande parte, nessa tensão entre o temporal e o permanente.

A combinação de todas essas potencialidades acrescenta ao retrato outra dimensão, que exponencia a sua capacidade dialógica: não mais tão-somente vocacionado para a semelhança, como em seus primórdios, o gênero passa a dizer mais sobre a perspectiva interior do retratado e sua posição perante o típico, o convencional ou o ideal da época.

A ampliação da dimensão do retrato, agregando-se-lhe a função de revelar algo mais sobre o modelo além de sua mera “corporalidade”, foi algo que ocorreu gradualmente, até que consagrada após o culto à personalidade que constituiu a tônica do Romantismo, no século XIX. Ao Renascimento, todavia, filosoficamente alicerçado no humanismo, na noção de dignidade e no sentimento de autoestima do homem, seguramente pode-se atribuir a gênese desse processo de expansão e, via de consequência, a inauguração da “idade do ouro” do gênero, conforme veremos a seguir.

4.1. Antecedentes

Do limiar da era cristã até meados do século XIV, a natureza da pintura era de cunho narrativo ou alegórico, focado, principalmente, no campo religioso. A partir de então, e mormente no século XVI, surgiram temas mais específicos, que viriam a se constituir nos gêneros pictóricos: o retrato, a paisagem, a natureza morta (*vanitas*) e a pintura de gênero ou do cotidiano.

Tal diversificação temática trouxe como consequência natural a especialização: cada artista privilegiando determinado gênero segundo suas afinidades ou preferências pessoais ou, mesmo, como decorrência de sua vivência histórico-religiosa.

Assim é que, no sul da Europa e nas regiões reconquistadas pela Contra-Reforma, prevalecem as pinturas de caráter histórico e religioso. Já naquelas cerceadas pela Reforma, em que a presença de quadros ou imagens de santos nas

igrejas era considerada sinal de idolatria, a perda da substancial fonte de renda representada pela pintura de retábulos implicou o compulsório – quiçá indesejado – reposicionamento do foco dos artistas para o retrato, a natureza morta e a pintura de gênero.

Ernst Gombrich (1909-2001), em seu *A História da Arte* ²⁵, exemplifica tal crise por que passou a arte nos países setentrionais relatando os efeitos da Reforma sobre a carreira daquele que, por seu virtuosismo, estava prestes a se tornar o “mais eminente mestre dos países de fala alemã”: Hans Holbein, o Moço (1497-1543), que, aos pouco mais de trinta anos, pintara com maestria o retábulo *A Virgem e o Menino com a família do Burgomestre Meyer* (figura 2)²⁶, encomendante da obra. Alemão radicado na Suíça, vê-se o artista compelido a trocar esse país pela Inglaterra, onde torna-se o Pintor da Corte de Henrique VIII, a quem atribuído o encargo maior de pintar retratos dos membros da Casa Real.²⁷



Figura 2 - *A Virgem e o Menino com a família do Burgomestre Meyer*, 1528



Figura 3 - *O Retrato de Henrique VIII*, 1537

²⁵ GOMBRICH, E.H., *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 16ª ed., 2011, pp. 374/379.

²⁶ Também conhecida como “The Darmstadt Madonna”.

²⁷ O Retrato de Henrique VIII, de 1537 (figura 3), é uma das produções do novo gênero a que Holbein passou a dedicar-se.

Interessante notar que, até o século XVIII, quando começou a fragilizar-se a certeza das correspondentes superioridades, o pódio permaneceu destinado aos temas historicamente tradicionais das pinturas sacra e de história. Como no caso do *paragone* das artes, mas então em se tratando dos gêneros pictóricos, muitos foram os que, ao longo do tempo, defenderam a supremacia de um sobre outro, caso do arquiteto, crítico, teórico e historiador francês André Félibien (1619-1695) em relação ao retrato:

Quem pinta animais vivos tem mais mérito do que quem só representa coisas mortas e sem movimento. E, como a figura humana é a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, é certo também que aquele que se faz imitador de Deus ao pintar figuras humanas é muito mais excelente que todos os outros.²⁸

Mais adiante, Matisse (1869-1954), cuja afeição à figura humana o levou à elaboração de um sem-número de retratos, foi outro a integrar ao rol dos que atribuíram preponderância ao gênero. O século XX, no entanto, praticamente encerrou o debate em torno dessa questão hierárquica.

Retratos de membros de uma mesma família, já no mundo antigo, constituíam importantes componentes das coleções de arte. Plínio, o Velho (23-79), menciona que os reis de Alexandria e Pergamon colecionavam imagens de poetas e filósofos famosos²⁹, mas a tradição desse legado foi evidenciada quando coleções de retratos de homens ilustres tornaram-se comuns na Itália e no norte da Europa a partir do século XV, e passaram a ser com frequência exibidas em bibliotecas ou gabinetes de duques e príncipes do Renascimento como fontes de inspiração e estímulo à superação. Barthes confirma-nos tal cronologia ao afirmar:

Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social...³⁰

Inúmeros são os casos de colecionadores que, a partir de então, mantiveram no gênero o foco principal de sua cobiça. Não por outro motivo, muitas das primeiras galerias de arte foram galerias de retratos.

²⁸ FÉLIBIEN, André (1619–1695). “A hierarquia clássica dos gêneros”, in LICHTENSTEIN (org.), *A Pintura*, Vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 40.

²⁹ PANOFSKY, Erwin. *Early Netherlandish Painting*, New York and London, 1971, vol. I, p.194, *apud* WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 44.

³⁰ BARTHES, p. 25

Ainda sobre a importância de que passou a gozar o retrato a essa época, o historiador inglês Peter Burke (1937), em obra sobre o Renascimento, refere-se ao conceito de “individualismo renascentista” cunhado por Burckhardt (1818-1897), o qual alude ao salto dado pelo homem, indiviso do todo do qual parte na Idade Média, para a consciência de sua condição de um indivíduo espiritual e centro das preocupações no Renascimento. A partir dessa autoconsciência, surgem a autoafirmação e o desejo de fama³¹ – mais tarde transformado em paixão –, consoante dá-nos conta o autor:

A excepcional preocupação dos florentinos com a fama é muitas vezes sugerida pelas *novelle* do período (...); pela institucionalização das competições entre artistas; pelas línguas afiadas e pela inveja na comunidade artística, como registra Vasari em sua biografia de Castagno;...³²

Como contraponto à crença no sentido de ser esse um fenômeno novo no Renascimento, consoante a afirmação de Burckhardt, e mesmo reconhecendo ter a autoafirmação um peso substantivo na imagem toscana de homem, Burke cita o professor e historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945), para quem, referindo-se ao desejo de fama como uma das principais motivações dos cavaleiros medievais, já era esse “essencialmente o mesmo de sempre...”³³.

Não somente os cavaleiros, já os artistas daquela época, da mesma forma, com frequência faziam constar, no início ou nas últimas páginas das iluminuras dos livros em pergaminho, elaboradas representações de sua pessoa. Indo ainda mais aquém no tempo, podemos enxergar esse mesmo desejo de fama ao lembrar as inscrições dos artesãos da Antiguidade em suas obras: “Eu ...(nome)... fiz isto”. Daqui, concluímos pela indistinção de “quem” e “quando”: a necessidade de autoafirmação parece constituir parte da essência da arte, se não da natureza humana.

5. O AUTORRETRATO

Forma de registro em que o modelo é o próprio artista, os autorretratos são trabalhos que trazem gravadas as marcas da autorreflexão, da autorreferência, da

³¹ BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 2010, pp. 229/230.

³² Ibidem, p. 231.

³³ Ibidem, p. 231.

visão do artista sobre si mesmo e da construção ou afirmação de uma identidade. Ao referir-se ao subgênero/gênero em questão, o contemporâneo professor e historiador da arte alemão Ernst Rebel apresenta-nos as seguintes indagações:

O que vê um artista quando olha para si próprio ao espelho? Verá também através de si próprio aqueles que estão a olhar para ele? Será o autorretrato de um artista um meio de reflexão ou apenas um nada negro, um “Falso Espelho”, ...? (...) Um autorretrato do artista, põe a nu o próprio artista? Ou serve apenas para representar a imagem convencional da profissão e estatuto do artista? Há muitas possibilidades.³⁴

Paralelamente, é na reflexão sobre as inúmeras ambiguidades e contradições do ser humano, sob suas mais variadas dimensões – física, psicológica, sociológica, econômica, histórica etc – que se debruça Edgar Morin em seu *O método 5: a humanidade da humanidade – a identidade humana*. Reconhecendo ele, em cada indivíduo, uma dimensão cosmológica, assim se expressa acerca da natureza dessa:

(...) uma infinidade de personagens quiméricos, uma poliexistência no real e no imaginário, (...), efervescência larvar em suas cavernas e abismos insondáveis. Cada um contém galáxias de sonhos e fantasias, impulsos indomáveis de desejos e de amores, abismos de infelicidade, vastidões de indiferença gelada, abrasamentos de astros em fogo, avalanches de ódio, extravios idiotas, clarões de lucidez, tempestades de demência... Cada um contém uma solidão inacreditável, uma pluralidade extraordinária, um cosmo insondável.³⁵

Um pouco mais adiante, ao referir-se às alteridades que compõem a unidade do indivíduo, acrescenta:

Todo indivíduo contém uma personalidade dominante, que nem sempre consegue inibir uma segunda personalidade antagônica, e, sequestradas, duas ou três personalidades mais ou menos cristalizadas. A personalidade dominante reina sobre uma caverna fervilhante de prisioneiros. (...) Um rosto é um teatro onde atuam múltiplos atores.³⁶

Um mergulho nesse cosmo, nessa “caverna fervilhante de prisioneiros” significa o movimento do artista no sentido de interiorizar-se, acessar seu inconsciente para, então, inventar-se num autorretrato. Dessas muitas possibilidades, desses múltiplos atores, quais o autorretrato dispõe-se a revelar?

Aqui, em razão da coincidência óbvia entre artista e modelo, teoricamente uma das instâncias atuantes na produção de retratos, às quais nos referimos na seção própria, deixa de agir como um vetor de forças. Poder-se-ia, daí, questionar

³⁴ REBEL, Ernst. *Auto-retratos*. Trad. Verónica Vilar. Köln, Germany: Taschen GmbH, 2009, p. 6.

³⁵ MORIN, pp. 93/94.

³⁶ MORIN, Edgar. *O método 5: a humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 95.

se essa ausência mediadora implicaria produzir um resultado menos isento, mais tendencioso. Embora plausível, não podemos desconsiderar a resultante da colisão entre sujeito e objeto, ou seja, do dilema representado pelo enfrentamento da imagem que o próprio artista nutre de si com aquela refletida no espelho, como mais uma instância vetorial na melindrosa equação da autorrepresentação.

A esse respeito, bastante interessante, pelo modo com que repetidamente “manipulou” tal conjunção de forças, foi o projeto do norteamericano Bryan Lewis Saunders (1969). Tendo acesso, dada a realização de um documentário sobre pessoas de saúde mental e hábitos questionáveis, a diversos tipos de drogas – desde maconha e absinto até remédios vendidos sob prescrição médica –, deu início, a partir de março de 1995, à pintura diária de autorretratos, a cada dia sob a influência de uma droga diferente, como se cada uma colocasse à sua frente um novo “eu” modelo. O resultado – algo entre 45 e 50 obras do gênero (vide amostra – figura 1) – permite-nos avaliar a dimensão dos estados alterados de consciência (no caso, quimicamente) no que respeita à percepção do artista acerca de si e às maneiras de representar-se.

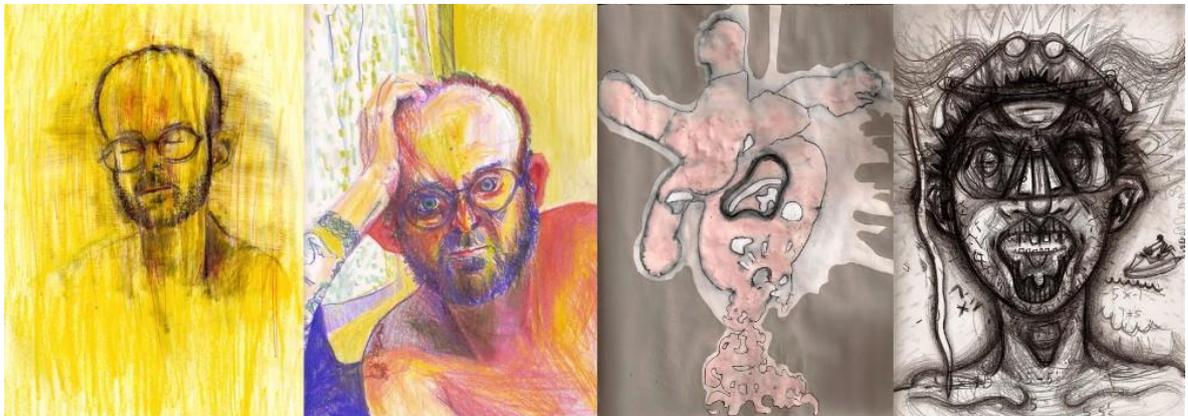


Figura 1 – *Under the Influence*, 1995³⁷, amostra.

5.1. Antecedentes

Na esteira do desenvolvimento do gênero do retrato, acompanham os autorretratos uma parcela considerável da história da arte. Por meio dessa, facilmente possível entrever a sujeição das maneiras e dos códigos de

³⁷ Segundo o artista, o experimento ainda não se encerrou: continua ele a conduzi-lo, mas, devido aos danos sofridos, esporadicamente, com a observância de razoáveis lapsos de tempo, e tão-somente sob o efeito de drogas objeto de prescrição médica.

autorrepresentação ao estatuto do artista vigente nos diferentes períodos. Sua prática igualmente difundiu-se a partir do Renascimento, mas podemos vislumbrar albergadas já na Idade Média as iniciativas primeiras que levaram ao seu instituto, conforme veremos adiante.³⁸

A partir de agora, neste trabalho, imperioso fazer escolhas que ilustrem nossas colocações. Exemplificando, poderíamos trazer à baila vários artistas precursores da utilização cada vez mais frequente do expediente da autorretratação. Muitos foram os que ajudaram a compor as páginas da história da arte no particular.

Limitar-nos-emos, no entanto, à breve alusão de alguns que reputamos relevantes nos processos emancipatório e de assentamento da prática, com o estabelecimento de um novo estatuto não só para o artista como para o subgênero em questão. Vamos aos eleitos³⁹:

- **Giotto** (c. 1267-1337), “**o virtuoso**”⁴⁰:

Atribui-se ao artista haver tornado a pintura uma arte maior após a longa tradição escultórica gótica, ao incluir, em um afresco realizado sob encomenda para uma capela em Pádua, a própria figura no meio dos homens eleitos ao Paraíso por suas boas ações em vida (figuras 4 e 5).

Tal afresco pode ser visto como uma obra de vanguarda, posto integrar o conjunto inaugural do cada vez mais usual expediente da autorretratação na pintura moderna. Isso porque, embora passando a desfrutar de um prestígio em ascensão, o estatuto do artista/artesão objetivamente impunha-lhe as limitações decorrentes do costume de se trabalhar por encomenda, dentro de uma temática pré-estabelecida, o que, praticamente, contingenciava-lhe as oportunidades do exercício de iniciativas de imoderação ou imodéstia.

A utilização do expediente por Giotto parece confirmar a percepção de Huizinga quanto à aspiração à glória ser antecedente ao Renascimento. Aliás, nesse particular, Ernst Rebel leva-nos bem mais aquém no tempo ao, na contracapa de

³⁸ Como exemplo de modificação no estatuto do artista, Arnold Hauser, em seu *História Social da Arte e da Literatura*, às fls. 322, menciona: “A crescente demanda de obras de arte na Renascença levou à ascensão do artista do nível de artesão pequeno-burguês para o de trabalhador intelectual livre, uma classe que anteriormente nunca tivera raízes, mas que começou agora a constituir-se num grupo economicamente seguro e socialmente consolidado, ...”

³⁹ A partir daqui, permitimo-nos atribuir um aposto jocoso a cada uma de nossas escolhas.

⁴⁰ Na inserção de sua figura entre os “eleitos ao Paraíso por suas boas ações em vida”, conforme mencionado a seguir, a razão para a atribuição do aposto.

seu *Autorretratos*, reviver Cícero ⁴¹: “Os artistas desejam ser reverenciados depois da sua morte. Não incluiu Fídias um retrato seu no escudo de Minerva, porque não lhe era permitido inscrever o seu nome?”. ⁴²



Figura 4 - *Juízo Final*, 1304-1306

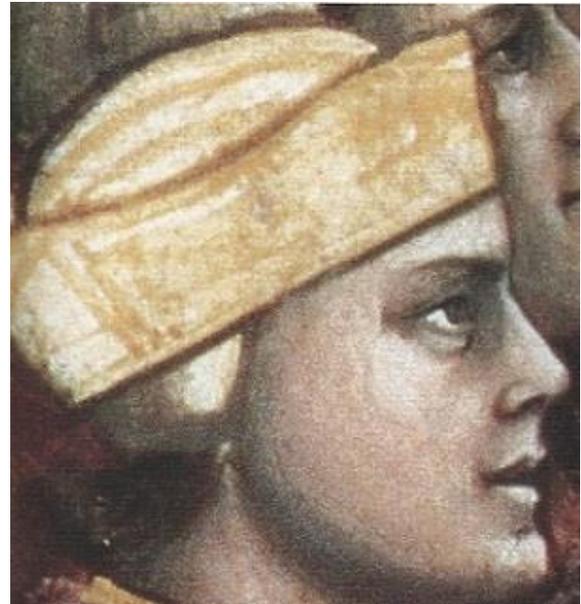


Figura 5 - *Juízo Final*, detalhe

- **Fra Filippo Lippi (1406-1469), “o autista”** ⁴³:

O caminho estava traçado, ainda que viesse a ser trilhado de forma lenta e sutil: assim como Giotto, também Fra Filippo Lippi, frade carmelita e pintor, em sua *Coroação da Virgem* (figuras 6 e 7), século e meio depois, utiliza-se do expediente de imiscuir-se no meio de outras figuras (quadrante IV = canto inferior esquerdo, mão no queixo). O olhar perdido em alguma divagação testemunha seu total alheamento da cena principal, o que poderia ser interpretado como uma transgressão sacrilégica. Rebel, no entanto, apresenta-nos uma outra perspectiva que, por sua razoabilidade, merece ser considerada e, de futuro, constituir-se em objeto de pesquisa mais aprofundada:

Mas parece possível uma interpretação diferente. Por muito provocador e descarado que possa parecer o olhar do pintor à primeira vista, com a cabeça encostada à mão, não é necessário concluir daí uma quebra de decoro. E se supuséssemos que era a nova e ambiciosa intelectualidade do artista renascentista cada vez mais seguro de si que estava a ser expressa? ⁴⁴

⁴¹ O político, orador e escritor (106-43 a.C.), em seu *Tusculanae Disputationes Liber Primus*.

⁴² REBEL, Ernst. *Auto-retratos*. Trad. Verónica Vilar. Köln, Germany: Taschen GmbH, 2009.

⁴³ No alheamento do artista (figura 7 - detalhe), a razão para a atribuição do aposto.

⁴⁴ REBEL, p. 28.

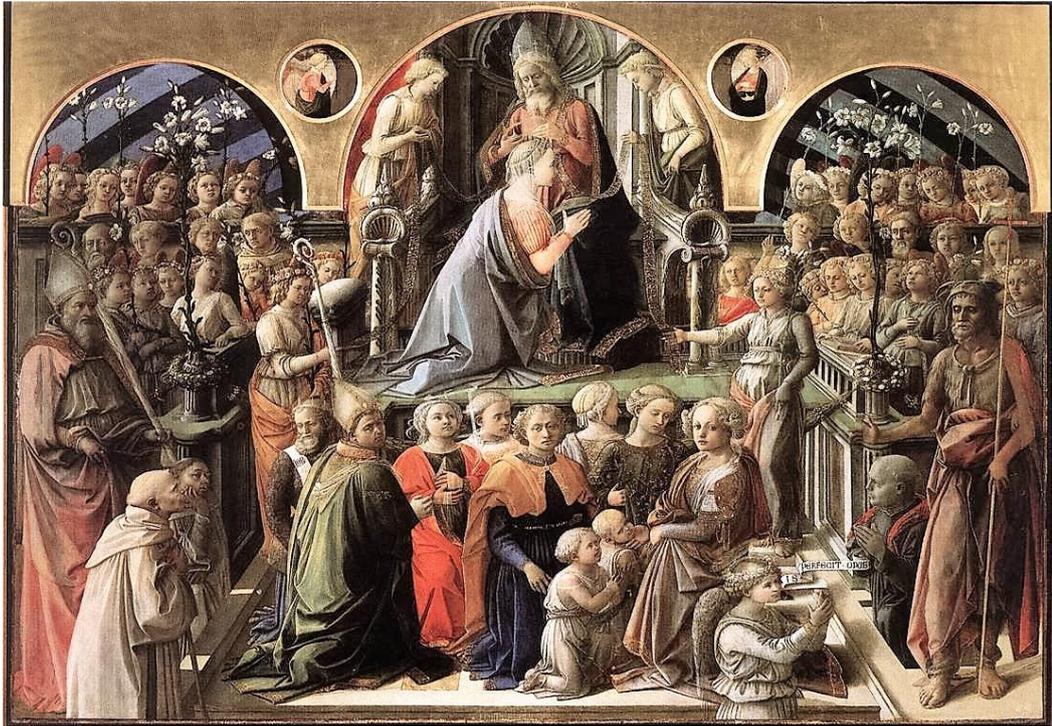


Figura 6 - Coroação da Virgem (1441-1447)



Figura 7 - Coroação da Virgem, detalhe

- Vasari (1511-1574), “o enturmado”⁴⁵:

Novos tipos de autorretratos passam a desenvolver-se em um novo ambiente em que as relações sociais e espirituais do artista passam a situar-se em bases mais consolidadas e menos efêmeras: passa ele a pertencer ao grupo seletivo da corte;

⁴⁵ Na figura 8, Vasari é o que, de frente para o Grão-Duque (figura central rodeada pelos artistas de sua corte) e, de costas mas voltado para o observador, assume a prestigiosa posição de coordenador dos projetos arquitetônicos da corte. Nesse aspecto, a razão para a atribuição do aposto.

tem seu autorretrato justaposto aos dos membros dessa; estabelecem-se laços de amizade, intimidade e devoção.

Nessa situação, encontra-se Vasari no que respeita à corte do Grão-Duque Cosimo I de Médicis, conforme nos dá conta a obra de sua lavra objeto da figura 8. Em comum com as demais aqui trazidas à colação, o aspecto de tornarem explícitos, conjunta ou isoladamente, os desejos de notoriedade e de afirmação dos respectivos prestígios social e profissional, de sua proximidade com o poder e de sua asserção moral, entre outros.



Figura 8 – Autorretrato no círculo de artistas associados ao grão-duque Cosimo I de Médicis, c. 1560

- **Peter Parler (1330-1399), “o catatônico”**⁴⁶:

Alemão, o famoso escultor e arquiteto imperial e episcopal da Coroa Tcheca parece ter ido além dos pré-citados florentinos, apesar de situar-se a meio tempo dos dois: ao concluir a construção do coro e da abóbada da Catedral de São Vito em Praga, situada no próprio Castelo, colocou seu busto (figura 9) em tamanho natural no trifório⁴⁷, por cima do coro, no meio de onze membros da família real, três arcebispos e quatro reitores. Lugar de destaque à altura das nobres figuras, ali

⁴⁶ Na imobilidade e ausência de seu olhar (figura 9), a razão para a atribuição do aposto.

⁴⁷ Galeria situada nas naves centrais das igrejas, acima das arcadas das naves laterais. Usualmente, apresenta três aberturas em cada vão.

provavelmente posicionadas como guardiãs do espaço sagrado e imponente da catedral.

Sob a perspectiva histórica, os detalhes da leve inclinação da cabeça – a refugir da prática canônica então vigente – e da fixidez do olhar, aliados à fidelidade às próprias feições do artista, fazem com que a literatura repute a obra como o primeiro autorretrato naturalista conhecido ⁴⁸.

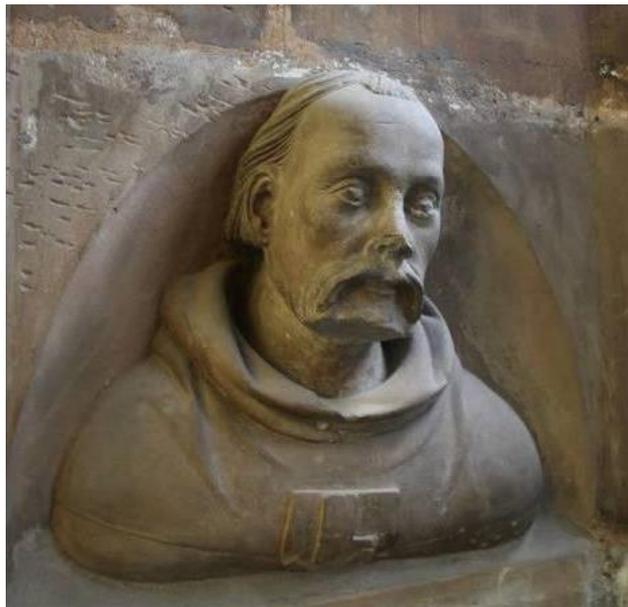


Figura 9 - *Autorretrato, busto*, c. 1380

- **Jan van Eyck** (1390-1441), “**o cheio de si**” ⁴⁹:

Ao artista flamengo, é atribuído o primeiro autorretrato autônomo da arte europeia (figura 10). A expressividade do olhar fixamente voltado para o espectador e a contração dos músculos faciais deixam entrever uma postura assertiva, de autoconsciência de suas possibilidades. Reforça essa percepção de cunho afirmativo a presença, na parte superior da moldura dourada – parte inseparável da obra –, da seguinte inscrição: “ALS ICH CHAN”, a significar um falsamente modesto “como eu posso”⁵⁰. O “complexo de múmia” e o mito de Narciso dizem “presente!”.

⁴⁸ HALL, James. *The Self-Portrait: a Cultural History*. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2014, p. 58.

⁴⁹ Na postura assertiva do artista (figura 10), a razão para a atribuição do aposto.

⁵⁰ REBEL, pp. 9/10.



Figura 10 – Retrato de Um Homem de Turbante Vermelho (Autorretrato), 1433

- **Leon Battista Alberti (1404-1472), “o poderoso”**⁵¹:

Conjugando aspectos como a idealização da imagem com base no modelo da “inspiradora” Antiguidade e os inegáveis desejos de revelar o desfrute de uma posição social elevada e de gozar de fama póstuma, Alberti⁵², teórico de arte, arquiteto, pintor e escultor, entre outros atributos, cunha, por volta de 1450, seu perfil em uma medalha, nos moldes reservados basicamente aos imperadores (figura 11). Na perenidade do metal, uma “garantia” de vida eterna.



Figura 11 - Autorretrato em medalha, c. 1450

⁵¹ No “equiparar-se” aos imperadores, conforme comentado a seguir, a razão para a atribuição do aposto.

⁵² Considerado o maior teórico da Renascença, elaborou, em 1436, o Tratado “De Pictura”, voltado para a elevação da pintura à categoria de arte liberal.

- **Albrecht Dürer (1471-1528), “o aspirante”**⁵³:

O alemão Dürer também se situa entre os que exerceram relevante papel nesse processo emancipatório, inclusive para além das fronteiras de seu país: o mais celebrado, prolífico e inventivo criador de autorretratos do período – ao todo, 16.

O autorretrato de 1498 (figura 12), em que, de meio corpo e perfil, apresenta-se vestido de forma sofisticada, com direito a gorro, luvas e galões, é concebido de modo a que possamos enxergá-lo como um distinto membro da elite e um artista consagrado.



Figura 12 - *Autorretrato*, 1498

Dürer é tido como o primeiro artista da Renascença a pintar uma série de autorretratos. Entre outros, e além da obra a que nos referimos acima, o inaugural, precocemente, aos treze anos (figura 13) e o súpero (figura 14), um painel em que a austera, escultural e quase sagrada figura do artista emerge de um fundo escuro não como uma obra perfeita do Criador, mas – indefectível imodéstia – como a própria personificação desse, conforme nos dá conta o já citado James Hall, historiador e crítico de arte contemporâneo inglês:

⁵³ No retratar-se como o próprio Cristo, conforme comentado a seguir, a razão para a atribuição do aposto.

Fazendo uma analogia visual (e a escuridão reforça a ideia), Dürer equipara-se à figura de Cristo, com poderes divinos de criação. Seu cabelo com permanente, suas sobrancelhas pinçadas, seu bigode encerado e a barba aparada são uma verdadeira façanha da arte do barbeiro.⁵⁴



Figura 13 - Autorretrato aos 13 anos, 1484



Figura 14 - Autorretrato, 1500

- **Bernardino Pinturicchio (1452-1513), “o brincalhão”**⁵⁵:

Outro exemplo que reputamos interessante trazer é o do artista Bartolomeo di Betto, mais conhecido como Bernardino Pinturicchio ou, simplesmente, *il Pinturicchio*.

À direita do painel em que representa a cena da *Anunciação* – afresco na Capella Baglioni, situada na Igreja de Santa Maria Maggiore, em Spello (Perugia, IT), um autêntico *trompe l’oeil* (figura 15) –, o artista produz um *mise-en-scène* ao inserir seu retrato como um quadro pregado na parede, abaixo de uma prateleira em que se vêem castiçal, ânfora e livros, além de uma cortina que o emoldura (figura 16, detalhe).

Pinturicchio, aqui, brinca com a própria imagem, “fazendo arte” na acepção exata da expressão. Um novo estatuto, ainda mais emancipado, começa a desenhar-se.

Os limites para o *ingenium* do artista parecem pertencer ao passado.

⁵⁴ HALL, p. 84, tradução da autora.

⁵⁵ No “brincar” com a própria imagem, conforme comentado a seguir, a razão para a atribuição do aposto.



Figura 15 - Anunciação, 1501



Figura 16 - Anunciação, detalhe (autorretrato)

Disseminada a prática do autorretrato, boa parte das obras da espécie, então gozando de prestígio e até constituindo-se em objeto de veneração, passou a integrar o elenco de importantes coleções.

Como exemplo a ser citado, temos o da famosa Galeria Uffizi em Florença, originalmente projetada por Vasari para sediar os escritórios administrativos da Toscana por solicitação do Duque Cosimo I de' Medici (1519-1574)⁵⁶, a qual abriga uma das mais importantes coleções de arte do mundo. Entre as obras adquiridas pela família ao longo dos séculos XVI e XVII, autorretratos de diversos pintores, como Domenichini e Guido Reni.

Um pouco mais adiante, tornou-se uma tradição dos artistas de visita à Toscana oferecer um autorretrato para integrar o acervo da Uffizi. Somente nessa coleção, estima-se algo em torno de 1.500 obras. A figura 17, a seguir – do artista italiano Stefano Gaetano Neri (1708-1787) –, brinda-nos com uma amostra da aparência das salas dedicadas ao gênero na grande galeria.

⁵⁶ Banqueiro, fundador da dinastia política que leva seu sobrenome e senhor de praticamente toda a região.

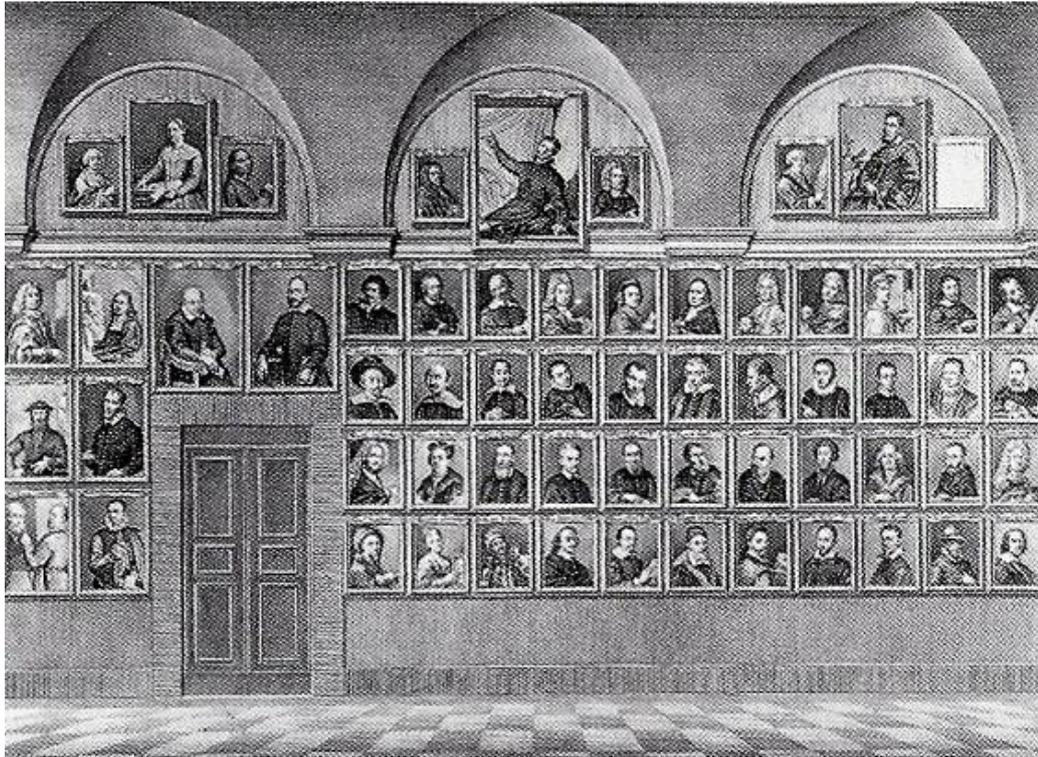


Figura 17 - Stefano Gaetano Neri, *Room of Self-Portraits in the Uffizi* (1753-1765)

5.2. Rembrandt e Frida Kahlo

Já caracterizados a ascensão e o poder de atração do autorretrato tanto nos domínios da arte como no âmbito social, permitir-nos-emos saltar, antes de pousarmos na contemporaneidade, para os séculos XVII e XX, aqui representados, respectivamente, pelas icônicas figuras, no particular, de Rembrandt e Frida Kahlo.

Estilos e preferências à parte, a escolha encontra reforço no campo dos usos e costumes: ambos são presença constante em todas as publicações que aludem ao tema e invariavelmente citados entre seus maiores expoentes.

- **Rembrandt** (1606-1669), “**o arredo**”⁵⁷:

Rembrandt foi um dos que mais se dedicaram ao expediente da autorretratação. Obsessivo pela própria imagem, elaborou-os às dezenas no curso de mais de 40 anos.

Personalidade instigante, em seu *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*, a historiadora Svetlana Alpers dá-nos conta, além dos bastidores de seu ateliê, de como o artista, afeito e profundo conhecedor das performances teatrais,

⁵⁷ Na personalidade do artista, conforme comentado a seguir, a razão para a atribuição do aposto.

concebida a produção cênica de suas obras, construía seus personagens, bem assim o modo pelo qual encenou o processo de invenção do seu *eu*.

Segundo a autora, vasta literatura dedica-se a documentar as relações sociais e pictóricas de Rembrandt para com o teatro, à vista de seu especial interesse pelas performances teatrais, provavelmente fruto dos jograis em latim que o pintor praticara na escola latina de Leiden, que frequentou dos nove aos treze anos.⁵⁸ Conforme ela,

Ao pintar sucessivos autorretratos, Rembrandt trabalhava no que se poderia chamar de essência lógica desse modelo singular de arte: ele procurava ser um modelo no sentido teatral, contemplando a si mesmo e se apresentando como tal. (...) No autorretrato, seu desempenho como modelo iguala a maestria do seu pincel.⁵⁹

Os autorretratos de Rembrandt constituem uma biografia única e íntima do artista. Cada vez mais distante na maneira de relacionar-se com o meio social e refratário a qualquer tipo de condicionamento, imposição ou convenção, é quase sempre despojado de elementos decorativos ou adereços que possam concorrer com sua representação que o artista quer se mostrar e como ele próprio se vê: cada vez mais egocentrado e mais cômico da própria identidade, de sua imagem como que falando por si e dispensando apresentações, de sua austeridade e autonomia como artista, de sua própria propriedade.

Neles evidenciadas as mudanças por que passaram suas feições, esse percurso autobiográfico de Rembrandt pode ser encarado com uma autêntica crônica visual sobre o tempo. Segundo Gombrich,

Rembrandt não anotava suas observações, como fizeram Leonardo e Dürer; não foi um gênio tão admirado quanto Miguel Ângelo, cujas opiniões e sentenças foram transmitidas à posteridade; não era um epistológrafo diplomático como Rubens, que trocava ideias com os maiores humanistas do seu tempo. Contudo, parece-nos conhecer Rembrandt talvez melhor, mais intimamente, do que qualquer desses grandes mestres, porque ele nos legou um espantoso registro de sua própria vida em uma série de autorretratos que vão desde os tempos da juventude, quando era um mestre vitorioso e mesmo muito em voga, até a velhice inquebrantável de um homem realmente grande cuja face refletia a tragédia da bancarrota. Todos esses retratos se combinam numa incomparável autobiografia.⁶⁰

⁵⁸ Ibidem, p. 130.

⁵⁹ ALPERS, Svetlana. O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 126.

⁶⁰ GOMBRICH, p. 420.

A derradeira obra, produzida em 1669 (figura 25), veio encontrar o artista vergado e maltratado pela inclemência e absoluta incompetência escultórica do tempo, o olhar reflexivo e melancólico de quem se divisa próximo do fim.



Figura 18 - *Autorretrato*, c. 1628



Figura 19 - *Autorretrato*, c. 1629



Figura 20 - *Autorretrato*, 1634



Figura 21 - *Autorretrato*, 1640



Figura 22 - *Autorretrato*, 1652



Figura 23 - *Autorretrato*, 1659



Figura 24 - *Autorretrato*, 1661



Figura 25 - *Autorretrato*, 1669

- **Frida Kahlo (1907-1954), “a histérica”** ⁶¹:

Bem mais obsessiva para com a própria imagem do que Rembrandt, a artista praticamente dedicou a integralidade de sua obra à autorretração. De fato, as cerca de 140 pinturas que a compõem têm caráter eminentemente autobiográfico:

⁶¹ No apresentar a artista características que, à luz da psicanálise, são compreendidas como histeria feminina (sua vida e sua obra são frequentemente utilizadas como objeto de estudo psicanalítico), a razão para atribuição do aposto.

aludem, recorrentemente, às suas origens, aos símbolos de sua cultura e, principalmente, à sua realidade física e mentalmente dolorosa e limitante – fruto de uma poliomielite na infância, de um severo acidente em razão do qual teve que submeter a mais de trinta cirurgias que a mantiveram presa à cama por um longo período –, de três abortos que decretaram sua incapacidade de vir a ser mãe e à sua complexa relação amorosa com o artista Diego Rivera, seu marido durante 25 anos em uma sucessão de vais-e-vens (vide figuras 26/31).

Apesar de tida como surrealista, tamanho o simbolismo característico de sua obra, a artista invariavelmente refutou tal classificação sob o argumento de que pintava a própria realidade – os ferimentos do corpo e as agruras da alma –, nunca os seus sonhos.

Numa perspectiva histórica – e o que igualmente concorreu para nossa escolha –, pode-se, sem dúvida, atribuir a Frida o papel de uma das pontes a viabilizarem a transição para o que veio a se tornar quase obsessivo no final do século XX: o corpo do artista (em suas obras, representando o grande e performático protagonista).

Aliado a esse aspecto, outro ponto importante que conferiu à artista especial relevo no contexto histórico foi o fato de tratar-se de uma mulher que, rompendo com os tabus próprios de sua época, expôs, além das próprias vísceras, as dos seus mais recônditos sentimentos.

A observação do conjunto de sua obra permite-nos supor que Frida seria outra a, a partir de sua crônica de dor, sofrimento e vida, legar-nos a externalidade da “escrita” de uma longa crônica do tempo.

Desapareceu antes: os ponteiros anteciparam-lhe a hora.

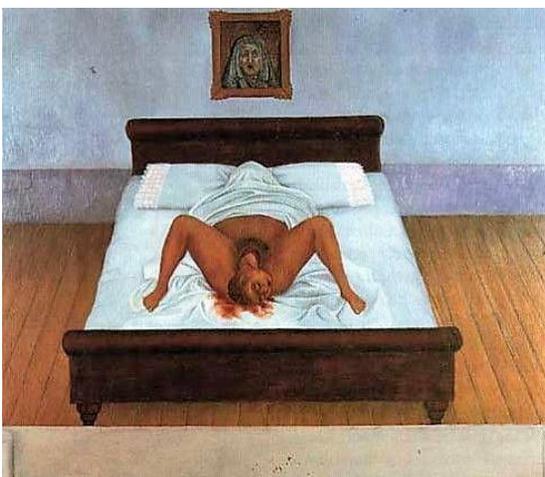


Figura 26 - *My Birth*, 1932



Figura 27 - *Henry Ford Hospital*, 1932



Figura 28 - *What I saw in the Water*, 1938



Figura 29 - *As duas Fridas*, 1939



Figura 30 - *Autorretrato com Bonito*, 1941

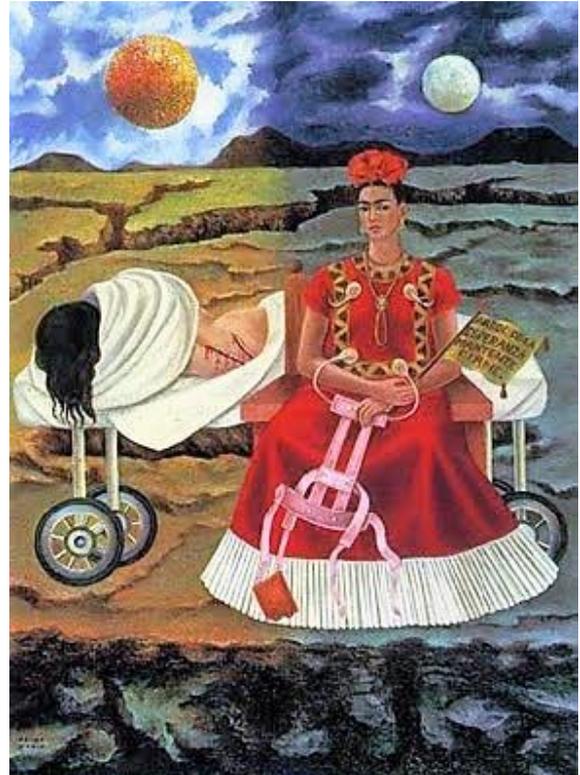


Figura 31 - *Árvore da Esperança, Mantem-te Firme!*, 1946

6. A ARTE CONTEMPORÂNEA

A partir de que ponto deve falar-se de arte contemporânea? Quando a produzem artistas vivos e ativos? Quando se inclui nas últimas tendências, afastando-se de movimentos anteriores? Ou se trata simplesmente de uma questão cronológica, independentemente da época em que originou-se o estilo?⁶²

Em razão da ruptura dos cânones modernos que a *pop art* e a *minimal art* implicaram trazer à cena artística a partir do meio da década de 1960, há uma tendência dominante no sentido de se atribuir, ao advento desses movimentos, o surgimento do que denominamos de arte contemporânea ou pós-modernismo. Muito contribuiu para tal ruptura a dinâmica impressa pelos sucessivos avanços tecnológicos da época.

Os artistas passaram a valer-se de novos suportes técnicos como meios de comunicar-se ou expressar-se em termos criativos, de que são exemplo o vídeo e a informática.

Com o vídeo, desenvolve-se e explora-se sobremaneira a concepção de interatividade artista x meio. Muitos pintores, inclusive, passam a utilizá-lo como maneira e meio de manifestação artística, valendo-se de seu próprio corpo como obra passível de registro. É o caso dos americanos da *action painting*, como Jackson Pollock: a grande tela vista como uma arena na qual o artista atua performaticamente; a pintura como mais um registro do evento.

A partir daí, a performance começa a ganhar uma dimensão maior. Torna-se um gênero bem estabelecido nos idos de setenta e, doravante, um veículo cada vez mais acessível ao público pelo meio do qual os artistas, além dos temas autobiográficos ou da identidade coletiva, da sátira etc, abordam as questões sociológicas e os tabus mais inquietantes do nosso tempo.

Esse mercado cada vez mais diversificado de mídias e meios de expressão implica trazer à cena contemporânea novos elementos para o debate sobre o fazer artístico. Desafiando os enquadramentos e classificações habituais, as diferentes linguagens problematizam a própria definição de arte e, por óbvio, seu sistema de validação.

⁶² WALTHER, Ingo (org.); RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. *Arte del siglo XX.*, tradução para o espanhol Ramon Monton i Lara, Taschen GmbH, Köln, vol. II, p. 560, tradução da autora.

De fato, a partir deles, torna-se impossível pensar a arte em categorias como pintura, desenho, escultura etc.: ampliam-se e interpenetram-se as dimensões expressivas em termos de linguagem.

Da mesma forma, impraticável reconhecer uma similitude estilística entre as inúmeras tendências em termos das práticas artísticas. Embora não tenhamos objetiva ou literalmente assistido à “morte” da história da arte, definitivamente somos testemunhas do fim de um estilo global próprio de uma época. No campo da pintura, por exemplo, não se vislumbra nenhuma tendência, nenhuma pauta vanguardista – sequer uma “personalidade” – predominantes. Como assevera Belting,

O discurso do ‘fim’ não significa que ‘tudo acabou’, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos.⁶³

Desse modo, não mais se cogita de falar de quaisquer cláusulas cerceadoras do livre trânsito da centelha criativa do artista. Parodiando Magritte,



Figura 32⁶⁴

O autorretrato na contemporaneidade, como não poderia deixar de ser, também assume uma outra dimensão. Abandona os domínios do tradicional plano para aderir à tridimensionalidade expressiva do corpo, cuja dinâmica passa a se constituir na própria autobiografia do artista. Da mesma forma, vez por outra despega-se da materialidade objetiva da imagem para associar-se a sutis jogos conceituais. No presente trabalho, no entanto, não obstante essa última possibilidade, restringiremos nossas referências aos casos em que mantidas suas conexões imagéticas com a figura humana.

⁶³ BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte - uma revisão dez anos depois*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

⁶⁴ “Criação” da autora.

6.1. Roman Opalka, Gilbert & George, Sarah Lucas, Cindy Sherman e Marc Quinn

Nesse contexto, mais uma vez, uma infinidade de artistas e obras poderiam e mereceriam, por sua excelência e importância para a história da arte, ser aqui citados. Em razão das limitações de ordem material, restringiremos nossa abordagem ao pequeno, mas expressivo, a nosso ver, contingente representado pelos artistas elencados.

Especificamente aqui, além de sua importância no âmbito do trabalho, pode-se entender a escolha de tais nomes como o resultado do particular interesse que a autora devota à correspondente produção artística.

- **Roman Opalka** (1931-2011), “o apagado”⁶⁵:

Semelhantemente a Rembrandt no século XVII, alguns artistas na contemporaneidade associaram às repetidas replicações do *eu* obstinadas perseguições à passagem do tempo, como uma terceira dimensão a que poderíamos chamar de “atualização”.

A introdução dessa terceira dimensão implica reconhecer a ocorrência de alguns deslocamentos: o principal deles, o de que o objeto desvia-se do modelo (no caso, o artista) para pousar no tempo, que assume a condição do grande protagonista, o todo-poderoso que não abre mão de dizer a que veio, como age sua intransigente personalidade e do que é capaz; outro, o de que o conjunto deve ser visto como a obra, já que, isoladamente, as unidades que o integram não nos viabilizam lograr a intentada apreciação desse novo objeto.

Opalka, artista plástico franco-polonês, definitivamente, é um exemplo dos contemporâneos que se voltaram para a produção de uma crônica visual sobre o tempo – bela, expressiva e contundente, por sinal. A nosso ver, entretanto, não somente isso: o artista efetivamente encontrou um meio de transformar em matéria a imaterialidade, conferir-lhe volume, presença, visibilidade. Sequestrando, abduzindo o tempo de sua etérea dimensão cósmica, transformou-o em substância aprisionada em suas telas e fotografias.

⁶⁵ No “apagamento” por que passamos com o transcorrer do tempo, conforme comentado adiante, a razão para a atribuição do aposto.

Para tanto, em 1965, deu início a um megaprojeto artístico-existencial denominado *Opalka 1965/1-∞*, em cuja execução combina uma série de recursos de linguagem.

A cada dia, com tinta branca em um pincel fino sobre telas (196 cm x 135 cm) de fundo inicialmente preto e gradualmente clareado, passou a pintar, a partir do *um*, uma série crescente de números (médias de 380 números por dia e 5 telas por ano. Ao final, praticamente, branco sobre branco).

A partir do término da década de 1960, o artista acrescentou, a esse registro pictórico, uma gravação de sua voz pronunciando a sequência numérica e uma fotografia em tamanho 3 x 4 em que figura, impassível, invariavelmente vestido com uma camisa branca e tendo atrás de si um fundo igualmente branco.

As sequências de telas e de fotos evidenciam o apagamento, em todos os sentidos, por que passamos com o transcorrer do tempo – aqui cronometrado pela série numérica crescente. De pronto, ocorre-nos a imagem de um intermitente e erosivo sopro de vento sobre uma duna de areia fina (vide amostra e detalhe – figuras 33 e 34). Ademais, impingem-nos, impiedosamente, o duro dilema de confrontarmos nossa atualidade com aquilo que já fomos, e de vislumbrarmos, perplexos, a incontornável trilha que se antepõe à nossa frente.

Como contraponto, o aspecto de que a presença da profusão de telas e fotografias possuem o condão de levar-nos ao meio do caminho: saímos da quarta dimensão (a do tempo), vimo-la decodificada ou traduzida numa segunda – a das obras –, cujo volume em termos quantitativos, significando tempo vivido, vida experimentada, remete-nos à tridimensionalidade. Passamos, assim, a sentir a materialidade da própria vida, algo que, não mais etéreo ou fugaz, podemos segurar em nossas mãos.

Igualmente importante notar é a sutileza do *mix* de práticas e linguagens utilizadas: pintura, fotografia e, por que não, cinema? As imagens tomadas de forma contínua e o som permitem-nos enxergar a obra como uma narrativa fílmica.

Morto às vésperas de completar oitenta anos, Opalka produziu um total de 233 telas e milhares de autorretratos. O último número registrado foi o 5.607.249.



Figura 33 (amostra da coleção de fotografias)

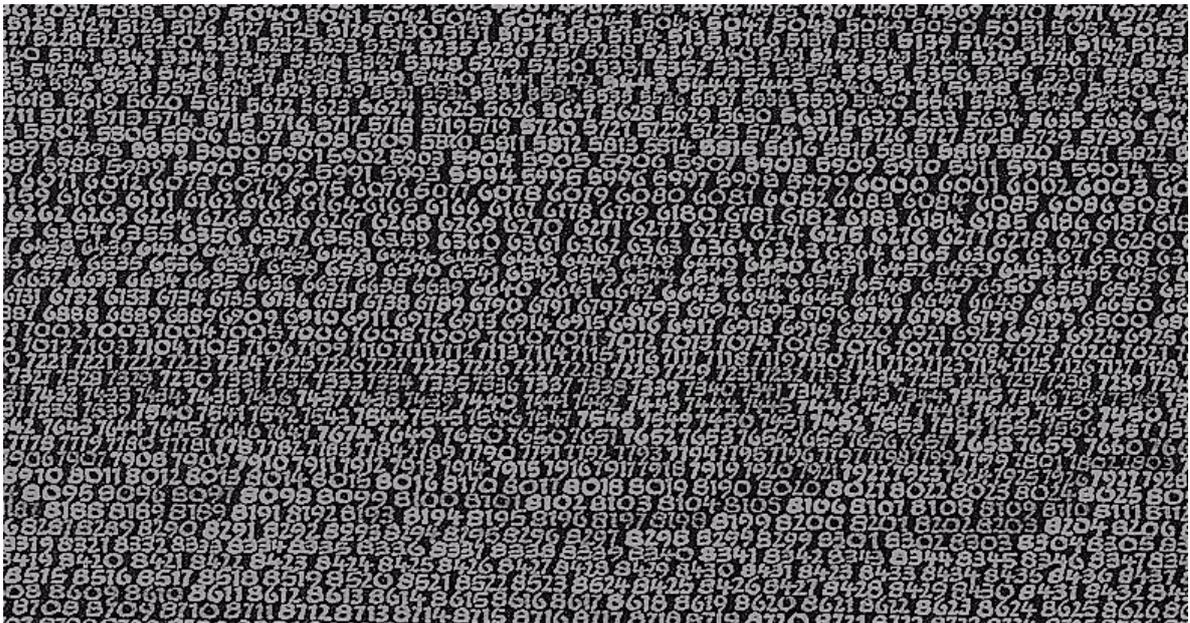


Figura 34 (detalhe de uma das telas)

- **Gilbert (1943) & George (1942), “os siameses”**⁶⁶:

Conforme tivemos oportunidade de mencionar anteriormente, o autorretrato, no passado, envolveu-se sobremaneira com a questão da identidade do artista

⁶⁶ No aspecto de serem inseparáveis, conforme mencionado a seguir e reforçado no último parágrafo dedicado à dupla, a razão para a atribuição do aposto.

enquanto tal. A contemporaneidade viu o foco da autorrepresentação deslocar-se para as questões da identidade pessoal, bem assim para as maneiras por meio das quais construí-la. Desviados das enfáticas menções à posição social e ao caráter ou personalidade do artista, os autorretratos pós-modernos passam a dizer sobre os aspectos identitários associados ao gênero, etnia, sexo etc.

A performática dupla Gilbert & George ⁶⁷ é um exemplo que se insere no contexto das aproximações da espécie. Reagindo contra a abordagem emprestada à época à escultura, por eles reputada como elitista e pobre em termos de comunicação no contexto da arte, revolucionam a noção de criatividade ao, sacrificando as respectivas individualidades e estabelecendo a relação “duas pessoas = um artista”, tornarem-se eles uma “escultura viva”.

Com os corpos pintados com tinta metálica ou de vermelho e indumentados formalmente com terno, gravata e sapatos sociais de sorte a serem identificados como respeitáveis cavalheiros, dançam e cantam circunspecta e mecanicamente: uma maneira de autorrepresentação que abandona os padrões convencionais de pose, expressão e configuração para alicerçar-se no poder evocativo da face e do corpo (figura 35). Referindo-se às performances da dupla, assim comenta o crítico e curador de arte David Sylvester (1924-2001):

Gilbert e George pareciam impecavelmente impassíveis, moviam-se como autômatos, vestiam-se um como o outro, e como cidadãos comuns em suas melhores roupas, convertendo-se assim em manequim de alfaiate, objetos padronizados.⁶⁸

A dupla não circunscreve sua atividade performática ao vídeo. Trabalhando com a câmara fotográfica, invariavelmente é ela própria o objeto central da narrativa, de maneira a caracterizar seu conteúdo como eminentemente autobiográfico ou confessional.

Integram o significativo conjunto de obras painéis multicoloridos formados a partir de fotografias com colagens que implicam, como resultado, grande impacto visual: além de suas exageradas dimensões, picantes e ostensivos são os temas desses painéis, em grande parte relacionados às questões próprias da natureza humana, como as da identidade, do sexo, do abjeto, entre outras acerca da religião,

⁶⁷ Gilbert (Itália, 1943) e George (Inglaterra, 1942) conheceram-se em 1967, como alunos do curso de escultura na St Martins School of Art em Londres, onde, logo tendo se tornado companheiros, começaram a viver e a criar arte juntos.

⁶⁸ SYLVESTER, David. *Sobre Arte Moderna*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 354.

da política, das classes sociais etc. É o caso, entre muitas outras, da obra *Bloody Mooning* (figura 36), que transforma a imagem microscópica de uma amostra de sangue de cada um dos artistas em um “vocabulário” abstrato com conotações autobiográficas. Da mesma forma que, nessa, o sangue, outras obras fazem uso de amostras de sêmen, urina e outros excrementos.



Figura 35 - *The Red Sculpture*, 1975

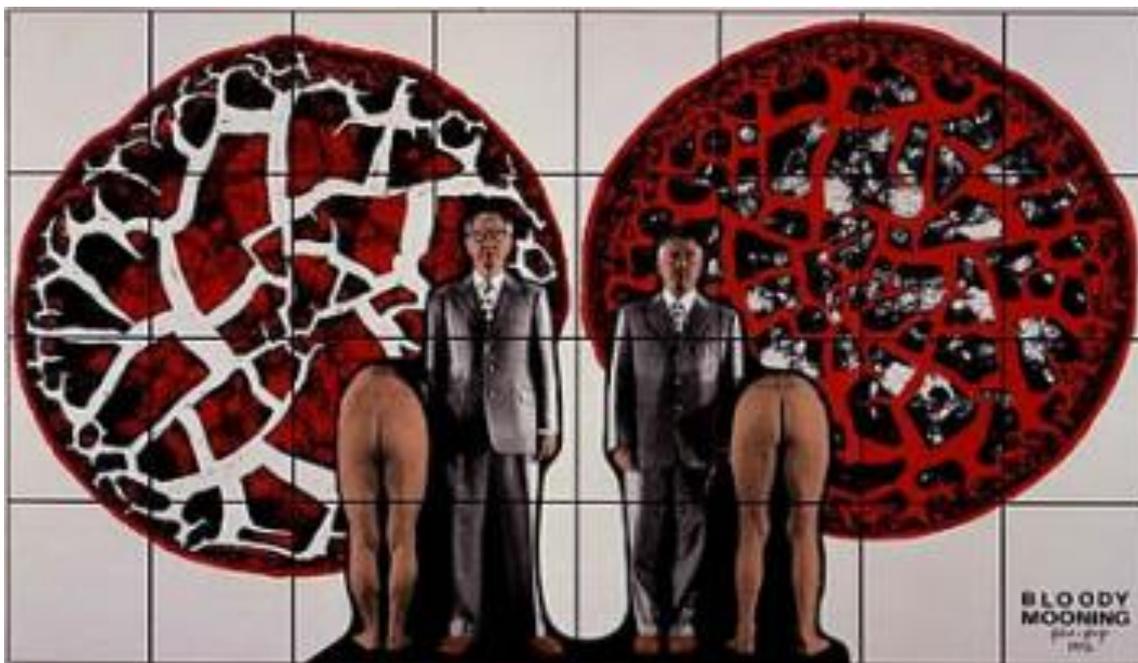


Figura 36 - *Bloody Mooning*⁶⁹ (1996) – 5,68 x 3,38

⁶⁹ *Mooning* é o ato de exibir as nádegas, baixando a parte traseira de calças e cuecas (no caso masculino) como manifestação de desprezo, formas de protesto ou de provocação ou como meio de diversão. Em determinados contextos, pode ser visto como atentado ao pudor. Seria o nosso popularmente chamado *bundalelé*.



Figura 37 - *George the Cunt and Gilbert the Shit*, 1969

A unidade advinda da relação “duas pessoas = um artista” mostrou-se cláusula pétrea de um contrato jamais rompido. Sempre juntos – dentro ou fora da obra –, não há como se enxergar o artista Gilbert ou o artista George: somente a amalgamada criação da identidade una.



Figura 38



Figura 39 - *Espelho*, 1997

- Sarah Lucas (1962), “a galinha dos ovos de ouro”⁷⁰:

Sarah Lucas é outra que entendemos igualmente interessante aqui citar quando se trata de focar tais questões. Pertencente à geração dos *Young British Artists* (YBA) – aos quais referir-nos-emos adiante –, foi participante de uma das mais polêmicas exposições da história da arte: a *Sensation*, na Royal Academy of Arts de Londres, em 1997. Indicada para representar a Grã-Bretanha na última Bienal de Veneza (2015), Sarah é referência nas principais pesquisas da arte contemporânea britânica.

Sua obra, consistente de fotografias que incluem um razoável número de autorretratos como meio de associar à própria imagem o questionamento acerca das convenções de gênero, bem como de instalações e esculturas grotescas – muitas das quais a partir de objetos do cotidiano –, caracteriza-se por trocadilhos visuais e humor irreverente e picante: arte provocativa, quase sempre voltada para a representação do corpo humano em suas dimensões físicas e cultural – as questões da identidade sexual e os preconceitos medíocres acerca da nudez feminina, da sexualidade e do erotismo – que, vez por outra, resvalam no desconcertante (figuras 40/43).

Da forma como denuncia a maneira imprópria pela qual nos relacionamos com os aspectos inerentes à experiência humana, Sarah parece ser daquelas que, com a maior sem-cerimônia, exorciza seus demônios por meio da arte.



Figura 40 - *Fighting Fire with Fire*, 1996



Figura 41 - *Human Toilet II*, 1996

⁷⁰ Na associação entre as obras objeto das figuras 42 e 43 – *Chicken Knickers* e *Self Portraits with Fried Eggs*, a razão para a atribuição do aposto.



Figura 42 - *Chicken Knickers*, 1997

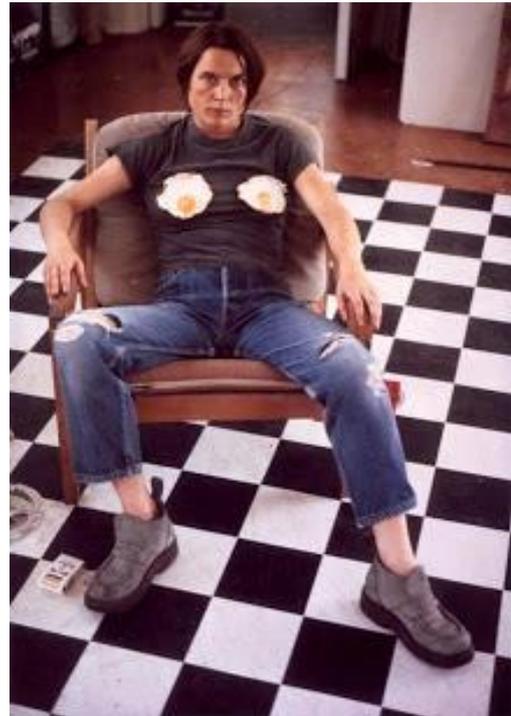


Figura 43 - *Self-Portrait with Fried Eggs*, 1999

- **Cindy Sherman (1954), “a camaleoa”**⁷¹:

Inicialmente dedicada à pintura, que mais adiante substituiu pela fotografia, a americana Cindy Sherman, desde criança seduzida pelo ato de representar, viu-se alçada à condição de expoente já no limiar de sua carreira, após a divulgação de sua primeira obra: uma série de setenta fotografias em preto e branco nas quais a artista, no lugar do modelo mas à custa de maquiagens, perucas, figurinos e poses estudadas, e em cenários especialmente arranjados, apresenta-se como personagens femininos típicos das cenas dos filmes americanos do pós-guerra (a dona de casa, a mulher fatal, o brotinho sensual, a prostituta etc.), daí advinda a denominação *Untitled Film Stills* conferida ao conjunto (figuras 44/51).

No jogo de máscaras e *scripts* do qual emerge uma miríade de personagens, resta-nos indagar qual representaria a própria artista, que parece incansavelmente divertir-se num caleidoscópico esconde-esconde com o espectador.

Sobre esse jogo, em entrevista concedida em 1983, assim se manifesta a artista:

⁷¹ Nos inúmeros personagens sob cuja caracterização “esconde-se” a artista, a razão para a atribuição do aposto.

Uma vez pronta, a câmara começa a clicar, então eu simplesmente começo a me mover e a observar como o faço diante do espelho. Não é como uma atuação nem nada. Eu não sinto que eu sou a pessoa... E a única coisa que eu sempre soube é que a câmara mente.⁷²

Os inúmeros autorretratos reveladores desses travestidos estereótipos demonstram não querer assumir a sua condição de direito, esquivando-se de seu compromisso formal para com a tradição do realismo fotográfico.



Figura 44 - *Untitled Film Still # 3*



Figura 45 - *Untitled Film Still # 6*



Figura 46 - *Untitled Film Still # 11*



Figura 47 - *Untitled Film Still # 14*

⁷² A artista, em uma entrevista concedida em 1983. RESPINI, Eva. *Cindy Sherman*, p. 23, apud HALL, p. 271, tradução da autora.



Figura 48 - *Untitled Film Still # 21*



Figura 49 - *Untitled Film Still # 43*



Figura 50 - *Untitled Film Still # 54*



Figura 51 - *Untitled Film Still # 7*

Depois de *Untitled Film Stills*, trabalhos subsequentes mantiveram a tônica da performance fotográfica, de que constitui exemplo a mostra *Páginas Centrais* (em alusão às páginas centrais das revistas masculinas - NY, 1981), que se debruça sobre as ideias das fantasias sexuais e o voyeurismo.

Jogando com a construção desses personagens, que na verdade não existem senão na fotografia, invertem-se valores: sacrifica-se a “verdade” fotográfica em prol da legitimação de uma farsa. Figura típica da contemporaneidade, tal inversão não só problematiza as questões inerentes ao registro fotográfico (representação, autenticidade etc) – entre outras como as que dizem respeito à privacidade, ao mito da celebridade etc –, como desfuncionaliza o objetivo tradicionalmente precípua do autorretrato, abrindo espaço para que se instale a ambiguidade, que imediatamente toma para si o protagonismo da obra.

Também digna de nota a percepção de que a artista manifestamente faz com que sua obra estrategicamente resvale para o campo da produção cinematográfica – ou mesmo teatral –, cuja função, afastada do mister da prestação de um testemunho, como próprio da fotografia, habitualmente circunscreve-se ao papel que tradicionalmente lhe atribui a cultura: o da construção de um espetáculo⁷³.

Quanto ao aspecto motivacional, por mais que Sherman possa dizer-se distanciada de suas criações estereotipadas e das pseudoexperiências sugeridas pelos cenários que as albergam, concebendo-as como algo extrínseco à identidade e ao mundo respectivos, estaria aí a Crítica Genética enxergando seus desejos e pulsões no direcionamento do gesto criador⁷⁴. Viabilizada, por conseguinte, a interpretação de tratarem-se elas de alteregos da artista.

Da mesma forma, respaldaria Morin tal entendimento, ao permitir vislumbrar, em cada uma, um “prisioneiro” da “caverna fervilhante” ou um habitante das “galáxias de sonhos e fantasias, impulsos indomáveis de desejos...”⁷⁵ que todos temos dentro de nós.

- **Marc Quinn (1964), “o equilibrista na corda bamba”**⁷⁶:

Impossível encerrarmos este trabalho sem nos referirmos à obra seminal de Marc Quinn intitulada *Self*, quer pela sua relação com o tema da autorrepresentação, quer pelo lado da excentricidade, da ambiguidade e tantas outras “presenças substantivas” próprias da cena artística contemporânea, mas, sobretudo, pela sua capacidade de trazer-nos, de forma simultânea, uma profusão de interrogações e exclamações. Antes, porém, uma breve contextualização.

Quinn (figura 52) – da mesma forma que Sarah Lucas – é um dos integrantes da geração de artistas que, ligados principalmente por suas características comuns – idade, nacionalidade, origem acadêmica e envolvimento com a arte contemporânea –, surgiu na Inglaterra entre o final dos anos 80 e o início da década de 90. Um *mix* diversificado de pintores, escultores, artistas de vídeo, de instalação

⁷³ Exceção feita ao documentário.

⁷⁴ Vide pp. 12/13.

⁷⁵ Vide p. 19.

⁷⁶ No material estruturante da obra – o sangue do artista, congelado –, a razão para a atribuição do aposto: dada a sua alta potencialidade desestruturante (basta acionar o interruptor do processo criogênico), associamos tal fragilidade à corda bamba em que nos equilibramos diuturnamente.

e fotógrafos de talento que lograram imprimir uma nova abordagem no cenário pós-moderno no país.

Denominados *Young British Artists* (YBA) a partir da série de seis exposições realizadas entre 1992 e 1996 na londrina Saatchi Gallery – *Young British Artists I a VI* –, os 25 artistas ganharam notoriedade graças a seu talento precoce, à autopromoção e ao patrocínio de colecionadores famosos como Elton John, George Michael, Miuccia Prada, além do próprio galerista Charles Saatchi, ocupante de posição proeminente no mercado. A produção do grupo, predominantemente figurativa, excentricamente variada em termos dos recursos materiais utilizados (animais mortos e esterco de elefante constituem exemplos⁷⁷) e um tanto impactante, passou a ser referida no meio artístico como *Britart*.

Quinn inovou o campo escultórico por meio da utilização, além do mármore e do chumbo, de materiais pouco convencionais como gelo, sangue e vidro, por meio de cuja inflexibilidade questiona os códigos da natureza. A tônica de sua obra em termos temáticos encontra-se focada na relação entre arte e ciência (hibridismo e modificação genética), nos limites e na materialidade da condição humana, no aspecto dualístico do indivíduo, bem assim no próprio corpo humano.

Dessa forma refere-se Celso Fioravante (1962), jornalista brasileiro dedicado às artes plásticas, ao abordar a produção do artista:

Como grande parte dos jovens artistas britânicos, Marc Quinn não se contamina com a arte conceitual dos anos 70 e se aproxima de uma produção mais orgânica, que dialoga com o corpo, sua fragmentação e desmaterialização, inspirado não em escolas, mas em expoentes individuais, como Francis Bacon e toda a sua tragicidade e solidão. A maioria de seus trabalhos refere-se ao corpo em transformação, à dor e ao êxtase, sejam eles físicos ou espirituais. Autobiográfico convicto, Quinn se aproxima do espectador e o deixa em situação incômoda com temas obsessivos, mórbidos e eficazes.⁷⁸

⁷⁷ Damien Hirst com suas vacas, ovelhas, porcos e tubarões mergulhados em tanques de formol e Chris Ofili com sua Virgem Maria pintada com estrume de elefante e com colagens de genitálias femininas.

⁷⁸ FIORAVANTE, Celso. Folha de São Paulo (Ilustrada), 23 de fevereiro de 1998, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq23029829.htm>. Acesso em 19.10.2015.



Figura 52 - O artista ao lado de um de seus “selves”

Nota ilustrativa sobre o *self*

O conceito de *self* foi cunhado por Carl Gustav Jung (1875-1961). Para ele, enquanto o ego é o “eu menor”, o *self* é o “eu maior”, expandido, mais essencial, mais elevado, puro e divino, constituindo o ponto central da personalidade, em torno do qual todos os outros sistemas se organizam formando constelações.

Como centro, é ele que mantém a união desses sistemas, fornece unidade, equilíbrio e estabilidade à personalidade. Nos meios espiritualistas, equivale ao termo “consciência”, sendo também chamado de *Cristo Interno*, *Mestre Interior*, *Centelha Divina*, entre outras expressões.

Alternativamente, uma outra vertente que não a psicanalítica – a teoria da construção discursiva de identidade – defende estarem os indivíduos permanentemente engajados em atividades discursivas em que posicionam-se a si mesmos e aos outros segundo as normas sociais que regulam essas interações e as situações específicas em que elas ocorrem. Em sua acepção, o *self* seria essa construção de práticas discursivas a partir das posições que as pessoas negociam em seus relacionamentos. Assim,

... continua

Nota ilustrativa sobre o *self* ...continuação

O *self* não é fundamentalmente uma propriedade do indivíduo, mas dos relacionamentos – produto do intercâmbio social. De fato, ser um *self* com um passado e um futuro potencial não é ser um agente independente, único e autônomo, mas ser imerso na interdependência.¹

A partir dessa perspectiva, a noção essencialista que pressupõe um *self* consolidado, que se revela por intermédio de “verdadeiras histórias autobiográficas”, se rompe: “não existe uma única biografia real, construída sobre experiências vividas, mas sim a construção sempre atual e situada de *selves*, variável de acordo com os relacionamentos em curso”². Tais relacionamentos estariam, dessa forma, a direcionar nossa liberdade em termos das possibilidades narrativas de *self*, ao valorizar e induzir a certas descrições dele e ao desencorajar outras.

¹ GERGEN, K.J.. *Realities and Relationships – soundings in social construction*. Harvard University Press, 1994, p. 186, *apud* GUANAES, Carla e JAPUR, Marisa. Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto,. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-37722003000200005&script=sci_arttext . Acesso em 24.10.2016.

² *Ibidem*

- O *Self* de Marc Quinn

Mais um a evocar a relação *autorretrato x tempo*, entre outras relações que aqui abordaremos, trata-se de uma série de *esculturas-autorretratos* da cabeça do artista cuja matéria-prima consiste em seu próprio sangue congelado (algo em torno de 5 litros, colhidos segundo um cronograma ajustado ao objetivo da elaboração de um exemplar a cada 5 anos), cuidadosamente armazenado sob condições especiais de refrigeração.

Foram “esculpidos” exemplares nos anos de 1991, 1996, 2001 e 2006 (figuras 53/56), igualmente mantidos sob condições adequadas e indispensáveis à sua conservação em vitrines refrigeradas, em nossa percepção associadas a “placentas” conectadas por um fio – o cordão umbilical – à “força” da vida.



Figura 53 - Self 1991



Figura 54 - Self 1996



Figura 55 - Self 2001



Figura 56 - Self 2006

Com *Self*, Marc Quinn levou o conceito da autorretratação para um outro patamar: há quem o vislumbre como o projeto de autorretrato mais excêntrico da história da arte, como é o caso de Glendon Mellow, blogueiro da *Scientific American*⁷⁹.

⁷⁹ Apud <http://www.odditycentral.com/pics/artist-creates-creepy-self-portraits-out-of-his-own-frozen-blood.html>. Acesso em 01.07.2013.

A monumentalidade e a contundência da obra residem na escolha da matéria-prima estruturante, exponencializadora de sua potência autorreferente ou autoidentitária e capaz de conferir-lhe mais impacto do que qualquer representação que o artista pudesse ter feito de sua imagem em tela, papel ou outro suporte.

Conforme mencionado, o artista elaborou uma escultura a cada cinco anos. Para cada uma delas, seguiu à risca um mesmo ritual com vistas à obtenção de sua matéria-prima: ao longo de cinco ou seis meses, calculadas porções do próprio sangue deixavam de circular em suas veias para, repentinamente, repousar dentro de um congelador até perfazer o volume aproximado de cinco litros. Refletindo sobre esse processo, vem-nos de pronto à mente um elenco de “homeopáticas e palatáveis” antecipações do incontornável, inexpugnável congelamento da seiva vital dentro das próprias veias, saltando-nos aos olhos a imanência do medo narcisístico da morte. Segundo Morin,

É na morte que se encontra a maior ruptura entre o espírito humano e o mundo biológico. Na morte encontram-se, chocam-se, ligam-se o espírito, a consciência, a racionalidade e o mito. (...) A morte humana comporta uma consciência da morte como um buraco negro onde se aniquila o indivíduo. Comporta, ao mesmo tempo, uma recusa desse desaparecimento que se exprime, desde a pré-história, nos mitos e ritos da sobrevivência do duplo (fantasma) ou nos do renascimento num ser novo.⁸⁰

A obra de Marc Quinn induz-me, de pronto, a nela vislumbrar chanceladas ambas as perspectivas da concepção do que vem a ser o *self*: a psicanalítica e a da construção discursiva de identidade. Levando-se em conta o elemento estruturante utilizado na representação – o próprio sangue do artista, a sua própria essência em termos vitais, aquilo que carrega intrínseca e absolutamente as suas origens e seus destinos biológico e espiritual – o que poderia ser mais contundente e absoluto? O que poderia ser mais ele, mais *self*, do que tal construção?

Curiosa e controversamente – como sói acontecer na arte contemporânea –, estrutura-se ela de forma altamente desestruturante em termos potenciais: forte referência à fragilidade da vida, à sua imprevisibilidade, à corda bamba em que tentamos equilibrar-nos diuturnamente, aos riscos inerentes ao viver. O registro que busca a perenidade apoia-se, de fato, num tênue fio que pode romper-se a qualquer momento: basta o acionamento de um interruptor “interrompendo” o processo criogênico para que a densa imagem se desfaça.

⁸⁰ MORIN, Edgar. *O método 5: a humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 46.

Por mais que busquemos demiurgicamente recriar-nos, replicar-nos, a imortalidade não passa de uma ilusão. Até os registros se apagam: desvanecido o último sopro anímico, a essência vital inapelavelmente se esvai...



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos aqui ver, e conforme já mencionado, acompanha o autorretrato parcela significativa da história da arte. Essa constatação dá-nos conta da medida de sua relevância em termos do fascínio que exerce sobre alguns criadores de obras de arte e receptores das mesmas.

Importante notar, no entanto, não se poder generalizar: conquanto artistas como alguns aqui citados tenham se mostrado afeitos ao gênero, outros igualmente conceituados somente lidaram com a questão da autorretratação em determinado patamar de suas vidas ou, simplesmente, jamais se dedicaram a tal empreita.

A história do autorretrato é também a história do colecionismo, da exposição, consoante pudemos depreender do capítulo próprio, na parte destinada a seus antecedentes. Exemplares da espécie foram presença constante nas casas dos artistas e nas coleções privadas e das casas reais até virem a abrigar-se nos museus.

Cronologicamente, o Renascimento pode ser visto como a época do grande salto experimentado pelo subgênero, quando o artista passou a gozar do mais alto prestígio nas cortes. Mais adiante, com Rembrandt, já percebemos uma mudança na ênfase expressiva do autorretrato, que se desloca para o que poderíamos chamar de retrato autobiográfico. Ainda mais além, Frida Kahlo sobressai-se em um estilo metaperformático tal que, conforme já mencionado, pode ter-se traduzido em ponte para as performances efetivamente instaladas nos anos setenta do século passado.

O autorretrato contemporâneo abandona os cavaletes e o rosto-ombros. Salta para a tridimensionalidade do próprio corpo do artista. Ganha novas “tintas” e novas cores; novos sentidos. Perde objetividade e ganha conceitos. Torna-se caricatural, irreverente, cínico, mentiroso e, até, grotesco. Foge da realidade e faz do espelho um refletor de modelos desconhecidos e realidades jamais vividas.

Bibliografia

- ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. Coord. Sergio Miceli; trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Trad. M.F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa (PT): Editorial Estampa, 1992.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte - uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENEDETTI, Sergio e WAIBOER, Adriaan (coord.). *National Gallery Of Ireland: Essential Guide*. London (UK): Scala Publishers Ltd. (in association with National Gallery of Ireland), 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura do Renascimento*. Org., trad. e apresentação Cássio Fernandes. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.
- BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- CANTON, Katia. *Espelho de Artista: autorretrato*. São Paulo: Cosac Naify, 3ª. ed., 2004.
- CUMMING, Laura. *A Face to the World on Self-Portraits*. London (UK): Harper Collins Publishers, 2010.
- FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Trad. Paulo Polzonoff Jr. et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id e outros trabalhos (1923 – 1925)*, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 16ª ed., 2011.
- HALL, James. *The Self-Portrait: a Cultural history*. London (UK): Thames & Hudson Ltd, 2014.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

HOWGATE, Sarah e NAIRNE, Sandy. *A Guide to Contemporary Portraits*. London (UK): National Portrait Gallery.

LIECHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: Textos essenciais*, Vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 1ª. ed., 2006.

----- *A Pintura: Textos essenciais*, Vol. 6: A figura humana. São Paulo: Editora 34, 1ª. ed., 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: 1ª. edição Cosac Naify Portátil, 2013.

----- *A Prosa do Mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 1ª. ed. Cosac Naify Portátil, 2012.

MORIN, Edgar. *O método 5: a humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PONTALIS, J.-B. e MANGO, Edmundo Gómes. *Freud com os Escritores*. Trad. André Telles. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

REBEL, Ernst. *Auto-retratos*. Trad. Verónica Vilar. Köln (DE): Taschen GmbH, 2009.

RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

----- *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo – Ensaio sobre a ilusão*, trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

SALLES, Cecilia Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

----- *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013.

SILVERMAN, Hugh J. *The Autobiographical Space and its Limits*, in *Eros: A Journal of Philosophy and Literary Arts*, Vol. 8, nº 1 (June 81), pp. 95-115.

----- *The Time of Autobiography*, in *Time and Metaphysics*, eds. David Wood and R. Bernasconi. Coventry (UK) : Parousia Press, 1982, pp. 39-65.

----- *The Self in Question in Phenomenology in Practice and Theory*, ed. William S. Hamrick. Den Haag (NL): Nijhoff, 1984, pp. 153-160.

SYLVESTER, David. *Sobre Arte Moderna*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas (edição Torrentiniana -1550)*. Trad. Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

WALTHER, Ingo (org.); RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. *Arte del siglo XX.*, trad. Ramon Monton i Lara. Köln (DE): Taschen GmbH, 2005.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2004.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Trad. Lúcia Junqueira. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2016.

Outras fontes

Catálogo da Exposição *Mestres da Gravura*: Coleção Fundação BIBLIOTECA NACIONAL, realizada no Museu Nacional dos Correios em Brasília (DF), de 26 de janeiro a 22 de abril de 2012 (primeira apresentação no Centro Cultural dos Correios do Rio de Janeiro, de 28 de julho a 18 de setembro de 2011).

GUANAES, Carla; JAPUR, Marisa. "Construcionismo social e metapsicologia: um diálogo sobre o conceito de *self*". USP, Riberão Preto. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-37722003000200005&script=sci_arttext

MELLO, Simone. *Do uso das imagens pelas religiões*. Deutsche Welle, 25.02.2007. Disponível em <http://dw.com/p/9uYZ>

Conforme citação ao longo do texto, outras fontes disponíveis na internet.